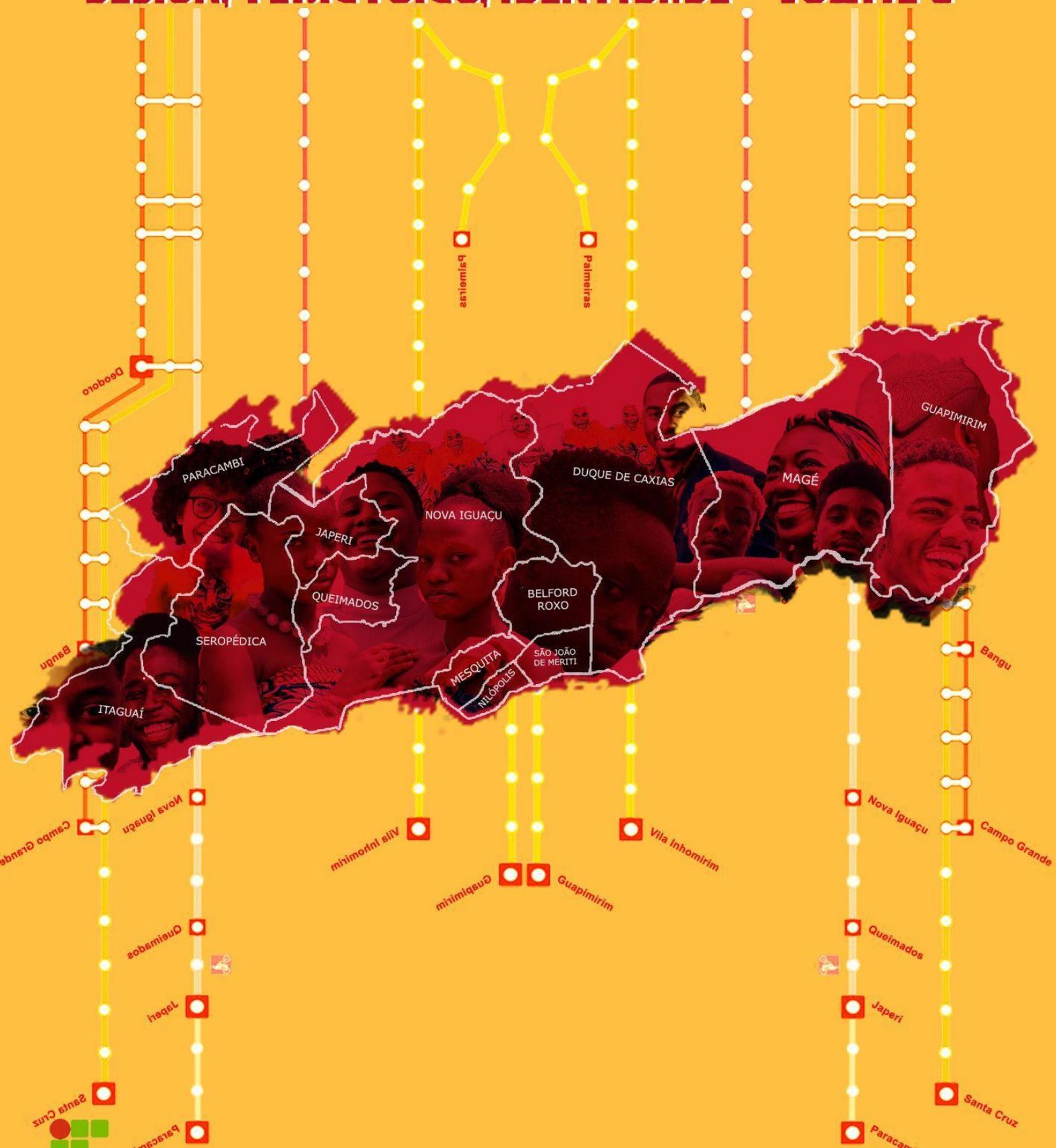


DIÁLOGOS A PARTIR DA BAIXADA FLUMINENSE: DESIGN, TERRITÓRIO, IDENTIDADE - VOLUME 2



Diálogos a partir da Baixada Fluminense: Design, Território, Identidade – volume 2

Organizadores:

Gabriela Sousa Ribeiro

Vivian Martins

Flávio Glória Caminada Sabrá

Frederico Mendes de Carvalho

Carolina Carvalho Rodrigues

Rio de Janeiro

2024

Copyright © 2024 por Gabriela Sousa Ribeiro, Vivian Martins, Flávio Glória Caminada Sabrá, Frederico Mendes de Carvalho e Carolina Carvalho Rodrigues (organizadores).

Direitos desta edição reservados ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ)
Rua Buenos Aires, 256 - Centro. Rio de Janeiro/RJ. CEP: 20.061-002

EDITORA

Editora do IFRJ

REVISÃO ORTOGRÁFICA

Cassiano Luiz do Carmo Santos

REVISÃO TÉCNICA DA ABNT

Carolina Carvalho Rodrigues

IDENTIDADE VISUAL

Karine de Souza

Dados internacionais de Catalogação na Publicação

Elaborada por Carolina Carvalho Rodrigues

Bibliotecária – CRB-7/6988

D536 Diálogos a partir da Baixada Fluminense : Design, território, identidade – volume 2 [recurso eletrônico] / organizadores: Gabriela Sousa Ribeiro, Vivian Martins, Flávio Glória Caminada Sabrá, Frederico Mendes de Carvalho, Carolina Carvalho Rodrigues – Dados eletrônicos (1 arquivo : ca. 4.22 megabytes). – Rio de Janeiro : IFRJ, 2023.

E-book. – Requisitos do sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN 978-65-89293-24-8

1. Identidade cultural. 2. Moda. 3. Artesanato. I. Ribeiro, Gabriela Sousa. II. Martins, Vivian. III. Sabrá, Flávio Glória Caminada. IV. Carvalho, Frederico Mendes de. V. Rodrigues, Carolina Carvalho. VI. Instituto Federal do Rio de Janeiro. *Campus Belford Roxo.*

BIB/CBR

CDU 316.7

**INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO RIO
DE JANEIRO**

REITOR

Rafael Barreto Almada

PRÓ-REITORIA DE ENSINO

Alessandra Ciambarella Paulon

PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO

Marcos Vinicius da Silva Pereira

PRÓ-REITORIA DE EXTENSÃO

Ana Luisa Lima

PRÓ-REITORIA DE DESENVOLVIMENTO INSTITUCIONAL

Bruno Campos dos Santos

DIRETORIA GERAL DO IFRJ CAMPUS BELFORD ROXO

Marcio Franklin Oliveira

DIRETORIA DE ENSINO DO IFRJ CAMPUS BELFORD ROXO

Flávio Glória Caminada Sabrá

DIRETORIA DE ADMINISTRAÇÃO DO IFRJ CAMPUS BELFORD ROXO

Fábio Pires Viana

Reitoria

Rua Buenos Aires, 256 - Centro. Rio de Janeiro/RJ. CEP: 20.061-002

Campus Belford Roxo

Av. Joaquim da Costa Lima, s/nº - São Bernardo. Belford Roxo/RJ.
CEP: 26.165-225. Telefone: (21) 3293-6078

PRESIDENTE DA COMISSÃO CIENTÍFICA

Profa. Dra. Gabriela Sousa Ribeiro

COMISSÃO CIENTÍFICA

Prof. Dr. André Monte Pereira Dias
Profa. Dra. Cássia Mousinho de Figueiredo
Prof. Dr. Flávio Glória Caminada Sabrá
Profa. Dra. Gabriela Sousa Ribeiro
Profa. Dra. Livia de Meira Lima Paiva
Profa. Dra. Lucivania Filomeno Ponte

LISTA DE SIGLAS

CAPE	Centro de Artesanato de Pernambuco
CEDERJ	Consórcio Centro de Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro
CEFET-RJ	Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca
CEP	Código de endereçamento postal
Cesac	Centro de Etnoconhecimento Sociocultural e Ambiental Caiuré
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
COVID-19	Doença por coronavírus 2019
DJ	Disc-jóquei
EBTT	Ensino básico, técnico e tecnológico
ESPM	Escola Superior de Propaganda e Marketing
FEC	Fundo Estadual de Cultura
FISS	Faculdades Integradas Silva e Souza
Flacso Brasil	Faculdade Latino-americana de Ciências Sociais
IFMG	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Minas Gerais
IFRJ	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro
INES	Instituto Nacional de Educação de Surdos
Mape	Moda Autoral de Pernambuco
MDF	Placa de fibra de média densidade
NEABI	Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros e Indígenas
NECAPU	Núcleo de Estudos em Cultura e Arte nas Periferias Urbanas
ONG	Organização não governamental
ONU	Organização das Nações Unidas
PE	Pernambuco
PIBIC Jr.	Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica voltado aos estudantes do ensino médio
PPGCIS	Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais
PROURB	Programa de Pós-Graduação em Urbanismo
PUC-Rio	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
RJ	Rio de Janeiro
Sebrae	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SECEC-RJ	Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro
Seeduc-RJ	Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro
SENAI CETIQT	Centro de Tecnologia da Indústria Química e Têxtil do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial
Senac	Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFG	Universidade Federal de Goiás

UFJF	Universidade Federal de Juiz de Fora
UFMA	Universidade Federal do Maranhão
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UFRB	Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFRRJ	Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNIG	Universidade Iguazu

Sumário

Prefácio

Sentir e fazer: pesquisas decoloniais na Baixada Fluminense 7
Frederico Mendes de Carvalho, Gabriela Sousa Ribeiro e Flávio Glória Caminada
Sabrá

Apresentação 11
Gabriela Sousa Ribeiro, Frederico Mendes de Carvalho e Flávio Glória Caminada
Sabrá

Seção 1: Identidade, território, *design*

Aprendendo a ser trancista: as construções políticas e identitárias em curso de
formação 16
Luane Bento dos Santos

Mapeando a potência de uma cidade em movimento: Belford Roxo e seus
espaços de educação, tecnologia, cultura e arte 36
Gabrielle Souza, Vivian Martins, Felipe M. Soares

Sonho que se sonha junto é realidade: sobre o livro “Tentehar muze’eg uze’eg
ze egar haw a’e / Cantos e encantos” 57
Ana Adelaide Lyra Porto Balthar

Seção 2: *Design*, território, identidade

Upcycling em jeans: relato para construção de um produto de moda pró-
sustentável 70
Amanda Olívia Silva

Na trama do figurino - uma produção audiovisual poética 85
Ana Carolina Reis Cavalcanti Pimentel

Reflexões sobre custos e preços do produto artesanal 97
Cassia Mousinho de Figueiredo e Estevão Cristian da Silva Leite

Contribuições do vitrinismo para o artesanato 112
Gabriela Sousa Ribeiro

Sobre os autores e organizadores 129

Prefácio

Sentir e fazer: pesquisas decoloniais na Baixada Fluminense

Frederico Mendes de Carvalho
Gabriela Sousa Ribeiro
Flávio Glória Caminada Sabrá

A Baixada Fluminense, ainda hoje, é entendida como periferia do Rio de Janeiro. Ainda hoje, se encontra à margem, seja por se situar espacialmente nos limites com a cidade do Rio de Janeiro, seja por ainda carecer de infraestruturas e investimentos públicos para dar mais dignidade e qualidade de vida a seus habitantes e a todos e todas que a compõem.

Porém, esse território também é repleto de potência. A partir de Milton Santos (2002), lembramos que os espaços opacos, como se enquadram os municípios da Baixada Fluminense, são os locais em que a vida cotidiana é construída. E eles são opacos apenas se observados de longe, “de cima”, pelas forças verticais que ocupam os espaços luminosos. Se as forças verticais não nos enxergam, que gritemos na cara delas e expressemos nossa voz, nosso fazer, nosso valor! De mãos dadas com Milton Santos (2002) e Paulo Freire (2014) defendemos a importância de experimentar uma educação horizontal, que, por isso mesmo, pode se permitir plural.

Nielson Bezerra, no volume 1 desta coletânea, já nos adverte sobre a potência desta periferia:

As periferias deixam de ser apenas um lugar, um espaço ou região e passa a ser um modo de pensar, um modo de viver, um modo de agir e um modo de se expressar. As periferias acolhem as diferentes polifonias e as incorporam em um discurso periférico. O território sempre será uma potente referência, pois a sua percepção dos que estão de fora e dos que estão de dentro geram um conjunto de experiências díspares, mas engendradas em um processo próprio, com fundamento histórico, com costumes em comum e com expressões que impõem uma outra perspectiva estética que reivindica uma ética que o Estado perdeu em relação aos territórios ocupados pelas classes trabalhadoras (Bezerra, 2021, p. 16).

É nesse sentido da potência, do lugar de produção e profusão cultural que situamos este livro e trazemos à discussão as profundas transformações do século XX e XXI que ocorreram no Brasil e no mundo e modificaram fortemente

o modo de pensar o *Design*, a Moda, o Artesanato e os negócios. Essa dinâmica traz a exigência de uma reflexão que precisa ser desenvolvida, debatida e construída considerando o complexo fenômeno de formação da própria sociedade contemporânea. Quais as reverberações nas nossas identidades e nos nossos territórios a partir dessas mudanças? Esta obra nos permite um olhar multifacetado deste tema compreendendo-o como um fenômeno social imbricado na colonialidade/modernidade (Ballestrin, 2013), cujo questionamento e crítica é uma tarefa necessária à academia.

Ainda que vários dos trabalhos aqui relatados sejam de profissionais ligados a instituições formais de ensino e pesquisa, nos propomos também a sair dos muros da escola e dialogar com a cidade, com os territórios construídos no cotidiano. A cidade que fala e educa constantemente pode educar de modo preconceituoso. É nosso papel problematizar as falas e construções dos discursos e pautar educações antirracistas, antimachistas, anticapacitistas e antilgbtfóbicas.

Neste sentido, Leslie White (2009), a partir de seu conceito de simbologização, adverte que não é através dos cinco sentidos humanos (tato, visão, olfato, paladar e audição) que atribuímos significados a coisas, crenças e fazeres. Somos ensinados constantemente no que acreditar, no que pensar, logo, no que fazer. Precisamos, pois, aprender e ensinar para a diversidade, para a pluralidade de pensamentos. Temos, portanto, a necessidade constante de disputar o discurso. Disputar o discurso é reafirmar a decolonialidade.

Uma das dimensões da colonialidade/modernidade discutidas por Lander (2005) é a colonialidade do saber, e esta forma hierarquizada de conceber a produção de conhecimento está presente em todas as áreas. Desta forma, a reflexão deste livro se desenvolve por caminhos diferentes e por relevantes compreensões presentes no cotidiano das pessoas que vivenciam a Baixada Fluminense.

É preciso decolonizar o olhar! Olhar para si, olhar por si, olhar a partir de si e refletir como o mundo foi construído e como podemos construí-lo a partir de nós e dos nossos. É neste sentido que, a partir de um olhar decolonial, o livro reflete sobre uma abordagem do *Design*, da Moda, do Artesanato e dos negócios pautada num diálogo interepistêmico (Oliveira; Figueroa; Altivo, 2021)

reverberando em nossas identidades e territórios. Neste sentido, a obra traz textos reflexivos que sustentam um debate com foco em elementos identitários e antirracistas, trazendo ao primeiro plano vozes invisibilizadas. Vale ressaltar que, ao fazer isso, os textos confrontam uma concepção elitizada do *Design*, da Arte e da gestão de negócios e empoderam formas de resistência estabelecidas no cotidiano da luta na educação, especialmente quando discutem a decolonização do olhar, que permite, como sugere Spivak (2010), que a pessoa subalternizada fale.

Por operar, sobretudo, com imagens, é nesta arena que a partir de uma determinada concepção racializada, marcada pela consciência ocidental do negro (Mbembe, 2018), que o *Design*, a Moda, o Artesanato e os negócios podem se tornar lugares que fomentam modulações discursivas (Oliveira *et al.*, 2021) interseccionalmente opressoras (Collins; Bilge, 2021). Desta forma, a partir da problematização do não-reconhecimento de saberes da experiência e políticas identitárias enquanto reivindicação para um mundo mais inclusivo e antirracista, o livro nos convida a refletir com base na diversidade, no sentir e no fazer de pesquisas diferentes, cuja questão comum é a operação das pessoas no espaço (Santos, 2002).

Referências

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n. 11, p. 89-117, maio/ago. 2013.

BEZERRA, Nielson Rosa. Prefácio: Baixada Fluminense, por um diálogo com as periferias. *In*: SANTOS, Heloisa Helena de Oliveira; RIBEIRO, Gabriela Sousa; RODRIGUES, Carolina Carvalho; SABRÁ, Flávio Glória Caminada; DIAS, André Monte Pereira (org.). **Diálogos a partir da Baixada Fluminense: Design, território, identidade**. Rio de Janeiro: IFRJ, 2021. p. 15-17. Disponível em: <https://portal.ifrj.edu.br/belford-roxo/publicacoes>. Acesso em: 25 jan. 2024.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. [São Paulo]: Boitempo Editorial, 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**: um reencontro com a pedagogia do oprimido. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2014.

LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e Ciências Sociais. Buenos Aires: Clacso, 2005.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

OLIVEIRA, Luciana de; SANTOS, Ester Antonieta; MENDES, Fred; OLIVEIRA, Washington Luís Santos. Lutas por autodefinição de subjetividades negras em contextos organizacionais: racismo, autoimagem e resistências afrodiaspóricas. **Organicom**, v. 18, n. 36, p. 225-237, maio/ago. 2021.

OLIVEIRA, Luciana de; FIGUEROA, Júlio Vitorino; ALTIVO, Bárbara Regina. Pensar a comunicação intermundos: fóruns cosmopolíticos e diálogos interepistêmicos. **Galáxia**, São Paulo, n. 46, p. 1-17, 2021.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 2002.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

WHITE, Leslie. **O conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

Apresentação

Gabriela Sousa Ribeiro
Frederico Mendes de Carvalho
Flávio Glória Caminada Sabrá

Este livro, decorrente do 5º Encontro de Pesquisadores do IFRJ Campus Belford Roxo, realizado em 2022, é o segundo volume de “Diálogos a partir da Baixada Fluminense: *Design*, território, identidade”. É a reafirmação da busca pela construção da escuta, do diálogo e das pontes, tão fundamentais à Baixada Fluminense. Seguimos querendo construir pontes ao invés de muros, possibilitar discussões ao invés de impor opiniões pré-concebidas, buscando ouvir e potencializar as vozes daqueles e daquelas invisibilizados pelo sistema.

Ainda, todos os capítulos tangenciam a questão do *Design*, do território e da identidade, mesmo que em alguns casos um aspecto ou outro fique mais latente. No intuito de facilitar a sistematização dos assuntos abordados, agrupamos os trabalhos, dividindo o livro em duas seções: a) seção 1: Identidade, território, *design*; e b) seção 2: *Design*, território, identidade. A primeira seção conta com três textos e a segunda, com quatro.

Em “Aprendendo a ser trançista: as construções políticas e identitárias em curso de formação”, de Luane Bento dos Santos, o trançar enquanto processo, para além da apreensão de técnicas de elaboração e confecção de penteados trançados, é atravessado por debates e práticas de natureza antirracista, discutido como contragolpe à consciência racista, como nos ensina Kabengele Munanga (2019). Eles são uma resposta de autoafirmação do negro e da negra, gesto de resistência e de afirmação em torno da história e cultura africana e afro-brasileira.

Na mesma perspectiva, o alinhamento com uma visão transformadora do fazer e do ensinar para emancipar, a resistência de equipamentos de educação e cultura são discutidos em “Belford Roxo na luta pela prática social de seus espaços de educação, cultura e arte”, de Gabrielle Souza, Vivian Martins e Felipe M. Soares. Nele, a potência dos fazedores de cultura de Belford Roxo é demonstrada e percebemos o quanto está alinhada à pedagogia do oprimido, “uma vocação negada na injustiça, na exploração, na opressão, na violência dos

opressores. Mas afirmada no anseio de liberdade, de justiça, de luta dos oprimidos, pela recuperação de sua humanidade roubada” como afirma o mestre Paulo Freire (2014, p. 16). Formar sujeitos pensantes que reafirmam esta condição é para nós um dever da cultura, das artes e da educação profissional e tecnológica, e para além dela.

Em “Sonho que se sonha junto é realidade”, Ana Adelaide Lyra Porto Balthar nos apresenta a construção de uma experiência coletiva que se desdobrou na primeira publicação da Universidade Indígena Pluriétnica Aldeia Maraka`nã. Trata-se do livro “Cantos e encantos”, que aborda a trajetória de um grupo de estudantes do curso de Língua e Cantos Tupi, ministrado por Urutau Guajajara, em conjunto com lideranças da Aldeia Maraka`nã. Um brinde à educação decolonial!

Na mesma esteira, este livro traz o olhar sobre o campo do desenvolvimento sustentável na abordagem da sustentabilidade crítica, um campo de grande interlocução com o modelo de educação que desenvolvemos, que repercute na valorização de técnicas empregadas no empreendedorismo criativo voltado para a moda e para o artesanato. Há um destaque para uma abordagem de empoderamento de empreendimentos solidários, especialmente no campo da economia criativa, que não se embasa numa perspectiva opressora, pautada na ilusão do corpo, mas na sua valorização. Assim, Amanda Olívia Silva propõe uma inflexão da lógica consumista e critica a produção irresponsável no texto “*Upcycling em jeans: relato para construção de um produto de moda pró-sustentável*”, explorando alternativas.

Este caminho também nos permite pensar sobre o texto “Na trama do figurino - uma produção audiovisual poética”, de Ana Carolina Reis Cavalcanti Pimentel. Nela, a partir da experiência de produção da obra audiovisual homônima, percebemos que os processos artísticos podem ser, como a autora define, diversos e plurais. É interessante observar como a discussão que ela nos proporciona está conectada com a poética da relação, como lembra Glissant (2021), em “Poética da relação”, na qual a produção cultural de pessoas periféricas se constitui a partir da vida cotidiana e na interação. Dessa forma, o texto explora alternativas, discursos e olhares que surgem dos corpos e dos territórios.

No trabalho “Reflexões sobre custos e preços do produto artesanal”, Cassia Mousinho de Figueiredo e Estevão Cristian da Silva Leite registram, a partir da experiência do projeto de extensão “Programa Academia Econocria”, algumas dúvidas trazidas por empreendedores, das quais destacam o fator financeiro, sobretudo a questão da precificação, como temas relevantes para tratar no empreendedorismo criativo. Destacam no trabalho a difícil estimativa de valores intangíveis como a habilidade da artesã, o impacto que uma obra provoca e o próprio resgate histórico, questões subjetivas nas quais precificar se torna um desafio.

Em “Contribuições do vitrinismo para o Artesanato”, Gabriela Sousa Ribeiro debate outra dimensão central para a área: a exposição dos produtos. O texto sistematiza a experiência de observação de situações reais em diferentes cidades brasileiras, problematizando as vitrinas de artesanato como constituintes da paisagem urbana, contribuindo para a valorização dos aspectos socioculturais e identitários locais. É preciso destacar que a autora articula no texto, dentre outros temas relevantes, a disputa de poder entre profissionais letrados e iletrados, que como argumenta, coloca os profissionais do artesanato num lugar inferiorizado como se sua ação artesanal fosse de menor importância em relação aos saberes gerenciais formais. Questão que retoma a discussão da colonialidade do saber.

Estamos construindo juntos processos de desenvolvimento crítico dentro e para além dos campos abordados, convictos de que a proposta desta publicação traz uma contribuição que dá a ver e a sentir, que estimula novas perguntas e que é relevante para a Baixada Fluminense e para todas as pessoas que querem construir sobre os temas trazidos. A contribuição das autoras e autores desta obra é um insumo para debates outros recheados de palavras germinantes.

Mais uma vez, convidamos você a ler as páginas deste livro dialogando com e sobre um território amplo, diverso, plural e potente. Diante da diversidade dos assuntos abordados, esperamos que este livro possa fazer pontes para diálogos com e sobre a Baixada Fluminense.

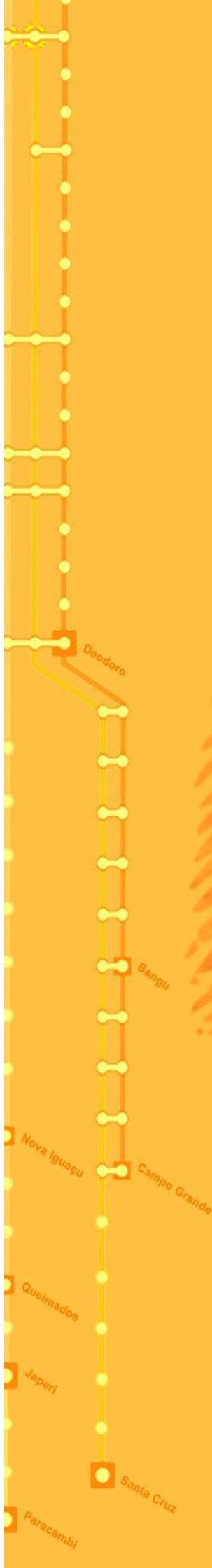
Boa leitura!

Referências

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**: um reencontro com a pedagogia do oprimido. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2014.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**: usos e sentidos. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019. (Coleção Cultura negra e identidades).



IDENTIDADE, TERRITÓRIO, DESIGN

APRENDENDO A SER TRANCISTA: AS CONSTRUÇÕES POLÍTICAS E IDENTITÁRIAS EM CURSO DE FORMAÇÃO

Luane Bento dos Santos¹

Resumo: Este trabalho tem por objetivo descrever as atividades educativas e políticas que emergem num curso de formação para trancista. A instituição de comerciários que oferece a formação gratuita está localizada no bairro de Madureira, na cidade do Rio de Janeiro (RJ). O texto é resultado de um trabalho etnográfico realizado durante o ano de 2021, nos meses de novembro e dezembro. Para a reflexão teórica, adotam-se estudos do campo do feminismo negro, decolonialidade, Antropologia Social e Relações Étnico-raciais. Os métodos e técnicas de pesquisa utilizados foram os seguintes: levantamento bibliográfico, revisão de literatura, roteiro de entrevistas semiestruturadas, aplicação de questionário eletrônico, caderno de campo e observação participante. Em suma, o estudo tratará do processo de formação política do curso de trancistas e demonstrará como o espaço está permeado de um fazer político não tradicional.

Palavras-chave: Identidade; cultura; Relações étnico-raciais; Antropologia; curso para trancistas.

Entrelaçando histórias

Ser trancista
Ser trancista
Vai além do ato de trançar
Envolve o ato de amar.
Amar e ter empatia ao próximo
Lidar diariamente com o preconceito
Vai além de estética
Moda, beleza ou aparência
É preservar a Identidade Negra.
Ser resistente à cultura escravocrata
(Crespa, 2020)

Este texto é resultado das reflexões realizadas para a construção da tese de doutorado “‘Trancista não é cabeleireira!’: identidade de trabalho, raça e gênero em salões de beleza no Rio de Janeiro”. Trabalho defendido no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCIS) da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), no mês de julho de 2022.

O presente texto tem por objetivo apresentar uma breve descrição etnográfica sobre um curso de formação para trancistas afro. O curso está localizado no bairro de Madureira, na cidade do Rio de Janeiro, numa instituição

¹ Doutora em Ciências Sociais pela PUC-Rio. Docente de Sociologia da educação básica na Seeduc-RJ. Diretora e roteirista do curta-metragem “Memórias Trançadas”. Contato: luanebentosantos@gmail.com.

de comerciários e ocorre de forma gratuita desde o ano de 2018. De acordo com a organizadora do curso, a técnica educacional Maria, a proposta é atender um quantitativo de mulheres negras em situação de vulnerabilidade social. Isto é, mulheres que estejam desempregadas, à procura de se realocarem no mercado de trabalho através de outra atividade profissional, aquelas com saúde mental abalada e as que chefiam sozinhas suas famílias. Além desses perfis, o curso recebe mulheres negras interessadas em interferir nas estruturas de desigualdade racial e social presentes na sociedade brasileira: educadoras antirracistas e militantes dos movimentos negros.

Neste trabalho, abordarei como a formação de trançistas afro é atravessada por debates e práticas de natureza antirracista. Para além da apreensão de técnicas de elaboração e confecção de penteados trançados, há neste espaço a promoção de discursos afirmativos sobre o corpo e sobre o cabelo negro no contexto da história e da cultura africana e afro-brasileira para as futuras trançistas (as discentes). Este dado é relevante, tendo em vista que na atualidade há uma variedade significativa de cursos de formação para trançistas, principalmente no estado do Rio de Janeiro. Nesta região do país, muitos cursos são ofertados na modalidade virtual e presencial e são divulgados em mídias eletrônicas, nos perfis das redes sociais, tais como *Instagram* e *Facebook*, em sites de notícias, programas televisivos e em reportagens de jornais de pequena e grande circulação.

É preciso dizer que podem ser oferecidos de modo gratuito ou privado, além disso, serem realizados por instituições da esfera federal, estadual, municipal e ainda pelos setores privados. Vale lembrar que nem todos os cursos de formação para trançistas têm como foco a proposta de promover conjuntamente a formação de um processo educacional pautado em valores e práticas antirracistas. De acordo com os dados coletados para a realização da tese de doutoramento, muitos cursos enfatizam somente o ensino de técnicas e habilidades para a confecção dos trançados chamados no contexto diaspórico de afro.

Para compreensão, é necessário dizer que a pesquisa etnográfica foi realizada durante os meses de novembro e de dezembro do ano de 2021. A metodologia adotada para a realização do estudo foi qualitativa, com uso dos

seguintes métodos e técnicas de pesquisa: revisão de literatura, levantamento bibliográfico, caderno de campo, observação participante, entrevistas semiestruturada, uso de imagens fotográficas e aplicação de questionário *online*. O referencial teórico utilizado para a reflexão dos fatos foram os estudos do campo do feminismo negro, decolonialidade, Antropologia Social e Relações Étnico-raciais. É importante informar que foram adotados, na maioria dos casos, nomes fictícios para as transistas, exceto para as consideradas figuras públicas e as que consentiram a publicização de seus nomes civis.

Apesar do aparecimento expressivo de cursos, bem como de mulheres e homens negros exercendo a ocupação de transista na sociedade brasileira, existe uma escassez de trabalhos acadêmicos sobre a temática. No Brasil, temos a dissertação de mestrado em Antropologia Social pela UFRB de Ciranilda Silva (2013) e a dissertação de mestrado também em Antropologia Social pela UFG de Eufrásia Songa (2017). Contudo, nestes trabalhos as questões sobre os processos formativos de cursos para transistas não são o foco da discussão. Especialmente porque, no contexto temporal de realização dessas pesquisas, a emergência de cursos para transistas não era tão propagada na sociedade brasileira, o que tem sido diferente nos últimos anos.

Além deste ponto, é preciso mencionar que o interesse em realizar o debate está associado à carência de investigações sobre o ativismo político de mulheres negras em perspectivas não tradicionais (Collins, 2019), sobretudo, nos espaços de manipulação da aparência corpórea. No curso para transista que foi investigado, foi possível verificar a presença de um ativismo político negro feminino distinto ao ativismo político dos partidos e dos sindicatos, como ressalta Patricia Hill Collins (2019) em seus estudos.

Cabe ainda ressaltar que uma das estratégias utilizadas para a realização do trabalho de doutoramento foi entrevistar por telefone algumas transistas e a coordenadora do curso para transista ao longo dos anos de 2020, 2021 e 2022. Esta atitude foi tomada como forma de obter dados sobre a ocupação e para não interromper o andamento da pesquisa mediante a pandemia de coronavírus. Ao longo do isolamento social, uma das principais preocupações que tive como pesquisadora foi continuar a investigação sem precisar me expor, em outras palavras, sem correr riscos de interromper o isolamento social e possivelmente

me contaminar com a COVID-19: receio de muitas pessoas que conseguiram fazer o isolamento social.

Dessa maneira, as entrevistas realizadas por telefone através do aplicativo *WhatsApp* auxiliaram muitíssimo na obtenção de dados, bem como na permanência do contato com as colaboradoras do estudo. Cotidianamente, eu enviava perguntas, tirava dúvidas e procurava saber como as trançistas colaboradoras estavam no que se refere à saúde e aos desafios de permanecer exercendo o trabalho durante a pandemia².

Neste trabalho, usarei alguns trechos desses relatos coletados para a elaboração da tese, bem como fragmentos das anotações que fiz no diário de campo ao longo da observação no curso para trançistas da instituição de comerciários, já mencionada.

Vale destacar que o curso observado é ministrado pela trançista Quilamu. Essa trançista colaborou, ao longo dos anos referenciados, com a pesquisa por telefone. Ela trabalha na unidade do curso em Madureira e em unidades dos bairros de Copacabana, Ramos e naquelas localizadas nos municípios de Niterói, Nova Iguaçu e, esporadicamente, de São Gonçalo. As outras trançistas colaboradoras por telefone, Ialodê, Gabriela Azevedo e Líbano também oferecem cursos profissionalizantes para trançistas em seus salões de beleza. Porém, devido ao contexto da pandemia, não tive como observar as aulas ministradas por elas nestes espaços.

Para compreensão do leitor é importante explicar que o presente capítulo está organizado do seguinte modo: na primeira parte, apresento o objetivo da discussão, metodologia, referencial teórico e o problema da pesquisa. Na segunda parte, destaco a emergência de cursos para trançistas na cidade do Rio de Janeiro. Traço um breve percurso histórico, social, cultural e político em torno do aparecimento das formações para trançistas e trançadeiras e as relações com o ativismo negro. Na terceira parte, discorro sobre os processos políticos-

² Sobre os desafios e vulnerabilidade de exercer a ocupação de trançista ao longo da pandemia de COVID-19, escrevi um capítulo cujo título foi “Mulheres negras trançadeiras e a COVID-19” para a obra “Abrace sua vulnerabilidade”. O livro foi organizado por Denise do Espírito Santo e David Gutiérrez Castañeda e publicado em 2022.

pedagógicos antirracistas que ocorrem na formação de trançistas afro. Por fim, as considerações finais.

Cursos para trançistas na cidade do Rio de Janeiro

Na cidade do Rio de Janeiro, o aparecimento de curso para trançistas afro data do início dos anos 2000. A cabeleireira-trançadeira Afro Dai foi uma das precursoras deste tipo de formação. No bairro da Lapa, na Rua Joaquim Silva, ela administrava um salão de beleza afro/étnico e realizava atividades sociais para jovens negras que eram mães solteiras e sem nenhum tipo de profissionalização (Lucinda, 2004). Afro Dai formou muitas adolescentes e jovens negras como trançadeiras, cabeleireiras e manicures. Estima-se que foram cerca de mil mulheres jovens atendidas pelo projeto de Afro Dai.

A etnografia da antropóloga Maria da Consolação Lucinda (2004) frisa a relevância do trabalho da cabeleireira-trançadeira³ para a comunidade negra. A pesquisadora comenta que as atividades sociais desenvolvidas por Afro Dai dentro do espaço do salão eram dirigidas especialmente para mulheres negras. Segundo Lucinda (2004, p. 52, grifo nosso), *“No salão Afro Dai [...], no que diz respeito aos cursos profissionalizantes, há uma opção bastante explícita por mulheres”*. Em outra passagem, Lucinda comenta a relação política que Afro Dai tinha com ações culturais e políticas dos movimentos negros da cidade:

Durante a pesquisa, o Afro Dai, por exemplo, apoiou eventos culturais como a montagem da peça de teatro “As Candaces”, que teve boa crítica e esteve em cartaz por uma relativamente longa temporada em teatros de Copacabana e do Centro. O salão apoiou a produção oferecendo os penteados do elenco por meio da participação especial da proprietária, em gravação de áudio como parte da montagem da peça. Outro grupo que também buscou o apoio do salão para uma temporada de apresentações, em teatro no Centro do Rio de Janeiro, em 2003, foi o grupo Jongo da Serrinha (Lucinda, 2004, p. 69).

Outro ponto que merece destaque em relação à trajetória da cabeleireira-trançadeira Afro Dai foram os desfiles de penteados trançados que ela promovia no contexto do seu salão de beleza. Desfiles que relembram o *Encontro de*

³ Cabeleireira-trançadeira é a categoria adotada por Consolação Lucinda (2004) para nomear as profissionais que exercem as duas ocupações, especialmente as especializadas na manipulação de cabelos crespos e cacheados da população negra.

Peinadoras y Concurso de Peinados Afro que ocorre desde a década de 1990 na cidade de Santiago de Cali, Colômbia, durante o mês do afrodescendente, mês de março.

Afro Dai⁴ faleceu em 2008 e, atualmente, pode-se dizer que cursos para trancistas e trançadeiras com o objetivo de alcançar mulheres negras em situação de vulnerabilidade social continuam a existir no contexto da cidade e do estado carioca. No bairro de Campo Grande, a trancista e cabeleireira Gabriela Azevedo disponibiliza aulas gratuitas de tranças e atendimento psicológico no Projeto Trança Terapia para mulheres negras e pobres em difíceis condições sociais. Em Madureira, além do curso que será descrito neste trabalho, temos a parceria da Prefeitura do Rio de Janeiro com a Agremiação Recreativa Unidos da Portela que oferece curso de formação para trancistas na quadra da escola de samba. Na cidade de Duque de Caxias, a Prefeitura também realiza, junto a ONGs, cursos de formação profissionalizante, dentre eles o curso para trancistas afro. Como se nota, os cursos para formação de trancistas são vistos como uma oportunidade de profissionalizar a população negra e feminina.

Os cursos para trancistas afro são tão importantes que, cerca de 37% das trancistas que responderam ao questionário eletrônico, disseram que aprenderam a trançar cabelos em cursos particulares e gratuitos. Os cursos de longa e curta duração também foram mencionados como os responsáveis pela atualização profissional de um número expressivo de trancistas – 45% das respondentes sinalizaram que se atualizam profissionalmente através de cursos. As palestras e vídeos disponíveis na plataforma *Youtube* e redes sociais foram citadas como lugares de acesso para as trancistas também se aperfeiçoarem. No trabalho de Anne Cherrin (2022) “Conceitos matemáticos presentes no trabalho de trancistas: uma relação com a (afro) etnomatemática”, a autora também sinaliza que os vídeos disponíveis no *Youtube* são utilizados pelas trancistas para estudarem novos modelos de penteados. Dessa maneira, nota-se que os cursos e vídeos disponíveis em plataformas como o *Youtube*, redes

⁴ O trabalho realizado por Afro Dai foi tão importante na história de afirmação da corporeidade negra e capacitação de jovens mulheres como trancistas que no município e estado do Rio de Janeiro a data comemorativa do Dia da Pessoa Trancista é a data de seu nascimento, o dia 06 de junho.

sociais como *Instagram* e *Facebook* são os lugares em que as artesãs capilares (trancista) mais se informam e aprendem novas técnicas de trabalho.

Como mencionei durante o processo de isolamento social, eu não realizei observações nos espaços de trabalho de todas as minhas colaboradoras. Consegui acompanhar somente o curso ministrado por Quilamu na instituição localizada em Madureira. Dessa forma, o contexto que possibilitou a observação participante para a realização da etnografia ocorreu após 70% da população carioca estar imunizada contra o coronavírus. A instituição que promove a atividade formativa ficou cerca de dois anos sem abrir turmas do curso e funcionou através de trabalho chamado popularmente de *home office*.

Para frequentar as aulas, precisei apresentar comprovante de vacinação contra a COVID-19 já na inscrição. Estudantes que não tivessem comprovantes precisavam mostrar laudos médicos para justificar a não imunização. Inscrevi-me para este curso através de formulário eletrônico do *Google*, disponibilizado no grupo de *WhatsApp* “Nossas Crias Pretas” (grupo de mães e crianças negras que realiza encontros e atividades culturais com referências negras e africanas).

De acordo com as informações divulgadas pela equipe organizadora das aulas e pela docente Quilamu, foram cerca de 150 pessoas inscritas para as 35 vagas ofertadas no módulo básico. As aulas foram ministradas nos dias de quarta e sexta-feira da semana e no horário das 14 às 17h durante os seguintes dias: 19 de novembro, 24 de novembro, 26 de novembro e 3 de dezembro. A atividade teve 15h de carga horária, além das horas de trocas da docente com estudantes pelo aplicativo *WhatsApp*. Uma das estudantes da turma, Tuane, criou um grupo para trocar informações sobre as aulas, técnicas e eventos relacionados à temática dos penteados trançados e beleza negra.

O curso é oferecido somente para mulheres e, em especial, para mulheres negras. A formação é dividida em três módulos:

- 1) Módulo/Básico – para iniciantes que dominam pouco ou não dominam as técnicas artesanais de penteados trançados;
- 2) Módulo/ Intermediário – é para trancistas que foram discentes do módulo 1 e que desejam se aperfeiçoar nas técnicas dos entrelaçados afro;

- 3) Módulo/ Avançado – é focado em trançistas que cursaram o módulo 1 e 2 ou que já atuam no mercado, mas que querem se estabelecer na oferta deste tipo de serviço. Este módulo tem por objetivo ensinar as trançistas a empreenderem.

De acordo com o relato da coordenadora Maria, o curso funciona na instituição desde o ano de 2018 e já atendeu cerca de 240 mulheres e teve um total de 12 turmas. Para Maria, um dos principais objetivos do curso é fomentar a geração de renda entre mulheres negras que têm perfil socioeconômico muito semelhante: “mães, mães solas, desempregadas, mulheres negras e com renda familiar até três salários-mínimos”⁵. De fato, a informação sobre o objetivo de o curso atender mulheres negras em condições de vulnerabilidade social é igualmente mencionada no *e-mail* de comunicação da instituição para as estudantes selecionadas. Nele consta a seguinte **atribuição**: “o curso tem como objetivo resgatar a cultura africana e sua história de resistência através das tranças nagô e **fomentar a geração de renda**” (grifo nosso).

A coordenadora Maria é uma mulher negra e feminista e por essa orientação política procura desenvolver no espaço de trabalho atividades que deem inclusão às mulheres negras na sociedade.

Então, tendo em vista que Madureira é um bairro negro, de cultura negra e a unidade é localizada em Madureira, eu pensei: então, eu vou fazer uma coisa voltada com recorte racial e para mulheres. Porque as mulheres negras estão na base da nossa pirâmide social. Ganham menos. São mais exploradas, tem problemas para se colocarem no mercado de trabalho e quando se colocam é de forma ainda muito subalternizada [...] Eu queria valorizar a mulher negra e ao mesmo tempo gerar renda para ela⁶.

O fragmento da entrevista de Maria nos remete aos estudos da intelectual e militante do movimento negro brasileiro Lélia Gonzalez. Em diversos trabalhos, a pesquisadora refletiu acerca da posição social ocupada por mulheres negras na sociedade brasileira. No texto “A mulher negra na sociedade brasileira” (2020) a autora considera:

Quanto à mulher negra, que se pense em sua falta de perspectiva quanto à possibilidade de alternativas. Ser negra e mulher no Brasil, repetimos, é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os

⁵ Entrevista concedida por Maria. **Entrevista**. [maio 2020]. Entrevistadora: Luane Bento dos Santos. Rio de Janeiro, 15 de maio de 2020.

⁶ *Ibid.*

estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no nível mais alto da opressão [...] Quando não trabalha como doméstica, vamos encontrá-la também atuando na prestação de serviços de baixa remuneração (“refúgios”) nos supermercados, nas escolas ou nos hospitais, sob denominação genérica de “servente” (que se atente para as significações a que tal significante nos remete). De um modo geral, a mulher negra é vista pelo restante da sociedade a partir de dois tipos de qualificação “profissional”: doméstica e mulata (GONZALEZ, 2020, p. 58-59).

No Brasil, as desigualdades raciais são persistentes. Este é um dado da realidade que exige dos órgãos governamentais uma série de políticas antidiscriminatórias e de promoção da equidade racial para que haja transformações na estrutura social.

Embora a instituição que ofereça o curso esteja localizada num bairro de forte cultura e presença populacional negra (Torre *et al.*, 2019), segundo o depoimento de Maria, a unidade atende majoritariamente em suas atividades culturais e profissionais gratuitas a um público de pertença étnico-racial branca. Sendo esse mais um dos motivos para que a coordenadora priorize um público feminino negro.

Tratadas as questões em torno do contexto de emergência dos cursos para trançistas na cidade e no estado do Rio de Janeiro, bem como o perfil social e racial presente nestes espaços e o contexto político para sua criação, serão descritos, na próxima seção, os processos políticos presentes no cotidiano das aulas.

Ser trançista: um aprendizado negro-africano antirracista

O que é aprendido num curso formativo para trançistas afro? A princípio, o leitor ou a leitora pode pensar e responder que seja somente o ensino e aprendizado de técnicas de elaboração e construção de trançados capilares. No entanto, este é um dos muitos enganos que se pode fazer sobre estes espaços formativos. Primeiramente, é preciso lembrar que o trabalho de trançista afro no contexto da sociedade brasileira é permeado por desafios ocasionados pela estrutura racista.

Oferecer o serviço de penteados trançados é lidar cotidianamente com perspectivas sociais, culturais e políticas que posicionam o corpo e o cabelo do

negro e da negra no lugar de inferioridade racial. Nunca será demais lembrar que o Brasil teve mais de 350 anos de escravização da população africana e negra. Após a abolição, efetivou-se uma série de políticas estatais de exclusão e de marginalização do contingente negro-africano.

Outro dado que vale ser mencionado é que nosso país, no final do século XVIII até meados do século XIX, importou teorias racistas que já estavam entrando em desuso no contexto europeu. De acordo com a socióloga Andrea Costa (2022), essas teorias racistas foram difundidas pelo país ao longo do século XX e amplamente exploradas nas obras de Oliveira Vianna, Sylvio Romero e Nina Rodrigues. Lilian Schwarcz (1994) destaca que essas teorias foram muito bem recepcionadas no país em estabelecimentos de ensino e pesquisa.

Como aborda Andrea Costa (2022), intelectuais como Nina Rodrigues (1932), defendiam a degeneração moral e intelectual da população negra e mestiça, bem como uma aptidão para o crime. Como demonstra Maria Aparecida Bento (2022), as ideias veiculadas por esses intelectuais estão arraigadas em nosso imaginário social e fundamentam até hoje a concepção de políticas na esfera da segurança pública. Em seu livro “O pacto da branquitude” a autora cita um episódio que ilustra esse ideário:

Nos últimos anos foi possível acompanhar uma sequência de prisões de políticos da elite carioca, todos envolvidos em esquemas de corrupção. Em menos de cinco anos, foram presos cinco governadores e um prefeito. Um desses ex-governadores se referiu a Rocinha, famosa favela carioca, como “fábrica de produzir marginal”. Ele está preso há anos, acusado de ter lavado milhões de reais de propina obtida com fornecedores do estado, mas propõe para a população favelada e negra o aborto como política de prevenção a criminalidade. Em suas palavras: “Você pega o número de filhos por mãe na Lagoa Rodrigo de Freitas, Tijuca, Méier e Copacabana, é padrão sueco. Agora, pega na Rocinha. É padrão Zâmbia, Gabão. Isso é uma fábrica de produzir marginal” [...] Os bairros cariocas que têm padrão sueco, não por coincidência, são os de classe média e alta, cujos moradores são majoritariamente brancos (Bento, 2022, p. 46).

No entanto, a herança deste passado histórico e destas teorias racistas não transparece apenas nas concepções de políticas de segurança pública, também corroboram as ideias discriminatórias que são feitas sobre as expressões culturais e as manifestações estéticas e identitárias da população

negra. Podendo ser notadas nas associações preconceituosas que são feitas em relação ao uso de penteados afro, por exemplo.

A trancista Valéria, quando comenta sobre as discriminações enfrentadas pela população negra no mercado de trabalho, sublinha um fato corriqueiro: “Vou resumir com as palavras que um empregador me disse uma vez: tranças deixam as pessoas com cara de bandidas”⁷.

Na atualidade, é possível verificar em pesquisa na internet várias reportagens e notícias que denunciam as práticas de discriminação racial sobre os cabelos e penteados considerados afro da população negra. Espaços como o trabalho, escola e hospitais são apontados como os lugares em que mais ocorre a prática de discriminação, pois proíbem a adoção dos penteados ou até mesmo a entrada nos recintos.

Dessa maneira, as trancistas inevitavelmente serão obrigadas a lidarem em seu cotidiano profissional com perspectivas que são baseadas em um longo processo histórico e cultural de consolidação de uma sociedade racista. Neste sentido, o ato de trançar cabelos e ensinar a trançá-los torna-se uma fazer permeado de resistências ao processo de exclusão racial incrustado no imaginário social.

Em segundo lugar, é preciso destacar que os cursos para trancistas surgem no contexto de autoafirmação da identidade negra. Em outro lugar (Santos, 2013), demonstrei como as tranças e outros penteados conhecidos como afro foram elementos selecionados pelos movimentos negros no que se compreende como uma construção de identidade negra afirmativa. No espaço de trabalho das trancistas e cabeleireiras afro/étnicas, em diversos momentos do atendimento ao cliente negro e negra, essas profissionais serão e são confrontadas com os traumas raciais da população negra. Dito de outro modo, no universo dos salões de beleza afro/étnico as profissionais além de cuidarem da estética, cuidam do espírito. Nilma Gomes (2006) percebeu, ao realizar a sua etnografia em salões de beleza étnico de Belo Horizonte, que:

As cabeleireiras e os cabeleireiros étnicos não são “psicanalistas de plantão”, embora trabalhem cotidianamente com individualidades,

⁷ Entrevista concedida por Valéria. **Entrevista**. [abr. 2021]. Entrevistadora: Luane Bento dos Santos. Rio de Janeiro, 11 de abril de 2021.

traumas, subjetividades, imagens, autoimagens, discursos, linguagens. São profissionais da estética negra, homens e mulheres negros que também retiram desse espaço seu sustento, porém, são sensíveis à questão racial, que atravessa a sua história de vida (Gomes, 2006, p. 181).

Durante as observações para a realização da etnografia, notei que as estudantes do curso de formação de trançistas traziam em suas narrativas traumas e apresentavam processos de fragilidades ocasionados pelas repetidas vivências de discriminação racial. Ao longo das aulas, essas estudantes foram provocadas pela docente a pensarem sobre seus traumas raciais e, sobretudo, a não reproduzirem em seus futuros atendimentos.

Refletir sobre os traumas raciais e sobre os processos de dor que o sistema racista provoca em nós, enquanto pessoas negras, é importante porque, como observa a intelectual Grada Kilomba (2019), o racismo provoca “uma dor indizível” e o campo da Psicologia e da Psicanálise ainda não acolhem essa queixa de modo crítico e científico.

A experiência do racismo, por ser tão hedionda, não pode, de fato, ser compreendida cognitivamente e a ela ser atribuída um sentido. Em vez disso, “ela permanece não processada – como não ‘conhecimento’ em sua acepção usual – porém é sentida no corpo” (Kapla, 1999, p. 147). A agonia do racismo é, portanto, expressa através de sensações corporais expelidas para o exterior e inscrita no corpo. A linguagem do trauma é, nesse sentido, física, gráfica e visual, articulando o efeito incompreensível da dor (Kilomba, 2019, p. 162).

Para efeito, trata-se de compreender que, no espaço de atividade laborativa das trançistas, os processos de internalização do racismo e de autorrejeição que ele acarreta para a população negra apareceram sem máscaras. Em diálogo com a trançista Monay⁸, ela nos conta como uma de suas clientes, a Isabela, exterioriza a dor, a vergonha e o trauma racial em sua relação com a textura dos seus cabelos afro. Monay relata que a jovem cliente, Isabela, não conseguia tirar as tranças pendentes (*box braid* ou tranças soltas) no período recomendado, que é após três meses da confecção. Para Monay, a recusa em retirar os trançados estava associada à falta de recursos econômicos para a manutenção do penteado, bem como a não aceitação de Isabela sobre suas características fenotípicas.

⁸ Entrevista concedida por Monay. **Entrevista**. [abr. 2020]. Entrevistadora: Luane Bento dos Santos. Rio de Janeiro, 20 de abril de 2020.

Consciente da estrutura racial da sociedade brasileira e dos efeitos nocivos das discriminações daí advindas na subjetividade das pessoas negras, a trancista Quilamu, desde o primeiro dia de aula do curso, apresenta uma fala comprometida com a questão racial negra. Abaixo, destaco fragmentos de seu potente discurso, anotados em meu diário de campo:

Boa tarde, pessoal! Como vocês estão? Estou muito feliz com esse curso e com vocês aqui. Teremos quatro aulas [...]. Pois bem, meu nome é Quilamu, sou mãe de dois meninos, trabalho nesse curso desde 2018. Eu queria falar com vocês sobre a relevância desse curso, das tranças. Hoje, tudo bem, muita gente fala de transição capilar, do racismo, mas, assim, a gente não tinha isso (**debates sobre transição e racismo na internet**) quando eu era criança. A gente não teve cuidado e carinho de quem penteava ou alisava nossos cabelos. A gente sofreu muito e ainda sofre com tudo isso, com o racismo, com a não aceitação do nosso corpo e cabelo crespo. A gente aprendeu que tudo que é do negro, é ruim, que a nossa cor e nosso tipo de cabelo são feios. Somente agora com as redes sociais e com muita militância preta que a gente vê que as coisas começaram a mudar. No entanto, a trancista dentro disso tudo tem muita responsabilidade de não reforçar dores, de não reforçar o racismo, de tocar no corpo da cliente, principalmente se for criança, com muito carinho e cuidado. A gente não quer reforçar essas lógicas de exclusão, de se sentir feia, fora de lugar. Por isso, gente, eu sempre abro o curso falando essas coisas. A gente que é trancista tem que tocar com cuidado, com afeto. Não existe nesta profissão chamar o cabelo de ruim, de duro, de feio até porque a gente depende muito de pessoas que usam o cabelo crespo sem química [...] São os cabelos crespos, vistos como duros, os mais fáceis e menos trabalhosos para trançar. Então a trancista deve somar na afirmação da negritude, da estética negra. A trancista tem que ser a pessoa que coloca o outro para cima. A trancista é aquela mulher que resgata a identidade, é aquela mulher que toca na dor e transforma em orgulho, em autoamor [...] Nosso papel na sociedade é outro, entenderam? (grifo nosso)⁹.

Mediante diversos interesses que levam as estudantes do curso a frequentarem as aulas, a docente Quilamu, logo no início, apresenta para suas alunas uma postura política em torno da ocupação: uma política do corpo e para o corpo negro. Política que ela aprendeu nos espaços de educação não formal dos movimentos negros. Quilamu tem uma formação política oriunda do movimento *hip-hop*.

Em nossas conversas, destacou como esse movimento foi circunstancial no seu processo formativo “Depois com o *hip-hop*, foi aí que eu me libertei, minha

⁹ Discurso da trancista Quilamu em 19 de novembro de 2021.

mente abriu”¹⁰. A doutora em Educação Ivanilde Mattos em seu livro “Estética afirmativa: corpos negros e educação física”, explica que o tipo de prática adotada pela docente Quilamu é “possivelmente, reflexo de resistência processada em outros espaços que não os formais” (Mattos, 2021, p. 77).

Para Quilamu, a trancista tem um dever moral de romper com os padrões da colonialidade e do racismo. Cabe à trancista subverter a lógica dominante de hierarquização da beleza e das “raças” e colocar a corporeidade negra em posição de valorização, por oposição à já mencionada inferioridade racial. Por essa razão, penso que a docente se esforça em sua fala para fazer um movimento que considero da decolonialidade.

A decolonialidade, como comenta Joaze Bernardino-Costa e Ramón Grosfoguel (2016, p. 17), “consiste também numa prática de oposição e intervenção, que surgiu no momento em que o primeiro sujeito colonial do sistema mundo moderno/colonial reagiu contra os desígnios imperiais que se iniciou em 1492”. Neste sentido, os argumentos de Quilamu para suas alunas têm como objetivo romper com os padrões da colonialidade e, sobretudo, reagir às atitudes racistas que pesam sobre o corpo e cabelo de pessoas negras. Além disso, o discurso de Quilamu está em consonância com os saberes estéticos-corpóreos produzidos pelos movimentos negros e apontados por Nilma Gomes (2017) em seu livro “O movimento negro educador”. A autora avalia que:

os saberes estéticos-corporais fazem parte de uma série de lutas e ensinamentos das mulheres negras. [...] Vale a pena destacar que a articulação das mulheres negras e a realização da Marcha das Mulheres 2015 trouxe como afirmação da pauta do bem-viver a não aceitação de serem vistas como objeto de consumo e cobaias das indústrias de cosméticos, moda ou farmacêutica. Passaram a exigir cada vez mais publicamente o fim da ditadura estética eurocentrada e branca e o respeito à diversidade cultural e à estética negra. A estética negra passou a ser compreendida como parte do direito da cidadania e da vida das mulheres negras, tornando-se um dos saberes sobre o corpo que vem sendo amplamente socializado e potencializado, principalmente pelas jovens negras (Gomes, 2017, p. 76-77).

Observa-se que o espaço de formação das trancistas é diferente de outros, em especial ao espaço de formação das(dos) cabeleireiras(os) tradicionais. Nota-se que é um espaço de formação política negra. Uma política,

¹⁰ Entrevista concedida por Quilamu. **Entrevista**. [maio 2013]. Entrevistadora: Luane Bento dos Santos. Rio de Janeiro, 23 de maio de 2013.

como destacou a trancista lalodê em nossos diálogos, que é oposta ao postulado racista da sociedade brasileira, ou seja, uma política antirracista e decolonial.

Saliento ainda que a abordagem de Quilamu para suas alunas, no primeiro dia de aula, exprime como o campo da estética negra é um campo cheio de tensões e de escolhas políticas, pois como coloca a antropóloga Denise Cruz (2019, p. 13) “estética não é somente aparência; ela envolve sentimentos, emoções, corporalidade. Estética é política. Estética é ética”.

Outra linha que pode ser interpretada é que a professora, ao trazer o discurso de responsabilidade da trancista como a de não reforçar os padrões coloniais de hierarquização das “raças”, na verdade, aplica um dos objetivos do curso de tranças da instituição que é “resgatar a cultura africana e sua história de resistência através das tranças nagô”. Objetivos que estão em acordo com a efetivação da legislação federal de história e cultura africana e afro-brasileira (Lei n. 10.639/2003) em espaços educativos formais e não formais.

Como disse, Quilamu tem forte influência da cultura *hip-hop*. Na cidade do Rio de Janeiro, trabalhou durante um bom tempo como DJ em festas promovidas pelos movimentos negros cariocas; e frequentava eventos acadêmicos de história e cultura africana e afro-brasileira. Sua trajetória de vida e trabalho como trancista é articulada aos espaços de militância política negra.

Inegavelmente, a formação política da docente aparece explícita em suas aulas, nas orientações que dá às discentes:

Então a trancista deve somar na afirmação da negritude, da estética negra. A trancista tem que ser a pessoa que coloca o outro para cima. A trancista é aquela mulher que resgata a identidade, é aquela mulher que toca na dor e transforma em orgulho, em autoamor¹¹.

O ativismo político da trancista nos espaços de formação que atua, assemelha-se às considerações de Patricia Collins no capítulo “Repensando o ativismo de mulheres negras”. Neste trabalho, Collins (2019) argumenta que a prática política das mulheres negras não pode ser comparada ao modelo de ativismo político tradicional:

As perspectivas mais populares sobre o ativismo político negro costumam ignorar que a luta pela sobrevivência do grupo é tão

¹¹ Discurso da trancista Quilamu no dia 19 de novembro de 2021. (Discurso de Quilamu, anotações da pesquisadora, novembro de 2021).

importante quanto os confrontos com o poder institucional. As definições mais comuns de resistência e ativismo político não compreendem o sentido desses conceitos no dia a dia das mulheres negras. A pesquisa em ciências sociais costuma se concentrar nas atividades políticas públicas, oficiais, ou visíveis, ainda que esferas não oficiais, privadas e supostamente invisíveis da vida e da organização social sejam igualmente importantes. Por exemplo, algumas abordagens classistas veem os sindicatos e partidos políticos – duas formas de ativismo político tradicionalmente dominadas por homens brancos – como mecanismos fundamentais para o ativismo da classe trabalhadora. As afro-americanas foram historicamente excluídas dessas arenas, e isso privou essas abordagens de uma análise teórica dos protestos de classe das mulheres negras. Com frequência, essas abordagens pressupõem que a falta de mulheres negras em postos de autoridade formal e na militância de organizações políticas é indício de baixos níveis de ativismo político da parte delas. Essa definição limitada também influencia negativamente a análise das ações de mulheres negras na luta de resistência (Collins, 2019, p. 330).

Para a socióloga, as mulheres negras praticam a política de maneira distinta à perspectiva tradicional reconhecida pelo espaço acadêmico. De fato, nossas atividades políticas muitas das vezes podem ser consideradas silenciosas e existentes fora dos espaços tradicionais do fazer política. Vale lembrar as ações das Irmandades Negras no período da escravização e as nossas participações no movimento de favela, como destacou Lélia Gonzalez em seus escritos.

Collins (2019, p. 329-330) também sinaliza que a luta pela sobrevivência é uma das principais formas de resistência e fazer político das mulheres negras. Ao comentar a trajetória de Sara Brooks, a autora explica como a resistência da comunidade negra poder ser vista por muitas frentes:

Historicamente, a resistência dos afro-americanos à opressão racial e de classe teria sido impossível sem a luta pela sobrevivência do grupo. A contribuição de Sara Brooks ao cuidar de seus filhos e rejeitar a imagem de controle de *mammy* ou da mula representa atitudes essenciais, embora não reconhecidas, tomadas por incontáveis mulheres negras estadunidenses para garantir a sobrevivência do grupo. Sem essa parte central do ativismo das mulheres negras, não seria possível sustentar a luta pela transformação das instituições educacionais, econômicas e políticas dos Estados Unidos.

Nesta direção, Quilamu, com sua formação política oriunda dos debates do movimento *hip hop* e movimentos negros, acaba por transformar seu espaço de trabalho num local de formação ocupacional que é igualmente um local de formação política. Seu ativismo, como aponta Collins (2019), não pode e não

deve ser lido a partir de perspectivas tradicionais. A docente transforma o espaço do curso de tranças em um espaço de educação não formal (Mattos, 2021).

Quilamu educa suas alunas para as relações raciais e tenta instrumentalizá-las para a construção da identidade negra pautada em valores afirmativos. Sua atuação política é mais um modo de ativismo não descrito e não visto nas teorias políticas clássicas como ativismo. A docente Quilamu, assim como Sara Brooks, trabalha para sustentar seus dois filhos, contudo, como muitas mulheres negras na luta pela sobrevivência, não deixa de tecer críticas ao sistema de opressão racial. Em sua ocupação, a docente procura trazer reflexões sobre os efeitos do pensamento racista e das discriminações raciais na construção estética das pessoas negras.

Ademais, Quilamu, ao orientar as estudantes para não reforçarem discursos racistas, indiretamente demonstra que o espaço laborativo da trançista deve ser um espaço seguro para pessoas negras. Para Collins (2019), os **espaços seguros** são espaços voltados para mulheres negras. Contudo, neste trabalho o conceito é alargado e compreendido como uma ferramenta política que pode ser usada, de maneira geral, para a população negra. Segundo Collins:

Embora a dominação seja inevitável como fato social, é improvável que seja hegemônica como ideologia dentro dos espaços sociais nos quais mulheres negras falam livremente. Essa esfera de discurso relativamente seguro, embora restrita, é uma condição necessária para a resistência das mulheres negras. As famílias extensas, as igrejas e as organizações comunitárias afro-americanas são locais importantes, nos quais há possibilidades de expressar um discurso seguro [...] Esses espaços não são apenas seguros – eles formam locais privilegiados de resistência à objetificação como o Outro. Nesses espaços as mulheres negras observam imagens femininas de cultura ‘mais ampla’, percebem que esses modelos são, na melhor das hipóteses, inadequados e, na pior, destrutivos para elas, e seguem o propósito de se definir com base em modelos femininos negros históricos vigentes em sua própria comunidade (Collins, 2019, p. 184).

As trançistas atendem na maioria das vezes a um público de pessoas negras. Como mencionei, a uma clientela de pessoas que carregam traumas raciais, marcas indeléveis em suas subjetividades. Essas pessoas buscam os salões de beleza afro/étnicos para serem tratadas como seres humanos. São pessoas que estão cansadas, estafadas, por sofrerem tratamentos preconceituosos em relação a suas características físicas, principalmente em relação à textura dos seus tipos de cabelos (Gomes, 2006).

Repito que nos espaços de trabalho das trançistas, pessoas negras abordam dores históricas, traumas raciais entranhados em seus espíritos. Por essas razões, há certa insistência no discurso de Quilamu para que suas alunas não corroborem no fortalecimento dos pensamentos e ideologias racistas. No contexto da sala de aula do curso de tranças, por um lado, vê-se a trançista Quilamu trazer reflexões emblemáticas sobre a condição da população negra em nosso país; e como a partir desse lugar é possível criar estratégias com base no trabalho de trançista para o combater o racismo. Do outro lado, visualiza-se um quantitativo de estudantes negras que estão na luta pela sobrevivência econômica, psicológica e cultural. Posição que não deixa de ser uma localização política dentro da estrutura social racista, como reitera Collins (2019).

Considerações finais

A proposta do trabalho foi discorrer em torno do aparecimento de cursos para formação de trançistas afro na cidade do Rio de Janeiro e mostrar como estes espaços estão permeados de concepções políticas que podem ser vistas sob um ponto de vista anticolonial, antirracista e decolonial. A partir de estudos do campo do feminismo negro, Antropologia Social e Relações Étnico-Raciais, articulou-se uma análise que buscou compreender as dimensões políticas, sociais e culturais do fazer a cabeça no fazer as tranças.

A metodologia qualitativa utilizada e amparada por instrumentos como entrevistas semiestruturadas, questionários eletrônicos, diário de campo e observação participante, descortina percepções que não visualizam a política negra relacionada à aparência estética. Pois como ressalta Cruz (2019), a estética é política e é ética. Neste sentido, o trabalho minucioso das trançistas não escapa dessas orientações oriundas de um tempo histórico imemoriável que resgata a autoaceitação e traça outras formas de representação sobre si.

Assim, o argumento do trabalho demonstrou que ser trançista é ser cuidadora, professora, educadora, confidente, terapeuta e uma ativista política não tradicional (Collins, 2019).

Além disso, a pertinência de debater a ocupação das trançistas em tempos da emergência dos debates raciais na sociedade brasileira e mundial. As

trancistas com seus trabalhos se sustentam, chefiam famílias e combatem de modo silencioso nossos racismos e discriminações raciais.

Referências

BENTO, Maria Aparecida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 15-24, jan./abr. 2016.

CHERRIN, Anne Karine. **Conceitos matemáticos presentes no trabalho de trancistas: uma relação com a (afro)etnomatemática**. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Educação Matemática) – Instituto Federal do Maranhão, São Luís, 2022.

COLLINS, Patricia. **Pensamento feminista negro**. Rio de Janeiro: Boitempo, 2019.

COSTA, Andrea Lopes. Ações afirmativas e transformações no campo intelectual: uma reflexão. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 43, p. 1-17, 2022.

CRESPA, Cilene. Ser trancista: poesia. *In*: NEGRA SIM, Amanda (Org.). **Trançado Periférico**. São Paulo: Projeto Trançado Periférico, 2020.

CRUZ, Denise Ferreira da Costa. **Que beleza busca Vanda?: ensaios sobre cabelo no Brasil e em Moçambique**. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

GOMES, Nilma Lino. **Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolo de identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

GOMES, Nilma Lino. **O movimento negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação**. Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

GONZALES, Lélia. Cultura, etnicidade e trabalho: efeitos políticos e linguísticos da exploração da mulher [1979]. *In*: RIOS, Flávia; LIMA, Marcia (Orgs.). **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo no cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LUCINDA, Maria da Consolação. **Subjetividades e fronteiras: uma perspectiva etnográfica da manipulação da aparência**. 2004. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

MATTOS, Ivanilde Guedes de. **Estética afirmativa**: corpos negros e Educação Física. 2. ed. Curitiba: Appris, 2021.

SANTOS, Luane Bento dos. **Para além da estética**: uma abordagem etnomatemática para a cultura de trançar cabelos nos grupos afro-brasileiros. 2013. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-raciais) – Centro Federal de Educação e Tecnologia Celso Suckow da Fonseca, Rio de Janeiro, 2013.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Espetáculo da miscigenação. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 8, n. 20, p. 137-152, abr. 1994.

SILVA, Ciranilda Cardoso. **Vidas trançadas**: a vivência e o trabalho das trançadeiras do Centro Histórico de Salvador/BA. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Centro de Arte, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2013.

SONGA, Eufrásia Nahako. **(Re) significações das tranças e outros penteados em Angola**: as moças das tranças na “Praça Nova” da cidade do Lubango. 2017. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

TORRE, Sergio Moraes Rego Barão da; SARMENTO, Victória Aparecida Maia; SILVA, Carolina Goés Fernandes da; BARROSO, Felipe Santana. A presença negra nos subúrbios cariocas: samba, jongo, *funk* e charme em Madureira. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL, 18., 2019, Natal. **Anais** [...]. Natal: ANPUR, 2019.

MAPEANDO A POTÊNCIA DE UMA CIDADE EM MOVIMENTO: BELFORD ROXO E SEUS ESPAÇOS DE EDUCAÇÃO, TECNOLOGIA, CULTURA E ARTE

Gabrielle Souza¹
Vivian Martins²
Felipe M. Soares³

Resumo: O capítulo busca mapear espaços que combinam educação, tecnologia, arte e cultura em Belford Roxo, destacando a potência da cidade, incentivando a prática social e o pertencimento dos indivíduos ao território. A pesquisa, conduzida através da cartografia e da conversa, busca responder a três questões de estudo: quais são os espaços que integram educação, tecnologia, cultura e arte em Belford Roxo? Como esses espaços interagem com o território e contribuem para a sua identidade? Como ampliar a prática social pelos cidadãos? Mapeamos, analisamos e compartilhamos 17 espaços que desenvolvem projetos educacionais, tecnológicos, culturais e artísticos, visando sua disseminação por meio de mapas e um site. Conversamos com o responsável por um desses espaços para compreender os impactos na comunidade e apresentamos os principais achados da conversa, de forma a incentivar a apropriação de espaços periféricos e o exercício do direito à cidade.

Palavras-chave: Educação; território; cartografia; Belford Roxo.

Introdução

Belford Roxo é uma cidade que carrega um estigma relacionado à violência, principalmente pelo fato de no período entre as décadas de 1970 e 1980, a cidade ter sido considerada pela UNESCO o lugar mais violento do mundo (Albuquerque; Silva, 2020). Para ir além desse estigma, buscamos compreender a cidade pelos “usos” (Certeau, 1994) de seus praticantes. Já os praticantes (Certeau, 1994) são aqueles que vivenciam as táticas cotidianas. Certeau aponta que os usos se referem às maneiras pelas quais os praticantes se apropriam criativamente e (re)interpretam elementos culturais com resistência e subversão às estruturas de poder, conforme suas necessidades. Estaremos

¹ Graduada em Comunicação Social. Bolsista PIBIC Jr. (IFRJ). Contato: gabriellesouza242@gmail.com.

² Doutora em Educação (UERJ) e professora do IFRJ. Contato: vivian.lopes@ifrj.edu.br.

³ Mestrando em Educação (UFRRJ). Contato: mariano.geografia@gmail.com.

atentos aos usos feitos pelos cidadãos de Belford Roxo e não ao estigma imposto a ela.

A cidade está em movimento. Conhecida como “cidade do amor”, vai muito além da criminalidade, é um lugar onde as pessoas se tratam como conhecidas, onde alunos e professores lutam pela educação, onde encontram sorrisos, o “velho brejo” e o antigo engenho de açúcar. Onde, assim como o hino, é o lugar onde o sol nasceu sorrindo, com sua gente vivida, sofrida e valente, gente que progride, trabalha e estuda. Uma gente aguerrida, que batalha para viver sua cidade em plenitude.

Compreendemos a cidade como potência para ampliar a consciência e promover a autonomia dos cidadãos ativos na vida urbana. Entendendo que cidadãos e cidades se desenvolvem mutuamente nesse processo, buscamos elaborar uma pesquisa que mapeie e dissemine espaços que integrem educação, tecnologia, cultura e arte. Em especial, inspiradas no diálogo com Lefebvre (2010), para quem o direito à cidade mudaria a realidade se entrasse para a “prática social”. Lefebvre entendia que as transformações no espaço urbano impactavam as práticas sociais, que são moldadas pelo espaço e pelo tempo.

Esses direitos mal reconhecidos tornam-se pouco a pouco costumeiros antes de se inscreverem nos códigos formalizados. Mudariam a realidade se entrassem para prática social: direito ao trabalho, à instrução, à educação, à saúde, à habitação, aos lazeres, à vida. Entre esses direitos em formação figura o direito à cidade (não à cidade arcaica mas à vida urbana, à centralidade renovada, aos locais de encontro e de trocas, aos ritmos de vida e empregos do tempo que permitem o uso pleno e inteiro desses momentos e locais etc.) (LEFEBVRE, 2010, p. 139).

A presente pesquisa possui como objetivo desenvolver uma cartografia para a disseminação dos espaços de educação, tecnologia, cultura e arte de Belford Roxo, de forma a incentivar a prática social e o pertencimento dos indivíduos ao território. Acreditamos que a disseminação desses espaços amplie a possibilidade de que eles entrem para a prática social, desfazendo estratégias dominantes de expropriação da classe operária do contexto citadino, com uma revolução urbana pela classe operária, que contrarie a destruição da urbanidade e incentive o direito à cidade.

Concordando com Seemann (2001, p. 61), compreendemos a “produção cultural como formadora do espaço”. Seemann (2001) aponta que a discussão da cultura e mapas deve ter fundamento em uma teoria social crítica, “dentro do seu contexto social que é culturalmente específico e muda no tempo e no espaço”; Harley (1990, p. 16) compreende a cartografia como “fabricação de mundos”. Pensamos no espaço vivido e praticado para idealizar a potência da vida na periferia. De acordo com Kastrup (2009, p. 32), a cartografia é um método que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Para elucidação, trata-se de investigar um processo de produção. O objetivo da cartografia é desenhar a rede de forças à qual o objeto ou fenômeno em questão se encontra conectado, dando conta de suas modulações e de seu movimento permanente. Portanto, a cartografia serve para mapear e compreender processos complexos e dinâmicos, em vez de simplesmente representar objetos estáticos. Por isso, a escolha pela cartografia.

A pesquisa buscou responder a algumas questões: quais são os espaços que integram educação, tecnologia, cultura e arte em Belford Roxo? Como esses espaços interagem com o espaço geográfico e contribuem para a identidade cultural de Belford Roxo? Como ampliar a prática social pelos cidadãos do município?

Educação, territórios e a luta pela abertura de espaços

Lutamos por uma educação acessível para todos, tendo em vista o seu poder de transformar a sociedade. Sob o ponto de vista social, Paulo Freire (1989, p. 13) alerta que: “[...] a leitura da palavra não é apenas precedida pela leitura de mundo, mas por uma certa forma de escrevê-lo ou de reescrevê-lo, quer dizer, de transformá-lo em nossa prática consciente”. A conscientização defendida por Freire possibilita que cidadãos se apropriem e lutem por seus territórios, por exemplo, de forma a não só ler, mas transformar o mundo.

A palavra "território" tem sido historicamente associada a duas implicações distintas: uma simbólica e outra material. Em seu âmbito mais concreto, o território remete à percepção do poder e da dominação. Por outro lado, o termo também carrega a conotação simbólica de apropriação. Lefebvre

(1986) distingue claramente essas duas facetas: apropriação, que se manifesta de maneira mais simbólica, e dominação, que se revela de forma mais tangível.

Segundo o autor:

O uso reaparece em acentuado conflito com a troca no espaço, pois ele implica “apropriação” e não “propriedade”. Ora, a própria apropriação implica tempo e tempos, um ritmo ou ritmos, símbolos e uma prática. Quanto mais o espaço é funcionalizado, tanto mais ele é dominado pelos “agentes” que o manipulam tornando-o unifuncional, menos ele se presta à apropriação. Por quê? Porque ele se coloca fora do tempo vivido, aquele dos usuários, tempo diverso e complexo (LEFEBVRE, 1986, p. 411-412).

O espaço de uso e de ação, portanto social, permeia toda a sociedade, apresentando-se como um conceito amplo e abrangente. Por outro lado, os territórios e seus processos de desterritorialização variam significativamente, dependendo dos atores que detêm e exercem o controle sobre esses espaços e os processos sociais neles envolvidos. Por isso, entendemos a desterritorialização como o movimento pelo qual se abandona o território, "é a operação da linha de fuga", e a reterritorialização, como o movimento de construção do território (Deleuze; Guattari, 1997b, p. 224 *apud* Haesbaert, 2009, p. 127) que permite o movimento dos diversos praticantes que habitam e transformam os espaços.

Por isso, operar com os territórios sugere a perspectiva de Haesbaert e Bruce (2002, p. 11) que afirmam que:

[...] sempre tiveram no conceito de território e nos processos de desterritorialização e reterritorialização importantes ferramentas para o entendimento não apenas nas questões filosóficas, mas também das práticas sociais e na construção de um efetivo projeto político de libertação dos desejos, dos corpos, da arte, da criação e da produção da subjetividade.

A noção de territorialidade desempenha um papel fundamental na compreensão de como as pessoas se apropriam dos lugares em que vivem. Isso também se relaciona intimamente com as dinâmicas econômicas e culturais que moldam esses territórios.

Quando abordamos a questão dos espaços e as lutas que os envolvem, estamos considerando os direitos fundamentais que, por vezes, são negados. Essas ações representam reivindicações de direitos básicos, como educação, lazer, arte e tudo o que é protegido pela Constituição. O direito à cidade é um

exemplo, tal ênfase visa à consecução de uma urbe mais justa e heterogênea, na qual todos os cidadãos possam plenamente exercer sua cidadania, combater a opressão e efetivamente desfrutar de seu direito à cidade, visando à realização de uma sociedade mais justa e equitativa em escala global.

As contendas relacionadas aos territórios são um fenômeno cotidiano e envolvem aspectos como o acesso de membros da comunidade a recursos específicos, bem como a sua mobilidade, frequentemente resultando na exclusão de determinados grupos quando buscam utilizar espaços públicos. Em suma, as classes sociais mais privilegiadas são frequentemente favorecidas com mais direitos e benefícios no contexto urbano, em comparação às classes menos favorecidas. Esse paradigma é amplamente disseminado e contribui para que indivíduos pertencentes às classes menos privilegiadas possam sentir-se alienados em relação à cidade, ignorando a riqueza de experiências potenciais que suas próprias comunidades podem proporcionar. Por esse motivo, acreditamos na importância da prática social pelos cidadãos.

Entre conversas e cartografias: bricolando métodos

O desenvolvimento da pesquisa se deu a partir da busca por espaços que reuniam educação, tecnologia, cultura e arte no município de Belford Roxo. Um método só não daria conta das questões de estudos; recorreremos à bricolagem de métodos e técnicas de pesquisa. Utilizamos o termo "bricolagem" a partir do referencial de Lévi-Strauss, que usou o conceito para descrever a prática de construir algo novo a partir de materiais disponíveis, muitas vezes de maneira improvisada e criativa. Na presente pesquisa, recorreremos inicialmente à cartografia e avançamos para as conversas.

O processo se inicia com a pesquisa exploratória, cujo principal propósito, de maneira resumida, é a investigação de temas pouco estudados previamente ou aprofundamento em um domínio específico de conhecimento. Após a exploração desses espaços, os usos que são feitos pelos praticantes culturais, como funcionam e como contribuem para a comunidade em que estão situados, analisamos o desenvolvimento desses espaços a partir de seus projetos

educativos e como cada um destes projetos podem contribuir para a prática social e o pertencimento dos indivíduos ao território.

O processo de mapeamento dos principais locais abordados neste estudo desempenhou um papel de extrema relevância na elaboração do mapa final. A atuação da cartografia como microdispositivo dessa bricolagem, não está associada apenas ao seu caráter técnico, mas à atribuição de sentido para a representação dos diferentes territórios e seus recortes. Sua capacidade de articular as redes de cultura, educação e tecnologia a partir das práticas que se articulam nos lugares e territórios.

A cartografia desempenha papel relevante enquanto instrumento de análise e de compreensão dos espaços geográficos. Sendo crucial para evidenciar as disparidades entre eles, a partir de marcadores, dados numéricos, fenômenos sociais e físicos que permitem produzir análises diversas para construção de subjetividade no campo econômico e social.

Para Kastrup e Passos (2013), cartografar é traçar um plano comum entre os pesquisadores e os praticantes da pesquisa, que são tomados como realidades inerentes, previamente observadas. No entanto, esse plano comum não é estático, mas sim dinâmico e em constante transformação. Um método de pesquisa que busca construir um plano comum, dinâmico e heterogêneo, a fim de traçar um mapa dos processos de individuação e das forças que atuam na realidade.

Por isso Kastrup e Passos (2013) afirmam que a cartografia desmancha os polos entre os praticantes, para assegurar sua relação de coprodução ou coemergência. Um método que busca construir um mundo comum e heterogêneo, em que diferentes perspectivas e subjetividades possam ser incluídas e valorizadas.

Essas contribuições, frequentemente extraídas em contexto de estudos geográficos, possuem íntima ligação à cartografia, quando utilizada enquanto interface para representação de espaços em diferentes escalas.

Apresenta-se ainda mais complexa quando é pensada para instrumentalizar práticas e narrativas direcionadas, pois possui diferentes recursos que podem atribuir caráter técnico e conceitual intencional a partir da

transversalidade que o tema pode sugerir. Seu caráter multirreferencial permite a compreensão de fenômenos contemporâneos de modo mais integral.

Isso nos permite perceber o uso dessas representações a partir de diversas áreas do conhecimento, que favorecem um olhar mais abrangente e acessível para a compreensão e interpretação dos fenômenos em sua complexidade.

A fase inicial da pesquisa visava realizar um mapeamento de espaços de educação, tecnologia, cultura e arte na cidade de Belford Roxo e cartografar esses espaços que desenvolvem projetos educativos. A pesquisa contou com diferentes fontes: 1) dados obtidos através de pesquisa na internet, como site e redes sociais de cada local ou projeto situado em Belford Roxo; 2) informações obtidas através da conversa com George Ferreira Lau, professor e coordenador de um dos projetos encontrados na pesquisa. Além da experiência de uma das pesquisadoras, obtida através de sua vivência como moradora da cidade e até mesmo como frequentadora assídua de alguns dos projetos estabelecidos como recorte da pesquisa. Descrevemos os espaços que estavam em coerência com os objetivos da pesquisa em um quadro e mapeamos os referidos locais utilizando o *Google My Maps* (Martins; Santos; Correia, 2020).

Com o intuito de aprofundar e detalhar certos aspectos da pesquisa, procedemos a uma conversa com o professor George Ferreira Lau, um dos fundadores de um dos projetos mencionados. A seleção do praticante cultural para a conversa baseou-se na proximidade estabelecida, uma vez que uma das autoras tinha sido aluna do professor George no Pré-vestibular Comunitário Paulo Freire. Professor George concordou em ter nome, imagens, produções e narrativas expostas nos resultados da pesquisa, por meio de termo de consentimento e participação em pesquisa.

As conversas como método de pesquisa atribuem ênfase na colaboração, na valorização das experiências individuais e na busca por *insights* que possam contribuir para uma compreensão mais profunda e uma transformação positiva em contextos educacionais e sociais. A abordagem enfatiza a importância do diálogo com respeito e escuta ativa entre pesquisadores e participantes, reconhecendo a importância do contexto cultural, social e histórico na compreensão das questões conversadas.

Essa ideia de que a conversa é algo mais presente nos cotidianos e que, portanto, assume essa diversidade de 'espaçotempos' e de pessoas que podem participar dela é o mais interessante destacar. Ela vai permitir maiores possibilidades de trabalho para nós. Quando você vai conversar com uma pessoa acerca de seu cotidiano, você tem acesso a processos que são existentes naquele meio, naquele ambiente, naqueles 'espaçotempos' de quem dialoga com você, o que produzirá melhores possibilidades. E as conversas se apresentam como o melhor meio de comunicação para chegarmos a compreender os acontecimentos cotidianos (Alves, 2022, p. 36).

Alves (2022) salienta que a conversa não deve ser considerada uma alternativa oposta à entrevista, uma vez que reconhece o uso desta última técnica quando julgado pertinente pelos pesquisadores. Entretanto, a autora argumenta que a abordagem das conversas pode se beneficiar em aspectos comunicacionais, uma vez que as pessoas naturalmente se envolvem em diálogos em seus cotidianos. Com base nessas considerações, optamos pelo método das conversas como meio de aprofundar as questões que ainda apresentavam complexidades ao longo do estudo.

Cabe ressaltar que, ao longo de todo o processo de pesquisa, desenvolvimento e publicação deste capítulo, é possível que ocorram algumas modificações em relação às informações apresentadas. Por exemplo, o programa Espaço 4.0 ainda está passando por processos de construção e implementação e a data de início das atividades do local mencionado pode ou não ter ocorrido quando este trabalho for publicado.

Dados, mapas e análises: mergulhando nos espaços de educação, tecnologia, cultura e arte de Belford Roxo

Mapeamos 17 espaços que desenvolvessem projetos educativos após filtrar por temáticas como tecnologia, cultura e arte. São eles: Afoxé Raízes Africanas, Calvi Rio, Casa da Cultura, Centro Cultural Dom Hélder Câmara, Centro Cultural Donana, Coletivo Transcultura, Centro de Educação Superior a Distância do Rio de Janeiro, Espaço Digital da Escola Municipal Albert Sabin, Instituto de Arqueologia Brasileira, Instituto Federal do Rio de Janeiro, Inocentes de Belford Roxo, Museu Vivo de Areia Branca, Pré-vestibular Comunitário Paulo Freire, Programa Espaço 4.0, Projeto Marvin, Projeto Social Crescendo Juntos

e Rede FitoVida. As informações sobre os projetos serão delineadas no Quadro 1.

Quadro 1 – Detalhamento dos espaços de educação, tecnologia, cultura e arte de Belford Roxo

(continua)

Nome	Detalhes	Local
<p>Afoxé Raízes Africanas www.afoxeraizesafricanas.com/</p>	<p>Associação cultural e recreativa, onde oferece shows, oficinas e palestras. Busca levar a sabedoria ancestral, ensinamentos e aprendizados da cultura afro na Baixada Fluminense.</p>	<p>R. Doná Odete, 10 - Nova Piam CEP 26116-590 Belford Roxo, RJ</p>
<p>Calvi Rio calvirio.org/</p>	<p>A Calvi Rio tem objetivo de acolher crianças em situação de risco e oferece a elas e suas famílias apoio proporcionando cuidados básicos e acolhendo com carinho e afeto. É oferecido além da alimentação, saúde e convivência familiar, educação e cultura. Dando suporte com aulas de música, esportes, reforço escolar e apoio familiar.</p>	<p>R. Maria Peixoto, 4 – Outeiro CEP 26183-615 Belford Roxo, RJ</p>
<p>Casa da Cultura mapadecultura.com.br/manchete/casa-da-cultura-de-belford-roxo</p>	<p>A casa da cultura promove diversos cursos que contribuem para que jovens possam obter ascensão social. Além disso, promove ações de lazer e cultura, com projetos e aulas de teatro, dança, capoeira, violão, bateria, artesanato para diversas faixas etárias, a partir de 5 anos.</p>	<p>Av. Bob Kennedy, s/n - Nova Piam CEP 26115-560 Belford Roxo, RJ</p>
<p>Centro Cultural Dom Hélder Câmara www.facebook.com/profille.php?id=100057456758592&locale=hi_IN</p>	<p>Promove ações sociais, culturais e educacionais. Contribui para várias ações e festividades junto à comunidade. Durante todo o ano o Centro Cultural é aberto para que todos possam usufruir, de forma acessível aos moradores. Oferta aulas de ballet, lutas, teatro e outros.</p>	<p>Rua Padre Egídio Camerlynck, 220 Belford Roxo, RJ.</p>
<p>Centro Cultural Donana www.donana.org.br/</p>	<p>Desde a década de 80 vem trazendo manifestações em forma de arte, educação e cultura. O centro cultural conta com palestras, oficinas, dança, arte, saraus, todo tipo de representação e manifestação de construção e desconstrução. Conta com oficinas artísticas como dança, pintura e de poesias, por exemplo, filmes, palestras, moda, de forma a contribuir com a educação e a arte na vida de moradores locais.</p>	<p>Rua Aguapey, 197 – Piam Belford Roxo, RJ.</p>

Quadro 2 – Detalhamento dos espaços de educação, tecnologia, cultura e arte de Belford Roxo

(continuação)

Nome	Detalhes	Local
<p>Coletivo Transcultura www.facebook.com/BxdTranscultura/?ref=py_c</p>	<p>Uma roda de cultura que acontece uma vez ao mês com intuito de acolher os artistas, propõe rodas de conversas, workshops e exposições. Além de levar a educação a todos os jovens, proporciona acolhimento e exposição de artistas locais.</p>	<p>Cada roda acontece em um lugar diferente.</p>
<p>Centro de Educação Superior a Distância do Rio de Janeiro www.cecierj.edu.br/cederj/</p>	<p>Consórcio de universidades públicas cariocas, em parceria com a Secretaria de Estado de Ciência e Tecnologia do Estado do Rio de Janeiro. Tem como objetivo oferecer cursos gratuitos de graduação a distância autorizados e reconhecidos pelo Ministério da Educação. O Consórcio conta com polos regionais na capital fluminense e um de seus polos de estudo se encontra em Belford Roxo.</p>	<p>R. Mauá, 179 - Parque São Bernardo CEP 26165-110 Belford Roxo, RJ</p>
<p>Espaço Digital da Escola Municipal Albert Sabin www.facebook.com/profifle.php?id=100063941739732</p>	<p>A Escola Municipal de Educação Especial Albert Sabin teve sua quadra esportiva reinaugurada para a prática de atividades dos alunos, para a contribuição tecnológica houve a instalação de computadores e a inserção de um instrutor para ensinar informática básica aos professores, os alunos também poderão utilizar os computadores para tarefas em sala de aula.</p>	<p>R. Celi, s/n – Piam CEP 26115-080 Belford Roxo, RJ</p>
<p>Instituto de Arqueologia Brasileira arqueologia-iab.com.br/</p>	<p>Instituição de caráter científico-cultural, sem fins lucrativos que, há 59 anos, dedica-se à Pesquisa, Ensino e Divulgação da arqueologia brasileira. Situado na Vila Santa Tereza. Projetos IAB Teen - Projeto Pesquisador Curumim e jogos (Ex: Arqueologia da memória). Oferta cursos a distância: Arqueologia e Educação Patrimonial de Santos e Acauã e seu mundo: a Tradição Indígena Una.</p>	<p>Estr. do Sarapuí, 3199 - Santa Teresa CEP 26193-575 Belford Roxo - RJ,</p>
<p>Instituto Federal do Rio de Janeiro (IFRJ) portal.ifrj.edu.br/belford-roxo</p>	<p>O IFRJ oferece educação profissional e tecnológica da Educação Básica até a Educação Superior. É uma instituição com 15 campi, sendo um deles em Belford Roxo. Atua em diferentes modalidades de ensino, assim como na pesquisa, na inovação e na extensão. A instituição integra a Rede Federal de Educação Científica e Tecnológica.</p>	<p>Av. Joaquim da Costa Lima, s/n (Em frente ao 39º Batalhão da Polícia Militar)</p>

Quadro 3 – Detalhamento dos espaços de educação, tecnologia, cultura e arte de Belford Roxo

(continuação)

Nome	Detalhes	Local
<p>Museu Vivo de Areia Branca www.facebook.com/profiele.php?id=100082569161281</p>	<p>Possui como objeto captar e juntar toda a história, patrimônio e cultura do Nosso Velho Brejo, iniciando uma releitura da história da cidade. Esse museu vai fazer uma ponte de contato com alunos e professores oferecendo rico e vasto conhecimento e experiência educacional, apresentando as lutas e esperanças da população local.</p>	<p>Rua Maryelza, 47 - Areia Branca CEP 26112-310 Belford Roxo, RJ</p>
<p>Pré-vestibular Comunitário Paulo Freire sites.google.com/view/paulofreirepv/c/</p>	<p>Pré-vestibular comunitário, os professores trabalham de forma voluntária e os estudantes podem contribuir com um valor simbólico para manter o local, como luz, água, folhas e outros. Muitos alunos que não podem custear conseguem estudar de graça e se preparar para vestibulares e concursos. Além das aulas de todas as matérias do plano escolar regular, contém aulas temáticas, debates, criação de saraus. Muitos alunos de lá se tornaram professores e hoje também contribuem com o projeto.</p>	<p>Rua Padre Egidio Carmelinck, 78 - Lote XV Belford Roxo, RJ</p>
<p>Programa Espaço 4.0 prefeitura.de.belfordroxo.rj.gov.br/2021/01/18/belford-roxo-e-contemplado-com-o-programa-espaco-4-0/</p>	<p>Um espaço de formação e capacitação no meio tecnológico. Esse programa tem parceria com o Governo Federal e pretende oferecer cursos para pessoas de 15 a 29 anos, visando sempre pessoas em situação de vulnerabilidade, os cursos vão contar com toda a aparelhagem, desde tablets, computadores e notebooks a impressora 3D e projetor, segundo descrito pelo Prefeito de Belford Roxo.</p>	<p>Estação da Cidadania, bairro Piam. Av. Retiro da Imprensa, s/n - Vila Medeiros CEP 26086-115 Belford Roxo, RJ</p>
<p>Projeto Marvin www.facebook.com/profiele.php?id=100064427871986</p>	<p>Rede de apoio comunitário que tem como objetivo ajudar no desenvolvimento de projetos sociais no Bairro de Itapoã. Com ajuda de voluntários, o projeto Marvin oferece reforço escolar, pré-vestibular comunitário, aulas de músicas e muitos mais para jovens do bairro de Itapoã em Belford Roxo.</p>	<p>Rua Violeta Griffont, 23 (No espaço da Igreja Católica de Nossa Senhora da Conceição)</p>

Quadro 4 – Detalhamento dos espaços de educação, tecnologia, cultura e arte de Belford Roxo

(conclusão)

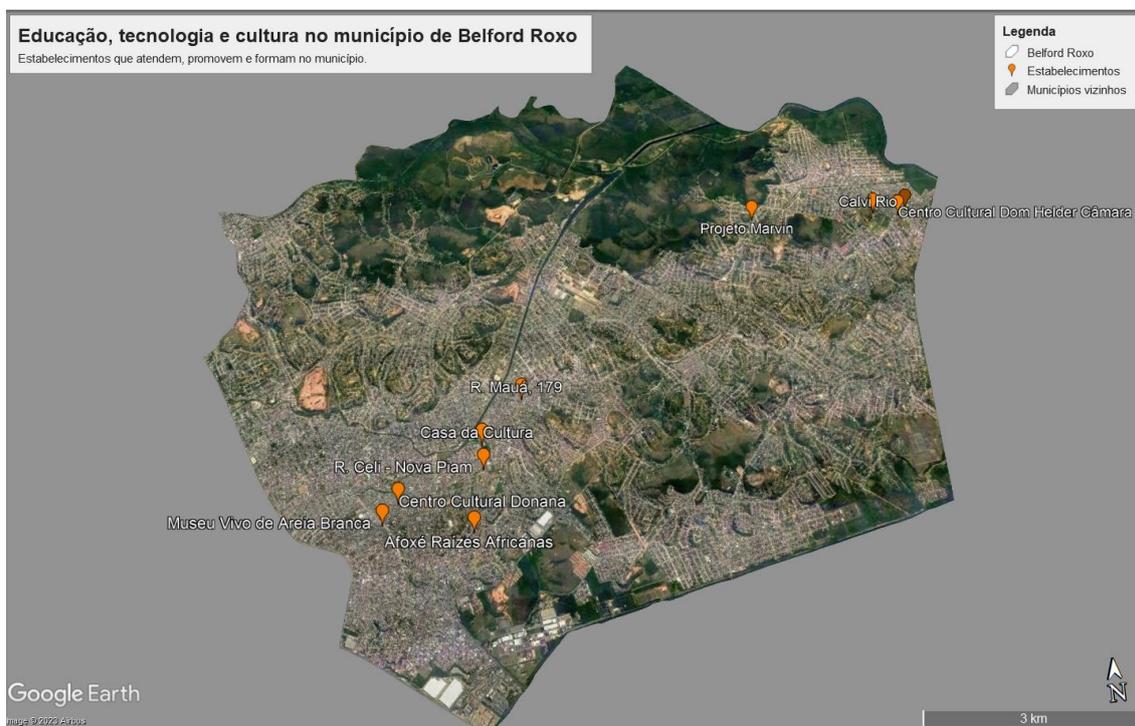
Nome	Detalhes	Local
Projeto Social Crescendo Juntos upv.org.br/obra/10-obra-social-crescendo-juntos	Trabalha para a melhoria da qualidade de vida de crianças, adolescentes, jovens e adultos. Contribuem em ações para complementar a educação formal, acolhimento, formação profissional e a atenção à família, promoção de cultura, saúde, esportes e medidas socioeducativas.	R. Lages Brandão, 378 - Parque Boa Sorte CEP 26171-150 Belford Roxo, RJ
Rede FitoVida redefitovida.wixsite.com/meusite	Contribui e é reconhecida como ponto de cultura, composta por grupos comunitários de periferia, que incentivam a solidariedade, apoio ao próximo, valorização da vida e respeito à natureza, com a prática e vivência com as plantas medicinais e outros elementos da natureza que compõem a medicina popular caseira. Contribuem transmitindo para jovens em idade escolar o conhecimento das comunidades que fazem uso de ervas para cura, a introdução à natureza e como descrito anteriormente, ao respeito à vida.	Av. Estrela Branca, 117 - Santa Maria CEP 26165-340 Belford Roxo, RJ

Fonte: elaborado pelas(os) autoras(es) a partir das informações divulgadas pelas instituições.

Buscamos, dessa forma, apresentar alguns dos achados no mapeamento apresentado na Figura 1, sem esquecer que “mapas são representações da realidade, mas não são a própria realidade!” (Seemann, 2001, p. 62). Concordando com Seemann (2001), afirmamos que o mapeamento apresenta o resultado de uma pesquisa específica, direcionada e carregada de subjetividades.

O mapeamento das possibilidades educativas, tecnológicas, culturais e artísticas de uma cidade periférica apresenta inúmeras possibilidades para memória e identidade, como itinerários que podem ser traçados e vivenciados pelos praticantes culturais. Usamos o termo mapeamento, pois o mesmo se refere a uma capacidade humana e se encontra dentro de um contexto social, não um objeto gráfico descontextualizado.

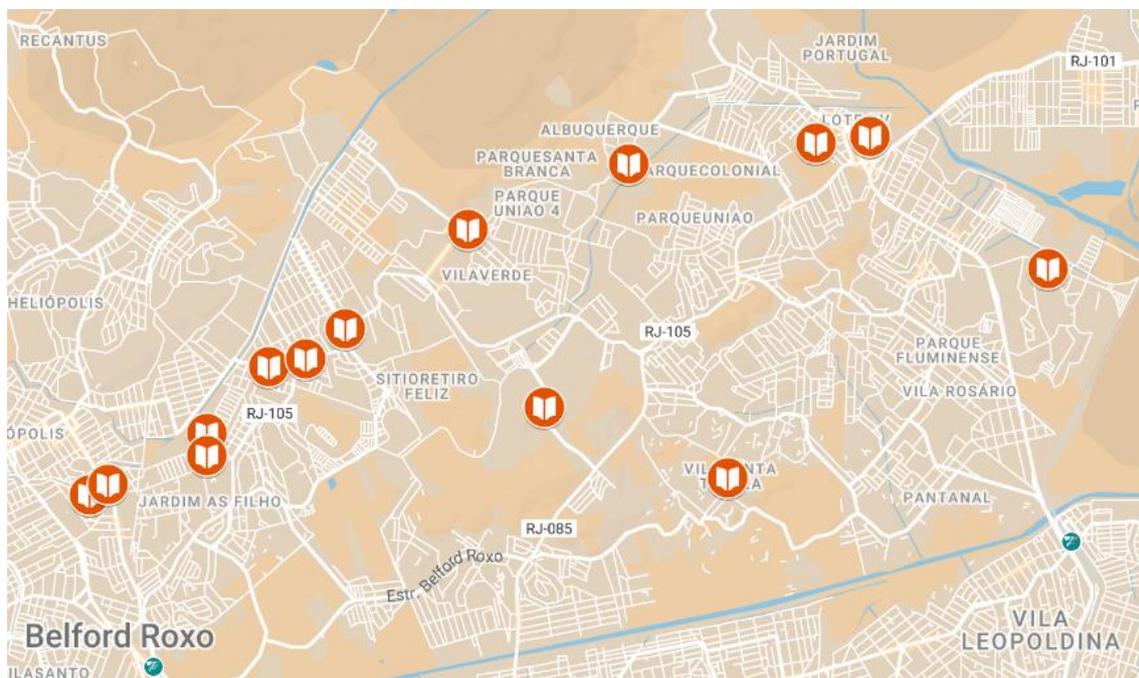
Figura 1 – Mapeamento dos espaços de educação, cultura e arte em Belford Roxo, uma bricolagem do *Google My Maps* com o *Google Earth Pro*.



Fonte: elaborado pelas(os) autoras(es).

Por isso, quando observamos o mapa que evidencia as áreas, observamos também uma certa concentração dos estabelecimentos que promovem educação, tecnologia e cultura. A maioria encontra-se em áreas centrais de infraestrutura e comércio, evidenciando a disparidade da oferta de aparelhos públicos e ações de ONGs em áreas mais periféricas do município. Por isso, pensar no direito à cidade envolve também as esperanças que as periferias depositam na transformação dos usos de seus territórios. Isso contrasta com aparelhos que se localizam do outro lado do município na porção nordeste do mapa e mostram que a esperança do acesso ainda está na transformação do valor de uso e não do valor especulativo dado aos espaços urbanos.

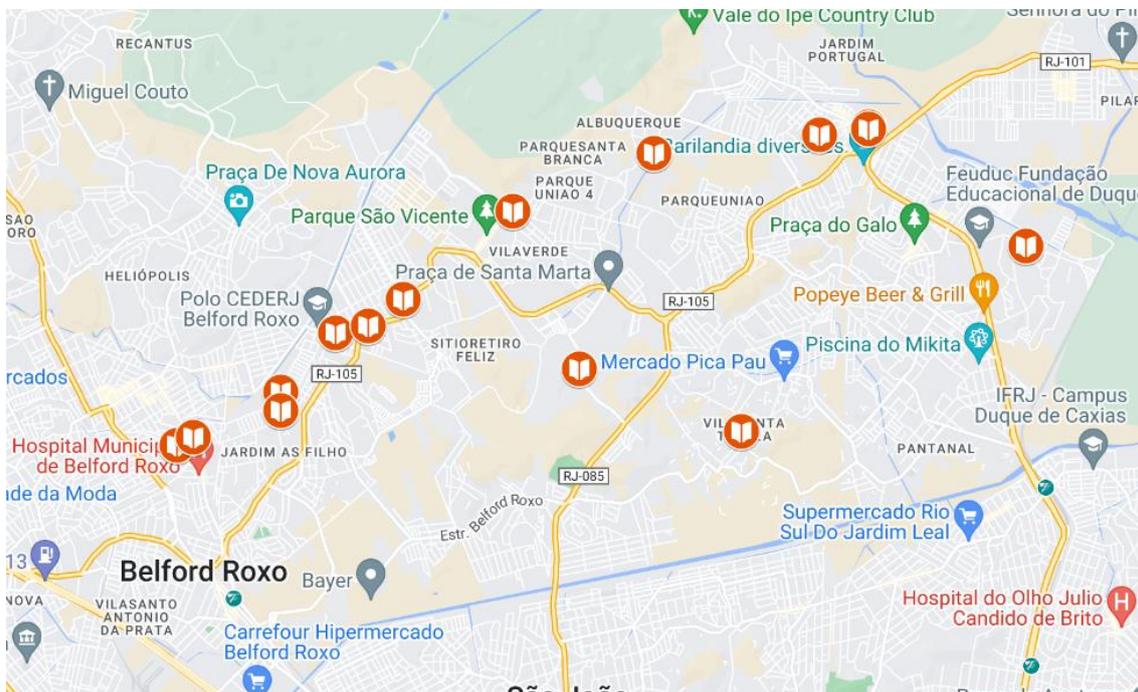
Figura 2 – Mapeamento dos espaços de educação, cultura e arte em Belford Roxo, bairros e estabelecimentos no *Google My Maps*



Fonte: elaborado pelas(os) autoras(es).

A partir de um recorte mais aproximado, conseguimos ver os bairros que concentram o maior número de estabelecimentos de cultura, tecnologia e educação: Higienópolis, Jardim Às Filho e Sítio Retiro Feliz são as áreas de maior concentração. Para além da proximidade do centro comercial e administrativo do município, outro fator está evidenciado no mapa seguinte.

Figura 3 – Mapeamento dos espaços de educação, cultura e arte em Belford Roxo com o Google My Maps



Fonte: elaborado pelas(os) autoras(es).

A presença de aparelhos do Estado, como o Polo CEDERJ Belford Roxo e a Fundação Educacional de Duque de Caxias, chamam atenção, como área de atração de mão de obra, infraestrutura e conexão entre as estruturas e as demandas por estrutura.

Após a conclusão do processo de mapeamento dos locais em estudo, realizamos uma conversa com o representante de um dos espaços mapeados. Com o propósito de enriquecer e ampliar o escopo da pesquisa, estabelecemos contato com o Professor George Ferreira Lau, um dos fundadores do Pré-vestibular Comunitário Paulo Freire. O Professor George generosamente disponibilizou seu tempo para discutir a concepção do projeto, sua origem e a relevância dele para a comunidade em que está inserido.

A conversa ocorreu no dia 16 de janeiro de 2023, às 10h da manhã, com duração de 2h. Previamente, delineamos uma série de tópicos que poderiam ser abordados durante a conversa, relacionadas com as questões de pesquisa. No entanto, é importante destacar que esses tópicos não foram concebidos com a intenção de restringir ou limitar os caminhos que a conversa poderia tomar, permitindo, assim, uma abordagem mais flexível e aberta durante a interação.

A conversa foi muito agradável; George foi aberto, generoso e franco. Após as análises da conversação, cinco tópicos se destacaram como importantes e podem servir para reflexão por parte de projetos de educação, tecnologia, cultura e arte que queiram se instalar na Baixada Fluminense: da insatisfação ao novo (sobre o nascimento do projeto); a forte articulação com o território; perspectivas pedagógicas transformadoras; resistência e luta para formação de cidadãos conscientes e a construção de identidades.

Sobre as origens do projeto, o professor George explicou que a filosofia subjacente ao projeto era a de superar limitações e de permitir que as pessoas se tornassem o que elas poderiam ser. O projeto também agregava aspectos culturais, como a parceria com o Centro Cultural Dom Helder Câmara. Ao incluir eventos que valorizam a identidade regional, como o dia da Baixada, há a conscientização, o reconhecimento e a preservação das tradições do território, o que vai além de um simples preparatório para o vestibular.

George: Os idealizadores do projeto consideraram anormal ter uma fila de espera de alunos para poder entrar na turma de pré-vestibular. Possuía muito mais questões limitadoras no sentido da gente ser, o que a gente poderia ser. Eu posso estar enganado, mas a filosofia continua a mesma, só que ela pode ser aprofundada. (...) Então, tinha o Centro Cultural Dom Helder Câmara, a gente fazia ações como Sarau, sabe? Tinha eventos relacionados à questão do dia da Baixada, exposições. A educação ganhou uma dimensão popular bem mais ampla com esse novo espaço e pela questão das parcerias que foram as melhores possíveis⁴.

O que nos leva ao próximo tópico: a articulação com o território. George destacou que o projeto mantém uma relação intrincada com o território de Belford Roxo. Essa relação é vista como uma ação local na construção de múltiplas identidades, que dialogam tanto a nível local quanto global. O projeto está envolvido em atividades que refletem questões de identidade, incluindo questões de gênero e raça. Além disso, o projeto busca se conectar com outras instituições por meio de rodas de conversa, reflexões e debates.

George: Eu percebo que a articulação com o território é ao mesmo tempo, uma ação local na construção de identidades (identidades bem colocadas, "identidades" e não "identidade") e também uma articulação global, na medida em que a gente faz roda de conversa, reflexão, debates de aulas que estão em diálogo com muitas instituições e com

⁴ Entrevista concedida por George Ferreira Lau. **Entrevista**. [jan. 2023]. Entrevistadora: Vivian Martins. [S. l.], 16 de janeiro de 2023.

universidades também, que é o nosso sonho. Não somente ela, né? Porque a gente também tem outros sonhos no projeto, mas a gente tenta trabalhar isso, a identidade também da questão da mulher, da Baixada, da questão da africanidade. Quem nós somos? Pergunta que muitas vezes é negada e que muito se percebe ali quando a gente vai pedir cota, por exemplo. Mesmo que seja para negar, acho que isso é uma construção muito interessante dessa Baixada negra, essa Baixada mulher, Baixada que estuda, que trabalha, que sonha, que canta, que dança que eu acho muito legal⁵.

Abordando as perspectivas pedagógicas transformadoras, George salienta que o projeto enfatiza a transformação por meio da educação, encorajando as pessoas a perceberem suas potencialidades. A educação é vista como um meio pelo qual as pessoas podem transformar suas vidas e dar passos revolucionários em direção a um futuro melhor.

George: A gente quer isso de transformar através da educação, quer que a galera se perceba como possibilidade. Isso tem uma verdade, sabe? A educação transforma a vida das pessoas. Não sozinho, pessoas através da educação transformam suas vidas e isso é um ensinamento. Então, nesse sentido, às vezes vai ser pouco a pessoa dar um passo, mas às vezes aquele passo já é revolucionário.

Vivian: Quais são os principais avanços que você percebe no projeto, para os participantes e para a comunidade em que o projeto está inserido?

George: Acho que isso também é um sinal de resistência, sabe? Também no território Baixada, no território Belford Roxo, educação é resistência. Educação no Paulo Freire é resistência, é você tentar um lugar ao sol, é você se melhorar como pessoa através do conhecimento, através da aprendizagem. Se confunde muito no Brasil pensar que direito é benesse, direito é luta conquistada, é luta sofrida⁶.

George destacou a resistência e a luta para formação de cidadãos conscientes, que o projeto representa uma forma de resistência, especialmente no contexto da Baixada e de Belford Roxo. Uma fala muito potente nos alerta que os direitos no Brasil são conquistados após luta e sofrimento. O projeto não apenas ajuda na formação acadêmica, mas também contribui para a formação de cidadãos conscientes, ativos e engajados na luta por direitos, cultura e transformação.

O projeto também contribui para a construção e identificação do ser pensante, levando ao último tópico analisado: a construção de identidades de

⁵ Entrevista concedida por George Ferreira Lau. **Entrevista**. [jan. 2023]. Entrevistadora: Vivian Martins. [S. l.], 16 de janeiro de 2023.

⁶ *Ibid.*

peças de luta. Algo muito importante para citar sobre isso é que muitos alunos e professores que passaram pelo projeto se identificaram e abraçaram a causa. Mas não só dentro das salas, mas nas ruas, na luta por educação, no protesto por um lugar digno, de esperança, pela cultura, pela transformação.

De acordo com Tuan (1983), a cultura desempenha um papel fundamental como um fator explicativo no processo pelo qual os seres humanos conferem significado a seu ambiente e, com base nesse significado, organizam o espaço. Dessa forma, os indivíduos materializam símbolos culturais para a representação das diversas percepções da identidade.

A conversa com o Professor George Ferreira Lau revelou a complexidade do projeto, sua conexão profunda com a comunidade, seu papel fundamental na transformação de vidas e na luta por direitos e identidade no território de Belford Roxo. Há uma frase mencionada pelo professor George em sua resposta à pergunta sobre a percepção da resignificação dos espaços por meio dos projetos, que é "solidarizar através da educação". Essa é a busca e o fruto que o projeto obtém a cada oportunidade, impactando cada indivíduo, a cada ano de sua existência e pode servir de exemplo para que projetos sejam implementados na Baixada Fluminense.

É fundamental registrar os achados para que a memória dos espaços e do processo cartográfico seja guardada. Por esse motivo, foi criado o [site belfordroxo11.wixsite.com/belford-roxo](http://belfordroxo11.wixsite.com/belford-roxo). Com a disponibilização dos dados em rede, disseminamos os achados da pesquisa para um público maior, ampliando e evidenciando os espaços e o próprio município; além de promover a valorização do espaço como potência, resignificar o imaginário do próprio território, incentivar o pertencimento, a participação e a intervenção da comunidade em seu território.

Conclusões

A perspectiva que abordamos trabalha com o entendimento de que os praticantes que vivenciam o território são tão autorizados a mapear tais espaços quanto as instituições, rompendo a lógica das metanarrativas e dos discursos dominantes. Lembramos que o espaço urbano é movimento e os achados são

carregados de subjetividades das produções humanas, sendo atualizados a todo instante por serem datados e geolocalizados; eles refletem um espaço-tempo social específico.

Prática social foi um conceito fundante para o desenvolvimento do presente capítulo. Inspiradas em Lefebvre (2010), pensamos a transformação da sociedade e do espaço urbano de Belford Roxo pela participação ativa de seus cidadãos. Por esse motivo, desenvolvemos uma cartografia para oportunizar um olhar detalhado do município escolhido, com a identificação dos aspectos educacionais, tecnológicos, culturais e artísticos relevantes.

Analisamos a experiência durante a pesquisa e os dados emergentes da conversa a partir das questões de estudos e da transformação do território pelos espaços mapeados, produzindo conhecimento ao longo de um percurso de pesquisa. Utilizamos esses resultados para criar mapas no *Google My Maps* e um *site* (belfordroxo11.wixsite.com/belford-roxo) com as informações da pesquisa. Visamos a divulgação dos espaços mapeados, a conservação e a preservação da memória de cada um deles. Divulgamos a pesquisa em eventos científicos e em um livro. Mas os maiores resultados são o aprendizado dos envolvidos, as experiências, as criações e a produção do conhecimento sobre um território periférico tão potente.

Dessa forma, buscamos responder às 3 questões de estudo. Questão 1: Quais são os espaços que integram educação, tecnologia, cultura e arte em Belford Roxo? Questão 2: como esses espaços interagem com o espaço geográfico e contribuem para a identidade cultural de Belford Roxo? Questão 3: Como ampliar a prática social pelos cidadãos do município?

A questão 1 foi respondida a partir do levantamento e do mapeamento dos 17 espaços de educação, tecnologia, cultura e arte em Belford Roxo. Para responder à questão 2, desenvolvemos a conversa com um praticante cultural, a fim de contribuir com nossas reflexões sobre identidade e interação de um espaço de educação e cultura com o território. O esforço em disseminar os achados da pesquisa por meio de publicações científicas e um *site* busca responder à questão 3.

A pesquisa possui muitas áreas a avançar, fruto de seu natural inacabamento e em decorrência das atualizações constantes do espaço urbano.

Para estudos futuros, além dos aspectos culturais tangíveis, pretende-se ampliar a pesquisa para os aspectos intangíveis. Valorizar a riqueza dos nossos patrimônios, aspectos musicais, de dança, pintura, artesanato, culinária, costumes, festividades e outros.

Concluimos refletindo que, para que a educação chegue a mais lugares e sejam realizados usos e consumos pelos praticantes, é importante que essa corrente de valorização dos espaços de Belford Roxo seja continuada. Assim, pequenas ou grandes instituições, sejam com ou sem fins lucrativos, podem ganhar visibilidade e levar seu conhecimento, sua arte e sua cultura a quem mais precisa. Afinal, a educação transforma, liberta e abre portas para múltiplas possibilidades. Pela educação podemos conhecer um mundo mais justo. Torcemos para que esses espaços ganhem força e entrem de vez para a “prática social” de Belford Roxo.

Referências

ALBUQUERQUE, Enderson; SILVA, Ana Beatriz Barbosa da. De lugar mais violento do mundo a lugar do samba - carnaval e identidade na Baixada Fluminense. **Revista Eletrônica da Associação dos Geógrafos Brasileiros**. Três Lagoas, v. 1, n. 32, p. 95-131, 2020.

ALVES, Nilda. Conversa com Nilda Alves. Entrevistadores: Maria Moraes; Noale Toja; Rebeca Brandão. **Periferia**, Duque de Caxias, v. 14, n. 3, p. 35–41, 1 dez. 2022.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. 23. ed. São Paulo: Autores Associados: Cortez, 1989.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari. **Revista GEOgraphia**, Niterói, ano IV, n.7, p.7-31, 2002.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade. 4ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

HARLEY, Brian. Cartography, Ethics and Social Theory. **Cartographica**, 27 (2), p. 1-23, 1990.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. *In*: PASSOS, Eduard; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana. **Pistas do método**

da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2009. p. 32-51.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. Cartografar é traçar um plano comum. **Fractal: Revista de Psicologia**, Niterói, v. 5, n. 2, p. 263-280, ago. 2013.

Disponível em: www.scielo.br/j/fractal/a/nBpkNsJc6DrmsTtMxfRCZWK/?lang=pt. Acesso em: 25 ago. 2023.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: 2006.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. 5. ed. São Paulo: Centauro Editora, 2010.

MARTINS, Vivian; SANTOS, Edméa; CORREIA, Ana-Paula. Google My Maps as a conduit to culturally rich learning experiences. *In: ASSOCIATION FOR EDUCATIONAL COMMUNICATIONS AND TECHNOLOGY INTERNATIONAL CONVENTION*, 43., 2020, Jacksonville. **Proceedings** [...]. Jacksonville: AECT, 2020. v. 1. Disponível em: members.aect.org/pdf/Proceedings/proceedings20/2020i/20_06.pdf. Acesso em: 2 out. 2022.

SEEMANN, Jörn. “Cartografia cultural” na Geografia cultural: entre mapas da cultura e a cultura dos mapas. **Boletim Goiano de Geografia**, Goiânia, v. 21, n. 2, p. 61–82, jul./dez. 2001. Disponível em: revistas.ufg.br/bgg/article/view/4214. Acesso em: 21 mar. 2023.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

SONHO QUE SE SONHA JUNTO É REALIDADE¹:

Sobre o livro “Tentehar muze’eg uze’eg ze egar haw a’e / Cantos e Encantos”

Ana Adelaide Lyra Porto Balthar – Nena Balthar²

Resumo: Este relato nos apresenta a experiência coletiva de realização da primeira publicação da Universidade Indígena Pluriétnica Aldeia Maraka’ná. Conta como um grupo de estudantes do curso de Língua e Cantos Tupi, ministrado por Urutau Guajajara, realizou o livro “Cantos e Encantos” junto com as lideranças da Aldeia Maraka’ná. Nas linhas que se seguem, acompanharemos a potência deste sonho coletivo, o início do projeto durante os primeiros meses da pandemia do COVID-19 e seus desdobramentos ao longo de quase três anos. Neste processo, o projeto ganhou a adesão de outras pessoas que se dedicaram ao livro que se tornou realidade. E para coroar esta alegria, ganhamos um edital da Prefeitura do Rio de Janeiro que permitiu sua publicação física.

Palavras-chave: Cantos indígenas; Aldeia Maraka’ná; publicação; pandemia.

Ailton Krenak (2019) nos lembra que somos sujeitos coletivos. A experiência relatada conflui para a tentativa de adiar o fim do mundo através dos sonhos sonhados juntos. Sabemos que o futuro é coletivo ou não o teremos.

A experiência do encontro, da partilha de saberes materializadas na publicação “Cantos e encantos”, mostrou-nos o entendimento do saber de experiência (Larrosa, 2018, p. 15), aquele saber que conecta acontecimentos de forma significativa, acontecimentos que nos afetam, nos tocam e assim permitem a construção de memórias. Este saber de experiência demanda uma duração, habitar o acontecimento, um tempo como demora. Ou como diz Larrosa (2018, p. 25),

requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.

¹ Prelúdio (1974).

² Doutora em Artes (UERJ), professora e pesquisadora do IFRJ Campus Belford Roxo.

Fotografia 1 – Aldeia Maraka'nã (2023)



Fonte: acervo da autora.

A Aldeia Maraka'nã, também nominada Universidade Indígena Pluriétnica Aldeia Maraka'nã, teve sua formação em 2006 e está situada no terreno do antigo Museu do Índio, no bairro do Maracanã ao lado do estádio de mesmo nome e próxima à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É constituída por indígenas em contexto urbano na cidade do Rio de Janeiro. Um espaço de luta e de afirmação das culturas indígenas de povos que lá habitam e/ou frequentam. Tem no projeto da Universidade Indígena Pluriétnica Aldeia Maraka'nã seu principal instrumento de atuação político-social, um território que contribui para o fortalecimento da presença indígena na cidade do Rio de Janeiro. Consideram ser:

um espaço de encontro, trocas de saberes e informações, de (re)produção de conhecimentos coletivos anticoloniais, de luta social, de (re)definição de estratégias, atuação conjunta e fortalecimento da resistência dos povos indígenas e de comunidades tradicionais, camponeses, favelados e outros grupos de resistência (lànàgatu [...], 2023, p. 12).

Oferece diversas atividades para quem mora e/ou frequenta este território. Entre elas: oficina de miçangas, aulas de Tupi e Cultura Indígena e aulas de Cantos.

No ano de 2020, nosso planeta foi assolado por um vírus mortal. Em pouco tempo, acompanhamos pelos meios de comunicação a atuação e espalhamento do COVID-19. Este vírus limitou nossa mobilidade e reduziu de maneira significativa nosso contato social. Nossas vidas passaram a ser mediadas pela rede mundial de computadores, a internet, que nos conectou como nunca imaginado antes. Foi neste cenário e atmosfera de tempos pandêmicos que iniciamos o curso de Língua e Cantos Tupi, ministrado por José Urutau Guajajara, dentro das ações da Universidade Indígena Pluriétnica Aldeia Maraka'nã.

Fotografia 2 – Urutau Guajajara ministrando aula de Canto (2020)



Fonte: acervo da autora.

Uma vez por semana nos reuníamos de modo remoto para conhecer e estudar a língua e o canto Tupi. O som de cada palavra, o modo de operar e pronunciar os fonemas foram experiências marcantes e encantadoras. Conhecer as motivações do povo Guajajara para entoar cada canto, escutar, sentir, pertencer ao grupo, dava-nos alegria em um cenário de preocupações e incertezas. O “saber de experiência” nos habitava. O sentimento de cura ao cantar junto e o gesto de bater o Maraká com a turma acalentou nosso enfrentamento da pandemia. Experimentávamos outra temporalidade. Nessas

ações, nos fortalecemos e também fortalecemos a Universidade Indígena, com o nosso apoio e a manutenção de suas atividades.

Fotografia 3 – Captura de tela do computador nas aulas de Canto (2020)

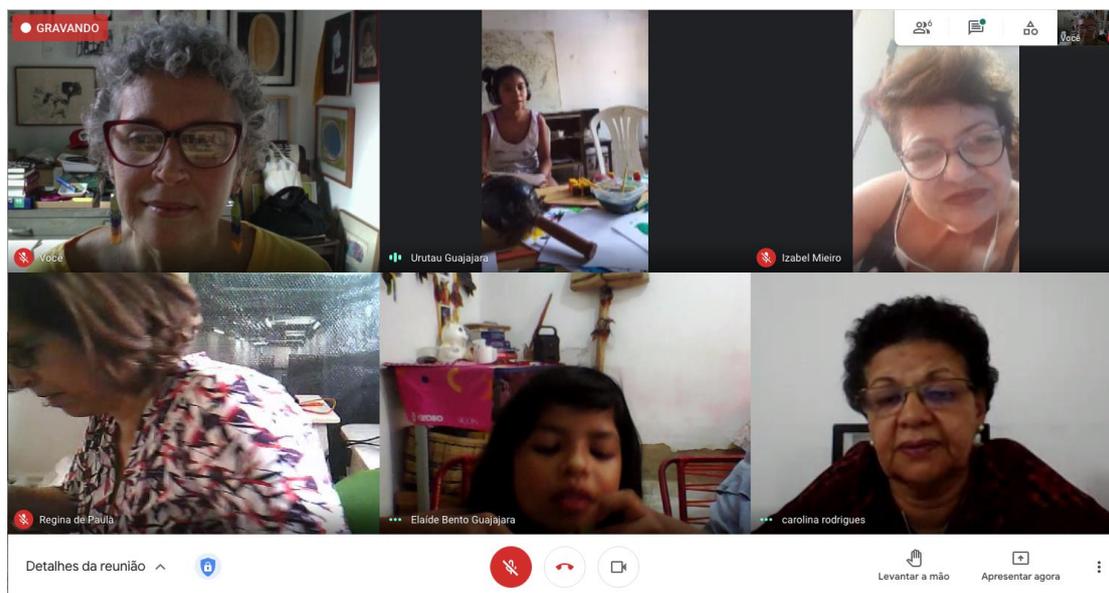


Fonte: acervo da autora.

No decorrer das aulas, em um dos nossos encontros, surgiu uma ideia, um sonho daquele tipo relacionado aos outros saberes, às tradições multiculturais de vários povos, às ancestralidades. Relacionado à capacidade de perceber “um caminho de aprendizado, de autoconhecimento sobre a vida, e a aplicação desse conhecimento na sua interação com o mundo e com as outras pessoas” (Krenak, 2019, p. 52-53).

Assim surgiu nosso interesse em reunir dez cantos entre os muitos que tomamos conhecimento ao longo dos encontros nas aulas de Língua e Canto Tupi. O caminho escolhido foi fazermos uma publicação digital, um *e-book*. Motivadas por esta possibilidade de compartilhar os saberes que experienciávamos, passamos a nos reunir para o projeto de realização do livro, sempre em horários antes das aulas de canto. Este processo demandou muitas etapas. As primeiras ações foram entrevistas remotas com a liderança e professor Urutau Guajajara, transcrições destas entrevistas e a realização de três oficinas de desenhos para formarmos o repertório de imagens sobre os cantos.

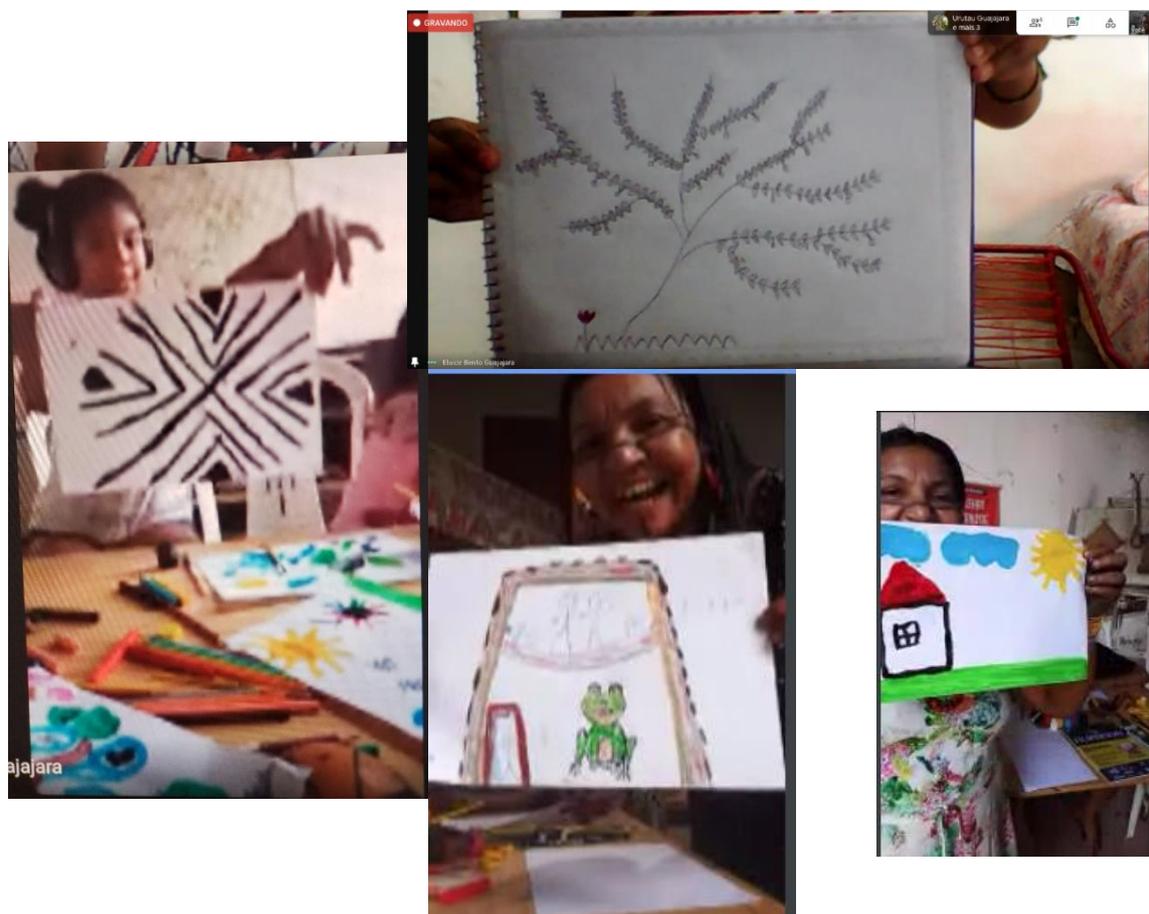
Fotografia 4 – Captura de tela na oficina de Desenho (2021)



Fonte: acervo da autora.

Estas oficinas representaram um grande desafio, pois os participantes estavam “espalhados” em diferentes lugares. Aconteceram de modo remoto em três encontros semanais durante três semanas consecutivas. Foram dias intensos e de muita emoção, novidade e outros modos de interação. A conexão com a internet, e de qualidade, não é uma realidade para todos. Mas o esforço e a vontade de participar destes momentos, perceber que podíamos estar próximos e ao mesmo tempo distantes, participando de uma oficina, confluíram para o sentimento da magia onírica. Cada uma e cada um na sua casa, ou na Aldeia Maraka'nà, ou ainda na Aldeia do Morro Branco, no Maranhão, desenhava junto conectados pelas telas iluminadas, de modo remoto, e cheios de alegria. A menina Àmana Guajajara, da Aldeia do Morro Branco, se envolveu tanto com as oficinas que perguntou se a atividade seguiria por mais tempo.

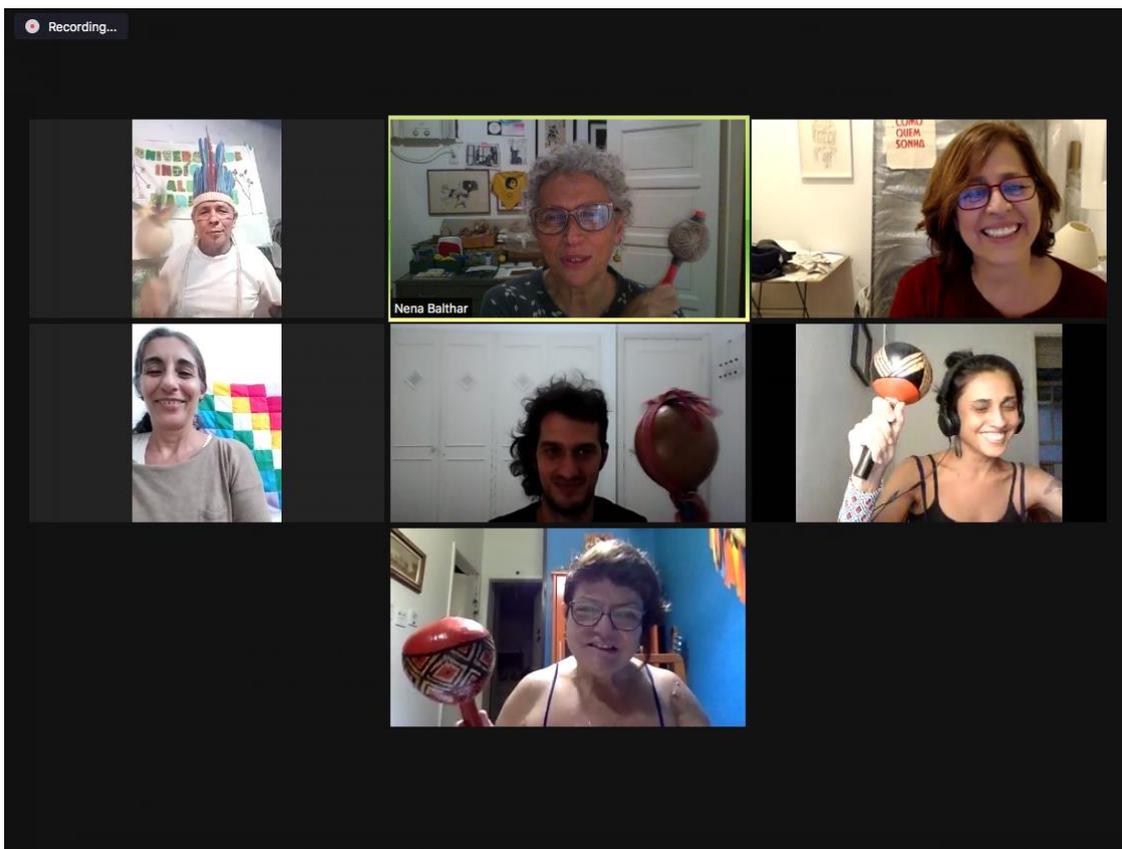
**Fotografia 5 – Montagem com capturas de tela nas oficinas de Desenho
(2021)**



Fonte: acervo da autora.

As etapas da construção do livro envolveram decisões sobre as escolhas do que iria constar e foram debatidas em diversas reuniões com as lideranças Urutau Guajajara e Potyra Krikati. Ambos protagonistas da concepção do primeiro livro realizado pela Aldeia Maraka'nà. Outras pessoas se somaram aos trabalhos para a feitura da publicação. Durante estes encontros, entendemos a importância de narrar a contextualização de cada canto, de contar o porquê de cada canto ser entoado, qual o seu sentido e o significado para o povo que canta o canto.

Fotografia 6 – Captura de tela de entrevista com Urutau Guajajara



Fonte: acervo da autora.

Foram quatro encontros de entrevistas remotas nas quais Urutau Guajajara e Potyra Krikati contaram, cantaram, se emocionaram e nos emocionaram com seus depoimentos e relatos sobre os encantos de cada canto. Na trajetória deste sonho, outras pessoas se somaram à produção e à realização do livro movidas pelo interesse em apoiar uma publicação que tem o protagonismo indígena na sua concepção e realização.

O projeto, neste momento, passou a contar com um número maior de participantes/colaboradores e ampliou as possibilidades de publicação. A presença de apoiadores reforça o sentimento de contribuir para um futuro coletivo de vivermos em sociedade e afirma o próprio sentido da experiência de viver.

Fotografia 7 – Captura de tela de entrevista com Urutau Guajajara.



Fonte: acervo da autora.

Ao final de 2021, iniciamos a organização dos materiais gerados para compor a obra, tais como: cantos na língua indígena, desenhos feitos nas oficinas, transcrição de entrevistas e textos.

Fotografia 8 – Encontro de revisão do texto com Urutau Guajajara na Aldeia Maraka'nã



Fonte: acervo da autora.

Já vacinadas e vacinados contra a COVID-19, realizamos alguns encontros presenciais para avançarmos na revisão do texto e no projeto gráfico

do livro. Com o material reunido e sabendo que os cantos escolhidos estavam nas línguas Ze'êgete (língua do povo Guajajara/Tenetehara) e Português, decidimos por um livro bilíngue, pois o propósito é abranger um público diverso, como indígenas, estudantes, pesquisadores e interessados em geral.

O projeto pensado em um primeiro momento para ser uma publicação *online*, foi contemplado por um edital da Prefeitura do Rio de Janeiro no ano de 2022. Sonhar tem destas coisas, no seu decurso encontramos belas surpresas e o sonho se tornou potente realidade com a publicação impressa no início de 2023.

Fotografia 9 – Chegada do livro na Aldeia Maraka'nã (08.01.2023)



Fonte: acervo da autora.

A narrativa desta experiência se complementa com as palavras de Urutau Guajajara, e as compartilho nas linhas abaixo.

A oportunidade de escrever este livro com tantos professores e professoras indígenas e não indígenas, pesquisadores, jovens estudantes, e de ver as crianças desenhando e a empolgação delas com seus desenhos foi para mim muito gratificante. Esse movimento coletivo é como se fosse a criação de um filho, como se fosse o nascimento de um filho. Cantos e encantos é esse filho que todos nós adotamos e que vai finalmente ganhar o mundo (Tentehar [...], 2022, p. 3)³.

³ Escrito por Urutau Guajajara.

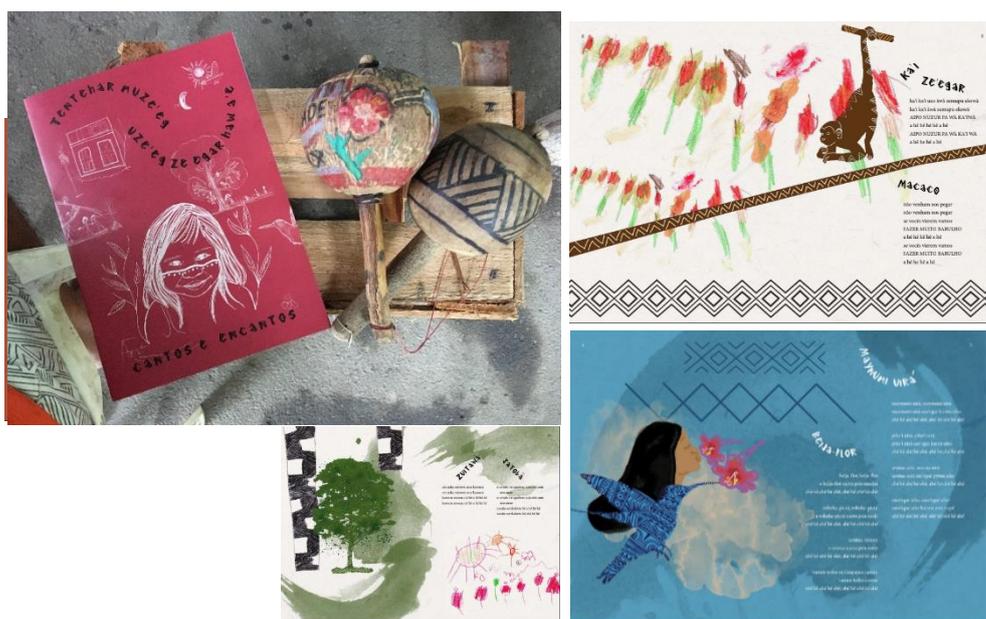
As imagens que se seguem mostram um pouco do livro e de seu lançamento.

Fotografia 10 – Lançamento do livro “Cantos e encantos” no Museu da República, RJ (05.03.2023)



Fonte: acervo da autora.

Fotografia 11 – Imagens do livro “Cantos e encantos”



Fonte: acervo da autora.

O sonho coletivo de gestar o livro brotou na turma de Cantos ministradas por Urutau Guajajara, na Universidade Indígena Pluriétnica Aldeia Maraka'nã. Iniciou sua trajetória com as estudantes: Ana Carolina Guimarães, Carolina Rodrigues, Izabel Mieiro, Judith Payro, Nena Balthar, Rubi Merino e Ruth Torralba. Regina de Paula, Lucas Icó, Cristina Ribas e Vanessa Ribeiro se juntaram para sonhar conosco e dar vida ao livro.

Dos desenhos que ilustram o livro, parte deles foram feitos durante as oficinas por indígenas na Aldeia Maraka'nã no Rio de Janeiro e na Aldeia Morro Branco no Maranhão. Sentimos a força de termos sonhado junto e toda potência deste saber de experiência. Compartilhá-lo é um gesto de “re-encanto” feito com muita alegria.

Fotografia 12 – Participantes da realização do livro “Cantos e encantos”, com as lideranças Urutau Guajajara e Potyra Krikati na Aldeia Maraka'nã (2021)



Fonte: acervo da autora.

O livro também pode ser acessado no [link: archive.org/details/cantos-e-encantos/mode/1up](https://archive.org/details/cantos-e-encantos/mode/1up).

Referências

IÀNÀGATU haw – aldeia rexiste!. *In*: EM NOSSAS artérias nossas raízes. Rio de Janeiro: Teko Haw Maraka'nà, 2023. p. 12-13.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *In*: LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2018.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

PRELÚDIO. Intérprete: Raul Seixas. Compositor: Raul Seixas. *In*: GITA. Intérprete: Raul Seixas. [S. l.]: Philips, 1974. 1 CD, faixa 10.

TENTEHAR muze'eg uze'eg ze'egar haw a'e = Cantos e encantos. Rio de Janeiro: Aldeia Maraka'nà; Cesac, 2022.



**DESIGN,
IDENTIDADE, TERRITÓRIO**

SEÇÃO II

UPCYCLING EM JEANS:

relato para construção de um produto de moda pró-sustentável

Amanda Olívia Silva¹

Resumo: O presente capítulo trata da elaboração de um produto de moda pró-sustentável, baseado na técnica de reuso, que promove laços entre o consumidor e a peça, visando aumentar sua vida útil. O objetivo é demonstrar o desenvolvimento de um produto para o segmento de *jeanswear* a partir do conceito de *upcycling*. Para tanto, a metodologia foi dividida em dois momentos: o primeiro, correspondente à revisão de literatura, de cunho exploratório, no qual foram consultados livros, dissertações, teses e *sites* eletrônicos; e o segundo, a investigação técnico-criativa, que consistiu na pesquisa prática em modelagem do vestuário, na apresentação dos processos e na construção da peça pró-sustentável considerando os problemas apresentados.

Palavras-chave: *Jeans*; moda pró-sustentável; *upcycling*.

Introdução

Ainda hoje, "a produção têxtil continua gerando milhares de toneladas de resíduos, as peças continuam sendo transportadas por milhares de quilômetros para serem usadas poucas vezes e terminarem em um depósito de lixo no final de cada temporada" (Salcedo, 2014, p. 39). Pagamos preços elevadíssimos pelo descaso de décadas de degradação e de desperdício (ameaças ambientais, mudanças climáticas), o que torna necessário repensar o modelo vigente de construção e consumo para mitigar os efeitos no futuro próximo.

Há uma máxima que permeia o assunto quanto à capacidade do planeta: "Jogar fora não existe, pois não existe fora!". Estamos conectados neste globo terrestre, tudo fica dentro, logo é responsabilidade de todos cuidá-lo nos mais diversos âmbitos.

Considerando as questões acima expostas, a sustentabilidade na cadeia têxtil é um tema urgente, cuja aplicabilidade no setor é vista ainda de forma tímida. De acordo com Elena Salcedo (2014, p. 33):

¹ Especialista em Gestão e Planejamento em Modelagem: Alfaiataria Industrial (SENAI CETIQT), bacharela em Artes Cênicas com habilitação em Indumentária (UFRJ) e técnica de laboratório (Vestuário e Acessórios) do IFRJ Campus Belford Roxo. Contato: amanda.olivia@ifrj.edu.br.

o conceito de sustentável engloba iniciativas que permitem que a indústria subsista ao longo do tempo, dados os recursos dos quais dispomos e garantindo igualdade e justiça sociais. Trata-se, portanto, de todas essas iniciativas que promovem boas práticas sociais e ambientais, incluindo uma redução na produção e no consumo.

Segundo o Sindicato da Indústria de Fiação e Tecelagem do Estado de São Paulo (Sindicato [...], 2012 *apud* Zonatti, 2016, p. 61), na indústria de confecção brasileira, anualmente, são produzidas 175 mil toneladas de resíduos, sendo retalhos de calças, camisas e meias passíveis de reaproveitamento por outras áreas. No entanto, mais de 90% dos restos de tecido são descartados incorretamente. Sendo assim, caso os resíduos têxteis excedentes fossem reaproveitados, ao invés de descartados de forma prejudicial ao meio ambiente, seria possível um novo sistema de produção têxtil sustentável.

Este, composto por redes de apoio a diversas indústrias, oportuniza o trabalho com várias matérias têxteis em grande escala, configurando um caminho rentável, potencialmente transformador do sistema produtivo que conhecemos hoje.

"Contudo, não basta reposicionar a indústria da moda, é preciso conscientizar os consumidores sobre os impactos do consumo em excesso e da cultura do descarte, próprios da essência efêmera da moda" (Lipovetsky, 2009 *apud* Müller, 2016, p. 4). Porque não basta a indústria ser repensada e os consumidores continuarem os mesmos, a tomada de consciência precisa ser coletiva, como já ocorre com determinadas pessoas, que se conectam com os produtos consumidos e utilizados ao reconhecer seu papel no ecossistema e se alinham aos preceitos da sustentabilidade. Inseridos nesse contexto, os consumidores conscientes das consequências do sistema de moda tradicional buscam por produtos e serviços alternativos que respeitem o meio ambiente.

Assim, com base no exposto, questionamo-nos se há a possibilidade de construir produtos sustentáveis sob a técnica de reuso que promovam laços entre o consumidor e a peça, de forma a aumentar sua vida útil. Em produtos confeccionados a partir de itens acabados, resgatados do descarte indevido, é possível agregar valor estético compatível a peças em tecido virgem? Além disso, quais são as dificuldades em modelar para moda sustentável e em

reaproveitar peças acabadas, utilizando a técnica do *upcycling*, sem deixar de lado o *design*, a qualidade e a ergonomia?

O objetivo é desenvolver um produto de moda para o segmento *jeanswear*, a partir do conceito *upcycling*, em vista de contemplar as questões relacionadas ao *design* sustentável referente tanto à escolha de matéria-prima, quanto para o ciclo de vida útil do produto. A fim de reduzir as consequências da fabricação de novos produtos, este trabalho justifica-se na intenção de demonstrar não ser preciso a utilização de tecidos virgens para a criação de moda.

Metodologia

Na primeira fase, realizou-se uma revisão de literatura de cunho exploratório. Isso envolveu uma análise minuciosa de artigos científicos, bibliografia de referências, dissertações e teses disponíveis *on-line* e sítios eletrônicos. O principal objetivo dessa fase inicial era adquirir um conhecimento sobre os conceitos fundamentais e obter uma compreensão dos debates acerca do tema.

A segunda fase da pesquisa, por sua vez, concentrou-se na execução prática da modelagem do vestuário. Essa etapa envolveu uma abordagem técnica-criativa e prática que permitiu a aplicação dos conceitos adquiridos durante a revisão de literatura. O destaque dessa fase foi a apresentação detalhada dos processos envolvidos na criação de uma peça de vestuário em prol à sustentabilidade.

Inicialmente, foram delineados os passos e técnicas necessários para a modelagem da peça de roupa, levando em consideração os princípios de redução de resíduos e uso eficiente de recursos, desse modo identificando práticas que visavam minimizar o impacto ambiental.

Em seguida, procedeu-se à construção física da peça sustentável, seguindo as diretrizes previamente estabelecidas. Durante essa etapa, foram aplicadas práticas como o reaproveitamento de materiais, a seleção de tecidos ecologicamente corretos e a minimização do desperdício de recursos.

***Design* de Moda em prol da pró-sustentabilidade**

A criação de um produto de moda inicia-se no *design*: desenvolvimento do conceito, pesquisa de mercado e tendências, concepção e pesquisa e seleção de tecidos e processos (Gwilt, 2014, p. 12). Essa etapa é primordial para rever os processos de produção, pois reverbera em toda a cadeia de moda a seguir o padrão definido, sendo possível refletir práticas pró-sustentáveis que mitiguem os impactos ambientais e sociais em todo o ciclo de vida daquela peça.

Atualmente, vemos o *Design* de Moda pró-sustentável em etapas como seleção de insumos e confecção do produto têxtil, porém o conceito não é agregar valor à peça, e sim pautar toda a sua construção em estratégias relevantes que deem propósito àquela criação. Dessa maneira, três aspectos importantes devem ser considerados:

A sociedade (que deve focar o direito de propriedade social); o meio ambiente (que, por sua vez, deve focar na estabilidade ecológica); e a economia (cujo foco deve estar centrado na viabilidade econômica). O desafio que os *designers* encontram está em gerenciar esses três aspectos de moda responsável e adotar uma abordagem holística à sustentabilidade (Gwilt, 2014, p. 22).

Segundo Elena Salcedo (2014), alguns dos critérios que devem ser trabalhados simultaneamente para o êxito da aplicabilidade do *design* são: pensar na desmontagem da peça (restringir o número de materiais ao mínimo possível; reduzir o uso de tecidos de composição mista em favorecimento aos tecidos 100%; limitar o uso de enfeites com acabamentos que impliquem na utilização de produtos químicos, pois estes serão descartados no sistema de esgoto; utilizar acessórios e enfeites removíveis, porque permitem um conserto mais fácil e melhor reaproveitamento da peça no final de sua vida útil); na criação de laços emocionais (promover maior compromisso entre o consumidor e a peça, de tal maneira que a vida da peça seja maior, ameaçando, assim, sua obsolescência programada); e em aumentar a vida útil do produto (desenhar peças multifuncionais ou reversíveis).

A resignificação do *jeans*

O *jeans* é um

Tecido de algodão durável, cuja denominação genérica é brim. A palavra inglês denim é uma contração de “*serge* de Nîmes” ou seja, *serge* de cidade (francesa) de Nîmes (em que *serge* quer dizer ligamento, sarja ou tecido durável sarjado, lanoso ou de lã penteada). Identificado por sua nervura diagonal no lado do avesso (criada ao se passar a trama por debaixo de duas ou mais fibras do urdume), o jeans é normalmente tingido com um pigmento azul obtido a partir do índigo. Entretanto, um substituto sintético (a anilina) tomou o lugar desse corante já a partir do final do século XIX (Ambrose; Harris, 2012, p. 146).

Dessa citação, podemos esmiuçar os principais processos necessários para a confecção do tecido *jeans*: agricultura do algodão (plantação e colheita), tingimento e beneficiamento. Além das aparas têxteis que sobram no percurso do sistema tradicional, a produção de alguns vestuários causa um prejuízo ambiental notável devido ao alto consumo de água e energia, como é o caso do *jeans*.

"O estudo empreendido para a metodologia global Water Footprint Network revela um consumo médio de 5.196 litros de água por calça jeans no Brasil" (Vi [...], 2023). O beneficiamento do tecido (acabamentos e lavagens diferenciadas) é o processo que mais desperdiça fontes de energia renováveis. Cabe ressaltar que o produto passa por muitas etapas até chegar nas mãos do consumidor final, que também efetuará lavagens na peça, aumentando assim o gasto de água e energia durante o ciclo de vida da mesma.

Atualmente, alguns fornecedores de *denim/jeans*, como as empresas brasileiras Vicunha e Santista, se aproximam da produção sustentável, demonstrando a viabilidade, até mesmo para grandes empresas, de remodelação nos meios de produção a fim de reduzir danos ao meio ambiente. A Santista, por sua vez, está comprometida com os objetivos de desenvolvimento sustentável estabelecidos pela Organização das Nações Unidas (ONU) em 2015. A proposta da ONU, que abrange dezessete metas, visa alcançar diferentes problemáticas da sociedade, como a pobreza, a proteção do meio ambiente e a garantia de paz e prosperidade para a população a nível global. Especificamente no caso da empresa mencionada anteriormente, são apresentadas ações relativas a cinco das metas estipuladas pela ONU, sendo

elas: água potável e saneamento, vida terrestre, consumo e produção responsáveis, energia limpa e acessível e ação contra a mudança global do clima (Santista [...], [202-]).

Como alterações concretas na cadeia de produção, observamos que tanto a Vicunha quanto a Santista reutilizam todas as sobras de algodão geradas na fabricação do jeans, tendo adotado linhas de produtos baseadas no conceito *upcycling*, o qual tem como intenção atingir o desperdício zero (*zero waste*).

Moda circular e *upcycling*: o design do futuro

O elemento primordial para a efetivação desse sistema pró-sustentável é aderir ao conceito da moda circular, termo que surgiu em 2014 pela pesquisadora Anna Brismar da *Green Strategy*, pois ele engloba todos os propósitos fundamentais para alinhar os setores e estreitar os processos de forma a mitigar os impactos socioambientais. A pesquisadora explica que:

A moda circular pode ser definida como roupas, sapatos ou acessórios que são projetados, produzidos e fornecidos com a intenção de serem utilizados de forma responsável e eficaz na sociedade, tendo o maior tempo possível de vida útil e que, em seguida, retornam com segurança para a biosfera quando não são mais passíveis de uso humano (Brismar, 2017).

A moda circular difere da moda linear, que é feita para o descarte rápido e consumo excessivo – extração, fabricação e descarte. A moda circular envolve processos mais prolongados, com etapas maiores para um melhor aproveitamento dos recursos. Anna Brismar identificou dezesseis princípios que dão suporte à realização da mudança na indústria têxtil e de moda, treze deles sob a perspectiva do produtor e os demais do consumidor. São eles:

- 1) *Design* com um propósito;
- 2) *Design* para longevidade;
- 3) *Design* para eficiência de recursos;
- 4) *Design* para biodegradabilidade;
- 5) *Design* para reciclagem;
- 6) Fornecer e produzir mais localmente;
- 7) Fonte e produção sem toxicidade;

- 8) Fornecer e produzir com eficiência;
- 9) Fonte e produção com energias renováveis;
- 10) Fornecer e produzir com boa ética;
- 11) Fornecer serviços para apoiar uma vida longa;
- 12) Reutilizar, reciclar ou compostar todos os restos;
- 13) Colaborar bem e amplamente;
- 14) Use, lave e repare com cuidado;
- 15) Considere aluguel, empréstimo, troca, segunda mão ou redesenho em vez de comprar um novo;
- 16) Compre qualidade em vez de quantidade.

Visando o aumento do ciclo de vida do produto de moda, entram em cena estratégias que interrompem o descarte precoce e devolvem produtos têxteis ao processo industrial na forma de matéria-prima. São elas: reutilização, restauração e reciclagem. Assim, desaceleram o fluxo linear de matérias ao longo do sistema industrial. São soluções produtivas e criativas a fim de postergar o descarte final (Fletcher; Grose, 2011).

A restauração, também conhecida como *upcycling*, consiste na técnica de melhorar e agregar valor a um produto ou material que, de outra forma, seria jogado fora (Gwilt, 2014, p. 161). Diferente da reciclagem, que pode resultar na depreciação e redução do valor de um material ou produto, o *upcycling* permite que você aumente o aproveitamento e o valor de um material, prolongando sua vida. A técnica pode ser aplicada no *design* e na confecção de uma nova peça de roupa ou ser usada para reformar ou remanufaturar uma roupa já existente (Gwilt, 2014, p. 146).

Destacamos que o *upcycling* é aplicável a diversas indústrias, matérias-primas e produtos, tornando-se uma ferramenta para a prática da pró-sustentabilidade. Quando um produto ou material em desuso é repensado sob uma ótica de criação diferente, apresentam-se inúmeras alternativas para recuperar sua atratividade e, em respeito aos impactos ambientais causados ao longo do seu ciclo de vida, a ressignificação nessas condições atribui valor ao mesmo.

Os consumidores ideais

Após a definição do conceito, do *design*, da matéria-prima e da manufatura, enfim, todas as estratégias vistas até aqui como pró-sustentáveis para a criação de um produto de moda, quem irá adquiri-lo? Qual é o público-alvo que entende o perfil proposto e tem consciência social e ambiental?

Sustentabilidade não está apenas relacionada a ações de filantropia, gestão de resíduos ou plantio de árvores, mas a uma reorganização da visão de mundo de cada cidadão. É algo que requer uma profunda e íntima reflexão sobre o que é considerado desenvolvimento e para onde esse desenvolvimento está levando a humanidade, quais são suas consequências, que preço estamos pagando por ele e como temos nos relacionado com a natureza, da qual fazemos parte (Berlim, 2020, p. 15).

Um consumidor munido de informações relevantes sobre o meio em que vive e responsável por seus hábitos (alimentares, saúde, ambientais, sociais, econômicos), enxerga que o planeta está saturado de produtos de baixa qualidade, descartados indevidamente e incinerados em países pobres, contribuindo com as emissões de carbono que corroem o planeta e sua camada protetora. Então, ele se distancia do consumo exacerbado e buscará marcas e produtos de moda com propósito, pois, da mesma forma que procuram conhecer mais sobre o perfil e as iniciativas das marcas que consomem, estão se conectando ao que é essencial para a sobrevivência e a manutenção do equilíbrio planetário.

Desenvolvimento de um produto de moda pró-sustentável

A abordagem da desconstrução de peças de *jeans* representa uma escolha estratégica e significativa neste estudo. A reutilização de materiais e a redução do desperdício alinham-se com os princípios do *upcycling*, que valorizam a revitalização de materiais, conferindo-lhes uma nova vida e contribuindo para uma moda pró-sustentável.

A escolha do modelo máxi colete/vestido é relevante por sua versatilidade, incentivando os usuários a explorar diferentes maneiras de usá-lo, assim prolongando a vida útil da roupa e reduzindo a necessidade de consumir

constantemente produtos novos, o que se alinha com os princípios do consumo pró-sustentável. Quanto à matéria-prima, calças *jeans*, foi obtida de fontes secundárias, reduzindo a exigência de uso de tecidos virgens e mitigando o impacto no meio ambiente. Além disso, a inclusão de materiais naturais, como algodão cru orgânico (forro) e botões de madrepérolas (aviamento) reutilizados, reforça a consciência ecológica na criação dessa peça.

O processo para confecção desta peça pró-sustentável destaca-se pela técnica de união de recortes de tecidos, o *patchwork* - uma escolha com o objetivo de maximizar o uso do material a fim de conferir área útil para a montagem da roupa. No entanto, é importante reconhecer que esse procedimento foi trabalhoso e demorado, exigindo atenção meticulosa aos detalhes durante o processo de criação, como alinhamento do fio, sobreposição de camadas e desmanche das uniões do jeans. Na Fotografia 1, apresento o painel com imagens de referências para a criação de um *patchwork* atraente e despojado.

Fotografia 4 – Painel de referência do *patchwork*



Fonte: elaborado pela autora com fotografias obtidas via *Pinterest*.

Os resultados positivos alcançados no projeto indicam que a pesquisa atingiu com êxito seu propósito. No entanto, a descrição dos desafios enfrentados fornece percepções valiosas sobre as dificuldades práticas

associadas a esse processo. Essas informações são fundamentais para avaliar a replicação do modelo em uma escala maior ou menor. O potencial de mercado é promissor, já que o modelo atende às demandas dos consumidores conscientes e possivelmente atrai outros segmentos de consumidores.

Além disso, a viabilidade econômica em uma escala menor sugere oportunidades significativas no mercado da moda pró-sustentável, respondendo à crescente procura por produtos responsáveis e alinhados com a preocupação ambiental.

Em resumo, as sequências descritas nesta pesquisa destacam a importância da criatividade, atenção às particularidades e compromisso com a sustentabilidade na produção da moda sustentável. Elas também ressaltam a necessidade de superar desafios práticos e encontrar soluções viáveis para a produção de produtos sustentáveis e atraentes.

Processo de modelagem

O desenvolvimento do processo de modelagem do vestuário empregou a técnica bidimensional, também conhecida como modelagem plana. No estágio inicial da concepção do modelo, busquei fundamentação nos livros de Rolim e Radicetti (2009) e Fulco e Silva (2014). A partir da criação da base do vestido, procedeu-se à interpretação do modelo de máxi colete/vestido.

A descrição do modelo resultou na seguinte configuração: trata-se de um máxi colete/vestido confeccionado em *jeans* reciclado, com recortes e apresentando uma gola xale assimétrica, sendo que a frente direita possui uma gola inteira, enquanto a frente esquerda possui um pé de gola. O conjunto inclui um cinto, que é obtido através da união de duas costuras de calças *jeans*.

As modificações efetuadas foram as seguintes:

Frente:

- a) Verificação da altura do modelo;
- b) Ajuste do deslocamento da cava, ombro e pescoço;
- c) Criação do transpasse no centro da frente para a formação da gola;
- d) Construção da gola xale assimétrica: frente direita (gola inteira) e frente esquerda (pé de gola);

- e) Levantamento da bainha na linha do transpasse;
- f) Produção dos recortes da princesa (do ombro à bainha);
- g) Marcação dos botões na frente direita e indicação das casas de botões no recorte da frente esquerda;
- h) Verificação da vestibilidade na lateral;
- i) Divisão dos moldes: frente direita (1x), frente esquerda (1x), lateral da frente (1 par);
- j) Adição da margem de costura.

Costas:

- a) Mesmo ajuste no deslocamento, bem como recorte da princesa;
- b) Rebaixamento do decote nas costas;
- c) Transferência da largura do ombro da frente para as costas;
- d) Redução da pence da cintura para a criação da pence no centro das costas;
- e) Produção dos recortes da princesa (do ombro à bainha);
- f) Verificação da vestibilidade na lateral;
- g) Divisão dos moldes: centro das costas (1 par), lateral das costas (1 par);
- h) Adição da margem de costura.

Houve a conferência do contorno da peça, com atenção especial nas regiões do ombro e da lateral. A partir do estudo inicial, foram criados os forros (frente e costas), realizadas as limpezas (cava, gola e bainha), e efetuado o transporte das marcações dos botões para a limpeza na frente direita. Posteriormente, cada recorte (frente direita e esquerda, lateral da frente, lateral das costas e centro das costas) foi dividido em novos segmentos para criar um *design* diferenciado.

Processo de encaixe, corte e montagem

Após a conclusão do desenvolvimento da modelagem plana do modelo proposto, na Fotografia 2, apresenta-se a seleção da matéria-prima, o encaixe da modelagem e a combinação dos jeans para elaboração de uma peça estética atrativa de acordo com a referência.

Fotografia 2 – Matéria prima e preparo



Fonte: acervo da autora.

Na Fotografia 3, após o corte de todas as modelagens realizadas, ocorreu a união dos recortes da frente direita e esquerda, das costas (parte externa), dos forros e das limpezas (parte interna).

Fotografia 3 – União das peças externas e internas



Fonte: acervo da autora.

Em seguida, o processo de montagem foi concluído com a junção das partes anteriores, forrando todo o modelo e deixando as costuras embutidas, o que resultou em um acabamento elegante. Na Fotografia 4, é possível observar o acabamento, incluindo a internalização do abotoamento (com os botões na frente esquerda) e a criação das casas de botões nos intervalos da frente oposta.

Fotografia 4 – Averso do modelo pronto e abotoamento



Fonte: acervo da autora.

Finalmente, nas Fotografias 5 e 6, o modelo pronto apresenta suas variações devido à gola xale assimétrica, podendo ser usado com o cinto (feito com dois cós de calças jeans) ou sem, como colete, e quando fechado, como vestido.

Fotografia 5 – Modelo pronto com cinto e modos diferentes de usar



Fonte: acervo da autora.

Fotografia 6 – Modelo pronto e os diferentes modos de uso



Fonte: acervo da autora.

Considerações finais

As expectativas de um mundo mais responsável e consciente aumentam quando empresas de grande porte se envolvem em pautas relevantes relacionadas ao consumo excessivo de água e ao impacto socioambiental. Isso pode ser uma alternativa para garantir a longevidade do setor têxtil. A busca por uma linha de produção cada vez mais sustentável é uma meta alcançável quando todos os segmentos da indústria se alinham com o propósito de tornar o setor colaborativo e empático em relação à preservação dos recursos naturais.

A fabricação de produtos de moda ressignificados representa uma excelente alternativa para estimular a criatividade e gerar lucro a partir do que seria descartado, aumentando a rentabilidade e o retorno financeiro dos produtos. Quando toda a cadeia têxtil se envolve em iniciativas voltadas para a moda pró-sustentabilidade, inicia-se uma jornada colaborativa e coletiva em prol da saúde do planeta, beneficiando a todos no final das contas.

Portanto, o prolongamento da vida útil dos descartes têxteis através da técnica de *upcycling* foi a estratégia adotada neste projeto para valorizar a matéria-prima utilizada e motivar a criação de produtos atraentes e interessantes para os consumidores comuns, especialmente para aqueles que priorizam valores éticos e ambientais em suas vidas.

Referências

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Dicionário ilustrado da Moda**. Barcelona: GG Moda, 2012.

BERLIM, Lilyan. **Moda e sustentabilidade**: uma reflexão necessária. São Paulo: Estações das Letras e Cores, 2020.

BRISMAR, Anna. **What is Circular Fashion?** Disponível em: <https://greenstrategy.se/circular-fashion-definition/>. Acesso em 13 jan. 2024.

FLETCHER, Kate; GROSE, Linda. **Moda e sustentabilidade**: design para mudança. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

FULCO, Paulo; SILVA, Rosa. **Modelagem plana feminina**: métodos de modelagem. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2014.

GWILT, Alison. **Moda sustentável**: um guia prático. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

MÜLLER, Madeleine Cavalheiro. **Moda sustentável, consumo consciente e Comunicação**: estudo de casos no Rio Grande do Sul. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Fernando Pessoa, Porto, 2016.

ROLIM, Cristina; RADICETTI, Elaine. **Modelagem industrial feminina**: construção de bases, técnicas e interpretações de modelagem. Rio de Janeiro: Clube dos Autores, 2009.

SALCEDO, Elena. **Moda ética para um futuro sustentável**. São Paulo: GG Moda, 2014.

SANTISTA jeanswear. **Sustentabilidade**. [S. l.]: Santista, [202-]. Disponível em: www.santistajeanswear.com.br/sustentabilidade/. Acesso em: 27 fev. 2023.

ZONATTI, Welton Fernando. **Geração de resíduos sólidos da indústria brasileira têxtil e de confecção**: materiais e processos para reuso e reciclagem. Tese (Doutorado em Sustentabilidade) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

NA TRAMA DO FIGURINO – UMA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL POÉTICA

Ana Carolina Reis Cavalcanti Pimentel¹

Resumo: Através de um relato de experiência sobre a produção do projeto “Na Trama do Figurino”, este capítulo tem como objetivo possibilitar a ampliação de discussões e reflexões sobre processos artísticos e manuais, expondo experiências e experimentações na área de criação de figurino. Selecionado no Edital Cultura Presente nas Redes 2, promovido pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, o projeto “Na Trama do Figurino” é uma produção audiovisual que apresenta os processos de construção de um figurino, de forma poética e subjetiva.

Palavras-chave: Processo artístico; produção audiovisual; figurino.

Introdução

“Na Trama do Figurino” é uma produção audiovisual que apresenta de forma poética a construção de um figurino desde o seu processo de criação até a sua utilização em uma performance teatral, que tem como base três principais temas: memória, identidade e história.

O projeto contou com patrocínio do Governo do Estado do Rio de Janeiro, Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, através do Edital Cultura Presente nas Redes 2. Segundo divulgação do site da SECEC-RJ, foram 3.000 projetos selecionados e premiados neste edital, através de recursos do Fundo Estadual de Cultura (FEC).

Ao longo desta produção, é possível ver um pouco sobre os processos que permeiam a criação de um figurino, tais como pesquisa, concepção e produção, até chegar ao resultado presente na apresentação final.

O objetivo deste trabalho é relatar a experiência de idealizar e produzir um projeto audiovisual poético que retrata processos artísticos e a realização de uma encenação teatral sensível e subjetiva.

Sobre a metodologia, este é um estudo do tipo relato de experiência, descritivo e qualitativo, elaborado com base no trabalho de idealização, criação e produção do projeto “Na Trama do Figurino”, que ocorreu entre os meses de

¹ Pós-graduanda em Moda, Arte e Cultura (UFJF) e bacharela em Produção Cultural (IFRJ Campus Nilópolis). Contato: anacarolina.rcpimentel@gmail.com.

fevereiro a junho de 2022 na cidade de Mesquita. Além disso, este capítulo também contou com uma breve revisão bibliográfica relacionada aos temas figurino, moda, memória e identidade.

A realização de trabalhos como esse é importante pois possibilita ampliar discussões e reflexões sobre processos artísticos e manuais, expondo experiências e experimentações diversas.

Este capítulo apresenta principalmente um relato de experiência da produção de um projeto audiovisual poético sobre figurino na Baixada Fluminense e também aborda brevemente assuntos que contextualizam o relato exposto, como a definição de figurino e os processos para sua construção, além dos temas: identidade na pós-modernidade e a memória no fazer teatral.

Um relato de experiência sobre o projeto “Na Trama do Figurino”

“Na Trama do Figurino” surgiu da ideia de criar um projeto sobre figurino que possibilitasse a união de diferentes suportes e técnicas, através de uma linguagem poética e subjetiva.

Com o intuito de valorizar a relação entre a arte e a vida, trazendo reflexões e questionamentos, o projeto também busca promover um olhar sensível e poético sobre os processos artísticos, reconhecendo a importância do fazer manual e estimulando a sua prática.

A produção está dividida em três vídeos: criação, produção e apresentação final. No primeiro vídeo, é possível acompanhar um pouco dos processos de criação, elaboração e pesquisa para a produção da peça têxtil que fará parte do figurino da apresentação artística presente no terceiro e último vídeo. O vídeo começa mostrando o preparo de biscoitos, um fazer que também demanda tempo e calma para ficar pronto. As cenas seguintes retratam alguns processos do momento da pesquisa como anotações e leitura de textos, assim como montagem de painel de referências e testes para a realização de tingimento natural (Na trama [...], 2022a).

Já no segundo vídeo, é possível ver o processo de ilustração do croqui final, assim como a confecção da peça têxtil, incluindo corte e costura, além das técnicas manuais de bordado e pintura (Na trama [...], 2022b).

Com o objetivo de mostrar a importância dos momentos de descanso durante o processo criativo, os dois primeiros vídeos também apresentam cenas que retratam momentos de relaxamento, como os atos de ler, assistir séries e comer biscoitos.

O terceiro e último vídeo apresenta uma performance teatral em que uma personagem caminha por um espaço repleto de fragmentos que presentificam o seu passado e a sua identidade (Na trama [...], 2022c).

Os conceitos de história, memória e identidade, bem como o fazer artesanal e seu caráter integrador, estão presentes tanto na construção do figurino quanto na apresentação em si. Por essa razão, na confecção do traje cênico, foram utilizadas técnicas artesanais tais como bordado, pintura, tingimento natural, entre outros.

Toda a atmosfera dos vídeos tem a intenção de ilustrar o tempo da criação manual, um tempo de calma, contato e sensibilidade, uma vez que é uma construção que alia corpo e mente, sendo marcada por diversos atravessamentos, experimentações e descobertas. Sobre o fazer manual, Lis Haddad (2022, p. 21), em sua matéria “O poder do invisível” da “Revista Urdume”, diz que:

O realizar com as mãos, em sua essência, é mais do que uma forma de fazer coisas: implica diretamente na construção de si e do entorno. O tecer, a roda de fiar, a linha e a agulha são convites para processos de autoconsciência e resiliência.

Todos os vídeos foram filmados na cidade de Mesquita, na Baixada Fluminense, sendo que o último vídeo foi realizado no Teatro Cássia Valéria localizado no Centro Cultural Oscar Romero, que funciona desde 1985 e é um dos principais aparelhos culturais da cidade de Mesquita.

Com duração total de 30min aproximadamente, a produção foi dividida em 3 vídeos disponibilizados online no *Youtube* no dia 12 de junho de 2022 e divulgados no *Instagram*. Como medida de democratização do acesso e acessibilidade, o terceiro e último vídeo, que conta com a narração de um texto poético, possui legendas.

Toda a equipe do projeto é composta por pessoas que nasceram e/ou são moradoras de cidades da Baixada Fluminense, mostrando dessa forma a potência artística presente na região.

O público-alvo do projeto consiste em pessoas interessadas em figurino, teatro e arte têxtil, além de profissionais do teatro iniciantes ou não.

Construção de figurino - um manto de palavras e caminhos

Como dito anteriormente, os dois primeiros vídeos do projeto seguem, de forma poética e subjetiva, os processos de criação de uma peça para o figurino de uma apresentação teatral.

O figurino é um elemento comunicador, uma linguagem não verbal impregnada de signos, que atua como uma importante ferramenta para potencializar e auxiliar a criação do ator e compor todo o conjunto cênico. Segundo Perito e Rech (2012, p. 2), “[...] muito além do aspecto material, o figurino pode ser visto como um símbolo, um instrumento e elemento essencial da narração”. Sendo assim, o figurino é fundamental para a composição estética e conceitual em todas as áreas nas quais está presente.

Além disso, o figurino também se relaciona com a Moda e a Arte e sobre isso a pesquisadora Fernandes (2014, p. 7) diz que:

O figurino versa sobre roupa e está entre a moda e a arte. As peças de roupa num trabalho de figurino são extremamente relevantes uma vez que determinam a construção imagética de um corpo na cena. Naturalmente, não se limita a ela e estende-se por todo esse corpo da cabeça aos pés e ainda nos acessórios ou eventuais próteses.

O figurino da apresentação foi composto por uma calça em tom terroso, uma blusa de crochê na cor natural por cima de uma regata branca, além da peça principal, o manto de palavras e caminhos, que é vestida durante a cena.

Essa peça principal do figurino passou por diversos processos, tais como pesquisa, montagem de painel de referências, desenho de croquis, escolha de cartela de cores, materiais e tecidos, bem como tingimento natural, corte, costura, bordado e pintura.

As obras de artistas como Bispo do Rosário, Rosana Paulino e Ofelia Y Antelmo foram algumas das inspirações e referências para o processo de criação, sendo a principal referência o artista Bispo do Rosário e seu manto da apresentação (sem data).

A prancha de referências foi realizada a partir do uso da técnica de colagem e pintura, e nela estão presentes as texturas, ilustrações e cores que guiaram a criação do figurino. É possível ver a prancha na imagem abaixo:

Fotografia 1 – Prancha de referências do figurino



Fonte: acervo da autora.

A peça foi feita em tecido de algodão e possui uma modelagem simples e reta, que ganha dimensão e movimento ao ser vestida pela atriz.

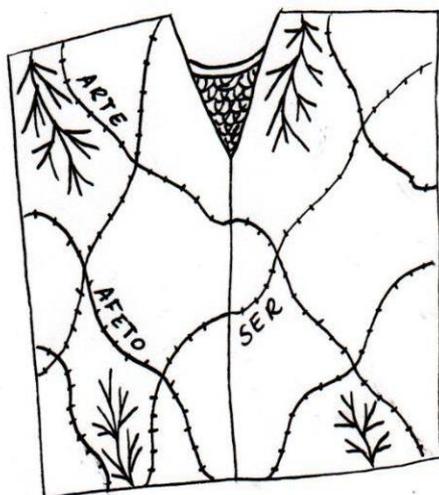
O tecido também passou por processo de tingimento natural com chá preto. Antes de chegar a essa escolha, foram feitos testes com casca de cebola e hibisco. O barbante utilizado no bordado da peça também foi tingido naturalmente com chá preto.

Na parte posterior, a peça não foi tingida e apresenta bordados com barbante tingido, utilizando o ponto cicatriz. O barbante foi costurado com uma linha de algodão em tom terroso, formando caminhos que se cruzam.

Já na parte frontal, a peça possui um decote em V formado a partir da união de dois retângulos, um tingindo e o outro não, apresentando dessa forma uma dualidade de cores que se confrontam e se completam. Também foram pintadas raízes e palavras como: caminho, coragem, arte, amor, afeto, calma,

SER e poesia. Abaixo, é possível ver imagens do croqui e registros da peça ganhando vida no corpo da atriz.

Figura 1 – Desenho da peça principal do figurino



Fonte: acervo da autora.

Fotografia 2 – Atriz Jessica Alves utilizando o figurino do projeto “Na Trama do Figurino”



Fonte: acervo da autora².

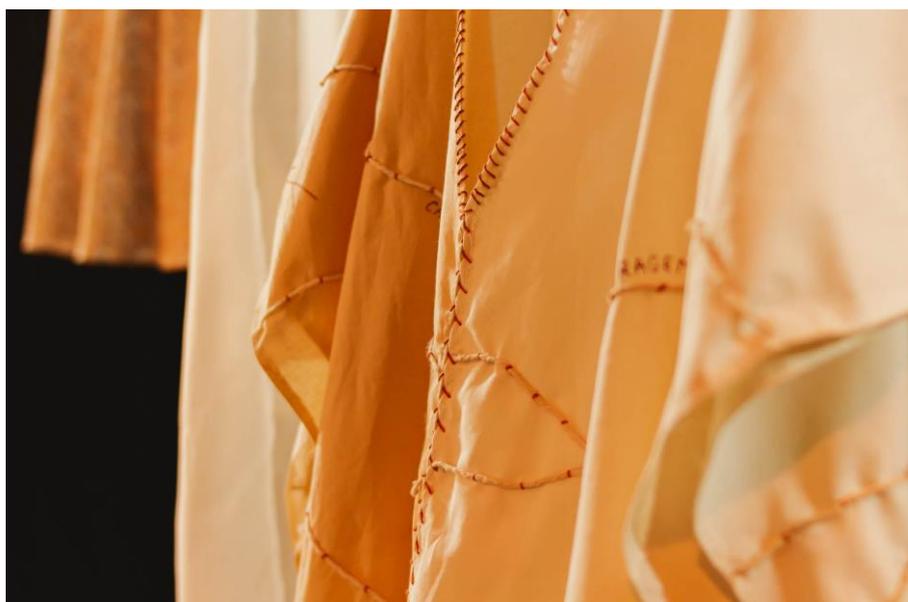
² Crédito das Fotografias 2 a 6: Larissa Acsa.

Fotografia 3 – Figurino do projeto “Na Trama do Figurino”



Fonte: acervo da autora.

Fotografia 4 – Detalhes do figurino do projeto “Na Trama do Figurino”



Fonte: acervo da autora.

Uma apresentação sobre o valor simbólico das roupas

Os principais temas trabalhados na apresentação foram história, memória e identidade e como eles se relacionam com o caráter simbólico das roupas e do vestir.

Para Stuart Hall (2006), a identidade se apresenta de forma fragmentada e múltipla na pós-modernidade. Sendo formada a partir da relação com outras pessoas, as identidades desse sujeito pós-moderno não são permanentes e fixas, estão em constante deslocamento.

Sobre identidade e vestir, Moura (2018) diz que ele possibilita que as pessoas expressem e criem uma identidade, mesmo que fragmentada e múltipla.

Já sobre o papel da memória no fazer teatral, Lopes (2010, p. 137) destaca que:

Da mesma forma que a memória oferece uma variedade de reflexões que atravessam os conceitos de sujeito, ideologia, história, como ferramenta teatral possibilita uma experiência de linguagem capaz de colocar o tempo passado como um meio de compreensão do presente.

Além disso, a memória também está intimamente ligada à costura, uma vez que “[...] a costura manifesta sua ancestralidade por meio da memória, porque costurar é colocar memória. É fazer com as mãos, e quem faz com as mãos coloca sempre um pouco de si. Então costurar é um legado” (Poerner, 2020).

Durante a apresentação, a personagem caminha calmamente por um espaço de exposição no qual se (re)encontra com fragmentos do tempo em forma de peças de roupas. Estas peças fazem parte da sua história e estão carregadas de memória e afeto, tanto por terem pertencido a pessoas amadas quanto por terem feito parte de momentos especiais. Entre elas também está a peça principal do figurino, que foi construída durante os dois primeiros vídeos.

Em um cenário etéreo, as roupas estão expostas em cabides de madeira antigos que estão pendurados por um fio de *nylon*. Essas roupas são artefatos e relíquias cheias de simbologia, são mediadores da relação entre as pessoas e o mundo que as cerca. Essas peças atuam como pequenos vestígios e recortes de momentos que auxiliam a memória e que servem para contar histórias.

Sobre os símbolos e significados que as roupas carregam, Crane (2013, p. 22) fala que:

[...] as roupas podem ser vistas como um vasto reservatório de significados, passíveis de ser manipulados ou reconstruídos de forma a acentuar o senso pessoal de influência. Entrevistas realizadas por psicólogos da área social sugerem que as pessoas atribuem a suas roupas “preferidas” a capacidade de influenciar suas formas de se expressar e de interagir com outras.

Ao passear por esse lugar, a personagem contempla cada peça pendurada e as olha como se estivesse reencontrando velhos amigos. Ela as acaricia, cheira, abraça e dança com o intuito de acessar ainda mais as memórias que estão presentes naquelas tramas. Ela está presente e ao mesmo tempo (re)visitando o passado.

Acompanhando a apresentação, a atriz também declama, em *voz off*, um texto poético que se relaciona com os temas presentes na cena e escrito por Larissa Lira (Na trama [...], 2022c):

Há beleza na oração que se desenrola na poesia dos afetos.
Há beleza na tradição de cantigas de ninar, flores a desfilarem e discos a girar.
A memória preserva o encantamento do tempo presente ou passado.
Quando ela se vai permanece aquilo que, como agulha a penetrar o tecido, envolve os nossos sentidos.
Somos moldes, retalhos e também pontos em branco de nossa própria trajetória.
Mas é na memória concreta que encontramos consolo para este [terno] hiato.
É no toque que temos a alvorada de nossas lembranças.

Depois desses emocionantes reencontros, em que presente e passado se encontram, a personagem se dirige ao centro do palco e de forma ritualística contempla os detalhes do manto. A peça possui diversas linhas que representam caminhos, além de raízes e palavras pintadas.

Após vestir o seu manto, ela se dirige a um espaço no qual termina de bordar uma nova peça e, ao finalizá-la, coloca-a no mesmo cabide em que o manto estava anteriormente. Dessa maneira, também deixa sua própria marca, um pedaço de si, exposta junto com as outras peças.

Abaixo é possível ver algumas imagens da apresentação.

Fotografia 5 – Cenário da apresentação final do projeto “Na Trama do Figurino”



Fonte: acervo da autora.

Fotografia 6 – Registro da apresentação final do projeto “Na Trama do Figurino”



Fonte: acervo da autora.

Considerações finais

As principais considerações deste relato são de que os processos artísticos podem ser extremamente diversos e plurais. É realmente muito significativo e importante propagar e estimular produções artísticas realizadas por pessoas periféricas, pois dessa forma é possível expor o olhar de quem vive nessa região, bem como as diferentes experimentações e possibilidades que podem surgir a partir dessas criações.

Além disso, existem diversos modos de trabalhar na criação de trajes de cena e estimular a criatividade bem como a experimentação artística, pois são extremamente importantes para a construção de um olhar mais inventivo, poético e potente.

Em síntese, é possível dizer que este projeto conseguiu cumprir seus objetivos e apresentou uma produção artística na qual tanto o território bem como suas vivências e histórias são expostas de maneira sensível e subjetiva, estimulando momentos de reflexão, intenção e presença.

Referências

CRANE, Diana. **A Moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013

FERNANDES, Marina Carleia. Figurino, uma possibilidade de hibridação entre moda e arte. *In*: COLÓQUIO DE MODA, 10.; CONGRESSO BRASILEIRO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA, 1., 2014, Caxias do Sul. **Anais eletrônicos** [...]. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 2014. Disponível em: www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202014/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO7-FIGURINO/CO-Eixo-07-Figurino-uma-possibilidade-de-hibridacao-entre-moda-e-arte.pdf. Acesso em: 23 jan. 2023.

HADDAD, Lis. O poder do invisível. **Revista Urdume**, [São Paulo], ano 2, n. 5, p. 20-22, 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LOPES, Beth. A performance da memória. **Sala Preta**, São Paulo, v. 9, p. 135-145, 2009.

MOURA, Larissa Leal. Moda como expressão de identidade no mundo contemporâneo. 2018. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Centro de Ciências de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2018.

PERITO, Renata Zandomenico; RECH, Sandra Regina. A criação do figurino no teatro. *In*: COLÓQUIO DE MODA, 8., 2012, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos** [...]. Rio de Janeiro: SENAI CETIQT, 2012. Disponível em: www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202012/GT09/POSTER/102328_A_Criacao_do_Figurino_no_Teatro.pdf. Acesso em: 23 jan. 2023.

NA TRAMA do figurino – 1 de 3. Direção: Larissa Acsa. Intérprete: Jessica Alves. Produção: Ana Carolina Reis. Roteiro: Ana Carolina Reis e Larissa Acsa. Supervisão musical: Mateus Zippel. [Mesquita: s. n.], 2022a. 1 vídeo (ca. 9min). Disponível em: youtu.be/FcHXyX0nwDU. Acesso em: 9 jan. 2023.

NA TRAMA do figurino – 2 de 3. Direção: Larissa Acsa. Intérprete: Jessica Alves. Produção: Ana Carolina Reis. Roteiro: Ana Carolina Reis e Larissa Acsa. Supervisão musical: Mateus Zippel. [Mesquita: s. n.], 2022b. 1 vídeo (ca. 10min). Disponível em: youtu.be/QMrFIf5iMBk. Acesso em: 9 jan. 2023.

NA TRAMA do figurino – 3 de 3. Direção: Larissa Acsa. Intérprete: Jessica Alves. Produção: Ana Carolina Reis. Roteiro: Ana Carolina Reis e Larissa Acsa. Supervisão musical: Mateus Zippel. [Mesquita: s. n.], 2022c. 1 vídeo (ca. 13min). Disponível em: youtu.be/qk74-hrjm8l. Acesso em: 9 jan. 2023.

POERNER, Bárbara. Costurar é ancestral: precisamos resgatar o feito à mão. *In*: URDUME. [S. l.], 23 dez. 2020. Disponível em: www.urdume.com.br/post/costurar-%C3%A9-ancestral-precisamos-resgatar-o-feito-%C3%A0-m%C3%A3o-1. Acesso em: 23 jan. 2023.

REFLEXÕES SOBRE CUSTOS E PREÇOS DO PRODUTO ARTESANAL

Cassia Mousinho Figueiredo¹
Estevão Cristian da Silva Leite²

Resumo: A atividade de produção artesanal tem um grande potencial de geração de renda para os pequenos empreendedores, mas enfrenta sérias dificuldades diante de um panorama de significativa desvalorização dos produtos artesanais. Neste trabalho, temos o objetivo de analisar três produtos artesanais sob o viés da gestão de custos e precificação, para identificar se há um retorno financeiro adequado e se há variação entre produtos diferentes. Como resultado, constatamos que os artesãos trabalham com margens de contribuição baixíssimas, que rendem uma injusta remuneração por seu trabalho. Também observamos que há produtos mais rentáveis do que outros, de mesma técnica, e isso pode ser aproveitado pelo artesão.

Palavras-chave: Artesanato; Empreendedorismo; precificação.

Introdução

Esse trabalho é parte da pesquisa “Valor do produto artesanal” e do projeto de extensão “Núcleo intitulado de Apoio ao Artesão” (Figueiredo; Leite; Argento, 2021). Utilizamos algumas das questões que são comumente levantadas pelos artesãos para fazer algumas reflexões acerca dos custos e preços de venda dos produtos artesanais.

Esse assunto já foi abordado pelo nosso grupo outras vezes através de *workshops* e seminários, mas as dúvidas parecem nunca se esgotar. Observa-se que há uma carência na formação do profissional empreendedor e que esse assunto é pouco explorado na literatura e nas mídias sobre artesanato.

Nosso objetivo é mostrar que é possível abrir caminho para outros produtos no portfólio do artesão, ampliar as perspectivas e não se prender apenas àquele modelo apresentado em cursos ou revistas de artesanato. Também procuramos mostrar que há opções que podem trazer prejuízos e que, por isso, sugerimos que sejam evitadas.

¹ *Designer*, artesã, doutora em Engenharia de Produção (UFRJ) e professora e pesquisadora do IFRJ Campus Belford Roxo. Contato: cassia.figueiredo@ifrj.edu.br.

² Engenheiro de produção, doutorando em Engenharia de Produção (UFRJ) e professor e pesquisador do IFRJ Campus Belford Roxo. Contato: estevao.leite@ifrj.edu.br.

Utilizando o método de estudo de caso, buscamos analisar três produtos artesanais executados com a mesma técnica e que demandam tempo e custos de produção semelhantes. Para isso, faremos a análise dos custos e da precificação desses produtos no mercado. Neste trabalho, não pretendemos apresentar cálculos detalhados, que de outra forma deveriam incluir também os custos indiretos de produção, instalação, impostos, etc., mas fazer um estudo de caso para colocar em discussão as possibilidades de emprego de uma mesma técnica de artesanato em tipos variados de produtos, para avaliar qual deles pode gerar um melhor retorno financeiro por unidade.

Abordagens sobre contabilidade de custos e formação de preço de venda

O mercado artesanal, apesar de seu potencial para geração de renda a pequenos empreendedores, enfrenta diversas dificuldades no âmbito da gestão e manutenção dos negócios. Esse fato pode ser comprovado pela pesquisa “O artesão brasileiro”, realizada pelo Sebrae com 1301 artesãos em todo o país (Sebrae, 2013). As principais dificuldades levantadas referem-se à comercialização, à falta de visão de mercado e à baixa valorização dos produtos. Na mesma sondagem, os respondentes apontaram a área financeira como a de maior necessidade de capacitação. Reforçando as deficiências gerenciais, numa pesquisa com expositores de uma feira de artesanato no Trianon, São Paulo, Silva (2012) constatou que 79,17% desconheciam instrumentos de contabilidade e 51,39% desconheciam fluxo de caixa, levando a uma má gestão de seus negócios, como foi apontado pelos entrevistados.

Esse trabalho consiste em um estudo de caso, que de acordo com Yin (2005), trata-se de uma investigação em que um determinado fenômeno é analisado em seu contexto real e os limites entre fenômeno e contexto não estão claramente definidos. Para essa pesquisa, analisamos as dimensões de custo, precificação e significado de três produtos artesanais num contexto de comércio digital.

Métodos de custeio

Para atingir os objetivos propostos, utilizamos um referencial teórico relacionado à contabilidade de custos. De acordo com Megliorini (2012), dentre os objetivos da contabilidade de custo estão: a determinação dos custos de insumos da produção e de diversas áreas que compõem o negócio, redução dos desperdícios e tempo ocioso, controle de operações e atividades e auxiliar a resolver problemas de precificação.

Os custos e as despesas são frequentemente tratados como sinônimos, porém suas definições e aplicações se distinguem na perspectiva contábil. De acordo com Santos (2018, p. 21) “é possível definir despesas como o sacrifício patrimonial para a manutenção das atividades da empresa”. Para Martins (2010), as despesas são todos os bens e serviços consumidos direta ou indiretamente para a obtenção de receitas, podendo ser administrativas, financeiras e comerciais.

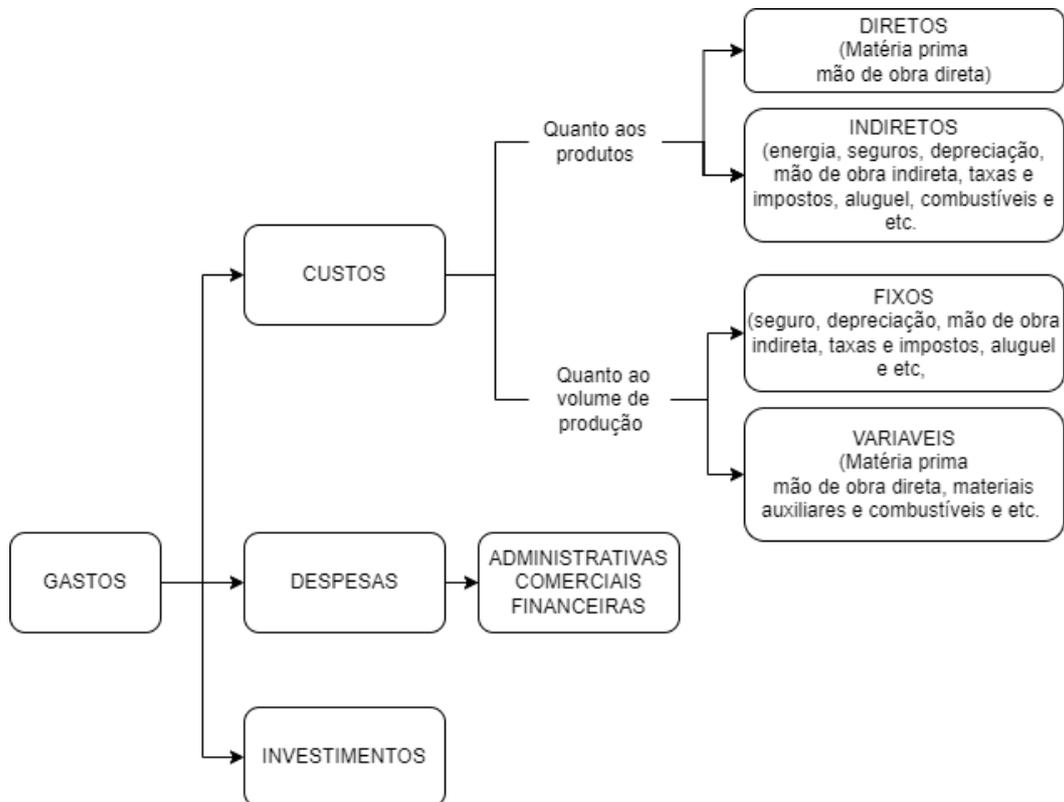
Já os custos são definidos por Martins (2010) como o esforço financeiro despendido para a aquisição de um bem ou serviço utilizado na produção de outro bem ou serviço e são classificados em diretos, indiretos, fixos e variáveis. Na Figura 1, é apresentado um resumo sobre os gastos empresariais e suas classificações.

De acordo com Megliorini (2012, p. 4, grifo do autor) os métodos de custeio:

determinam o modo de valoração dos objetos de custeio, que pode ser uma operação, uma atividade, um conjunto de atividades, um produto, um departamento [...] existem diferentes métodos de custeio, os quais são adotados de acordo com os objetivos estabelecidos pela empresa: *custeio de absorção, custeio pleno, custeio variável e custeio ABC.*

Nesta pesquisa definiremos dois métodos, o de custeio por absorção e o de custeio variável. Para Santos (2018), o custeio por absorção é caracterizado por apropriar todos os custos de produção aos produtos, quer sejam custos fixos ou variáveis, diretos ou indiretos. Já o custeio variável é um método pelo qual se apropriam aos produtos, feitos em um determinado período, somente os custos variáveis (Megliorini, 2012).

Figura 1 – Resumo da classificação de gastos



Fonte: adaptado de Megliorini (2012).

Ou seja, ao utilizar o método de custeio por absorção, ou custo integral, é necessário levantar todos os custos do artesão, mesmo que a sua produção sofra variações de um mês para o outro; esses dados incluem os custos fixos, que existem mesmo que não haja produção em um determinado mês. É por isso que muitas vezes eles não são reconhecidos como participantes do cálculo, por exemplo: despesas com aluguel (mesmo que o artesão trabalhe em casa), telefone, internet, luz, entre outras.

O custeio variável, ou custo direto, como o próprio nome sugere, não se apropria dos custos fixos, considerando apenas aqueles que estão envolvidos diretamente na produção, como matéria-prima, embalagens, frete, comissão de vendas para *e-commerce*, etc. Na prática, também significa que em períodos de menor produção, os custos tendem a ser menores também.

Não há um método melhor do que o outro, cada um tem a sua finalidade. O custeio por absorção demanda um conhecimento completo dos custos e despesas e gera uma maior complexidade no seu cálculo, mas ele está de

acordo com os princípios fundamentais de Contabilidade. Também é o método mais indicado para decisões a longo prazo. O custeio variável permite o cálculo da margem de contribuição, que é a diferença entre o preço de venda e o custo do produto. A margem de contribuição é utilizada para auxiliar na decisão em diversas situações, como, por exemplo, a vantagem de se aceitar ou não uma encomenda (Moura, 2005).

Formação de preço de venda

Definir o preço de venda de seus produtos é um desafio não apenas para os artesãos, mas também para as empresas. Um produto com boa precificação é aquele que abrange os custos e lucro, assim como está condizente com o mercado. Vejamos alguns dos principais métodos de formação de preço de venda a seguir.

O método *mark-up* consiste em adicionar uma margem, que pode ser um percentual ou índice, ao custo do produto (Megliorini, 2012). É uma técnica muito utilizada pelos artesãos na prática. Por exemplo, o custo de matéria-prima da *ecobag* é 15 reais, que se multiplicado por três dá 45 reais de resultado como preço de venda. Esse cálculo pode levar a preços inexatos, pois desconsidera as influências externas do mercado. Mais ainda, da forma como é calculado pelos artesãos, desconsidera também o tempo de trabalho.

A sensação de “ganhar o triplo” como retorno encobre o esforço que muitas vezes é desempenhado por horas a fio. Isto é, há produtos com custo de material relativamente baixo, mas que demandam muitas horas ou dias de trabalho em sua execução, e essa forma de cálculo despreza todo o esforço do artesão.

A formação de preço pela concorrência utiliza como fonte primária os preços praticados pelos concorrentes (Milan *et al.*, 2016). É uma técnica de precificação considerada “de fora pra dentro”, pois é iniciada com a análise de mercado para assim definir a precificação. Seu principal ponto fraco é não levar em consideração a percepção de valor do cliente, assim como uma eventual predisposição a pagar mais. Na prática é necessário ter alguns cuidados ao conduzir a análise de concorrência.

Devem ser considerados, prioritariamente, os concorrentes diretos, ou seja, negócios com produtos similares, com o mesmo público-alvo e mesmo ambiente de comercialização, seja ele físico ou digital. Sendo assim, um artesão que comercializa o seu produto em feiras, deve fazer a análise da concorrência nesse mesmo ambiente. Já artesãos que comercializam produtos *on-line*, devem realizar a pesquisa no ambiente digital onde pretendem comercializar seus produtos.

Vale destacar que a formação de preço pela concorrência pode e deve considerar não somente os aspectos externos, mas também aspectos internos, como os próprios custos e despesas. Consideramos necessário analisar aspectos como ponto de equilíbrio e margem de contribuição. O ponto de equilíbrio é definido por Martins (2003) como o momento em que custos e despesas totais se igualam às receitas totais, ou seja, o lucro é nulo. Já a margem de contribuição, segundo Martins (2010, p. 179) “é o quanto o produto gera de valor líquido com a sua venda”. Quando analisados os produtos individualmente, utiliza-se o conceito de margem de contribuição unitária que considera o preço de venda menos os custos variáveis do produto.

Hinterhuber (2008) analisa também a formação de preço baseada na percepção de valor. Trata-se de uma técnica em que o principal fator da precificação é a percepção de valor pelos clientes. Se comparado aos métodos apresentados anteriormente, seu ponto forte é considerar as perspectivas e necessidades dos clientes. No entanto, seu processo de coleta e análise de dados é mais complexo e pode levar a distorções de preços em relação às práticas de mercado.

Análise de custos e precificação de produtos artesanais

Para fazer a análise proposta nesse trabalho, apresentamos três produtos diferentes, confeccionados por um dos autores, nos quais é utilizada a mesma técnica de pintura em tecido à mão livre, e que demandam tempo, empenho e técnica semelhantes. Os produtos escolhidos foram: pano de prato, *ecobag* e camiseta de malha.

Para fundamentar a escolha e análise das peças, também nos baseamos na noção de significado do produto, que exerce grande influência nos preços praticados no mercado para os diversos produtos artesanais. Segundo Allen (2001), é o significado do produto que lhe confere o seu valor e esse significado pode ser utilitário ou simbólico.

Ou seja, o significado que o consumidor atribui ao produto determina o quanto ele está disposto a investir para adquiri-lo. No contexto da produção de produtos artesanais, em que o tempo de trabalho tem grande impacto sobre o custo de produção, uma estratégia interessante é identificar quais produtos têm maior significado para o consumidor, sendo, portanto, mais valiosos.

Para anular a influência de outros fatores no custeio, escolhemos peças com tempo de produção e técnica semelhantes. Nosso intuito é confrontar o retorno obtido pelo artesão com peças com significados diferentes.

Importante ressaltar que é muito comum o artesão comprar os tecidos para fazer esses produtos e tentar baratear os custos, mas desconsiderar o tempo gasto na sua produção. Esse fato leva a um dos prejuízos que não são percebidos. Um dos fatores mais importantes a ser considerado no cálculo do custo do produto é o tempo de trabalho. O produto artesanal distingue-se de produtos de outra natureza pelo elevado grau de dedicação à sua elaboração e, portanto, desconsiderar o tempo de execução de cada peça é anular o ganho justo pelo fruto do seu trabalho.

Análise dos custos das peças artesanais

Como foi visto no item anterior, há vários métodos de custeio, com critérios, finalidades e resultados diferentes. Nossa primeira análise teve início com o levantamento dos gastos com matéria-prima para cada peça. Listamos as peças na Tabela 1, com seus respectivos custos com matéria-prima.

Para equilibrar o tempo de produção, os produtos em questão foram trabalhados em peças prontas: pano de prato embainhado, *ecobag* e camiseta prontos (Fotografia 1). As peças artesanais podem variar seu tempo de produção de acordo com a habilidade e organização de trabalho do artesão, mas para o nosso estudo calculamos o gasto médio de 2h para a confecção de cada uma.

Devemos enfatizar que esse é um modo muito comum de pensar os custos das peças, mas ele é insuficiente para identificar o real gasto do artesão com a sua produção. O fato de as peças serem produzidas pela mesma pessoa e demandarem tempo de execução semelhante nos permite fazer essa análise inicial. A Tabela 1 nos mostra que o pano de prato e a *ecobag* têm custos de matéria-prima muito próximos, enquanto a camiseta tem um custo bem mais elevado.

Tabela 1 – Custos de matéria-prima

Peça	Custo por material	Custo total (R\$)
Pano de prato	Pano de prato 57x47cm embainhado: R\$ 11,90 Tinta: R\$ 3,00	14,90
<i>Ecobag</i>	<i>Ecobag</i> de algodão cru: R\$ 12,00 Tinta: R\$ 3,00	15,00
Camiseta	Camiseta de malha: R\$ 40,00 Tinta: R\$ 3,00	43,00

Fonte: elaborado pelos autores.

Nota: preços de materiais pesquisados em agosto de 2022.

Fotografia 1 – Peças



Fonte: acervo dos autores.

Para aprofundar essa análise de custos, vamos então considerar o método de custeio variável, por ser um método mais rápido para identificar a margem de contribuição e auxiliar na tomada de decisões. Para esses cálculos, é necessário obter informações sobre os custos e despesas envolvidos diretamente na produção. Esses itens são matéria-prima, embalagem e mão de obra direta. Na Tabela 2, apresentamos os itens e seus respectivos valores.

Para o cálculo da mão de obra do artesão, consideramos o salário mínimo vigente (R\$ 1212,00³) e o trabalho semanal de 30h dedicadas à produção e 10h dedicadas a outras tarefas (atendimento ao cliente, atualização de redes sociais, compra de materiais, etc.). Nesse cálculo obtivemos o resultado de R\$9,18⁴ por hora de produção.

Tabela 2 – Custos variáveis

(continua)

Peça	Custos diretos	Custo total (R\$)
	<p>Matéria-prima: Pano de prato 57x47 cm embainhado: R\$ 11,90 Tinta: R\$ 3,00 Total matéria-prima: R\$ 14,90</p>	
Pano de prato	<p>Embalagem: Celofane: R\$ 0,28 Sacola: R\$ 0,20 Total embalagem: R\$ 0,48</p>	33,74
	<p>Mão de obra: 2h x R\$ 9,18 Total mão de obra: R\$ 18,36</p>	
	<p>Matéria-prima: Ecobag de algodão cru: R\$ 12,00 Tinta: R\$ 3,00 Total matéria-prima: R\$ 15,00</p>	
Ecobag	<p>Embalagem: Celofane: R\$ 0,28 Sacola: R\$ 0,20 Total embalagem: R\$ 0,48</p>	33,84
	<p>Mão de obra: 2h x R\$ 9,18 Total mão de obra: R\$18,36</p>	

³ Salário mínimo vigente em ago. 2022.

⁴ Custo da hora de trabalho = salário / total de horas de produção mensais - considerando um mês de 22 dias.

Tabela 2 – Custos variáveis

(conclusão)

Peça	Custos diretos	Custo total (R\$)
	Matéria-prima: Camiseta de malha: R\$ 40,00 Tinta: R\$ 3,00 Total matéria-prima: R\$ 43,00	
Camiseta	Embalagem: Celofane: R\$ 0,28 Sacola: R\$ 0,20 Total embalagem: R\$ 0,48	61,84
	Mão de obra: 2h x R\$9,18 Total mão de obra: R\$18,36	

Fonte: elaborado pelos autores.**Nota:** preços pesquisados em agosto de 2022.

Análise da formação do preço de venda dos produtos artesanais

Vamos considerar a formação do preço de venda desses produtos pela concorrência, pois é uma das principais formas de precificação utilizada pelos artesãos (Lima *et al.*, 2021).

Fizemos uma pesquisa no *site* Elo7 em agosto de 2022, que é um *e-commerce* de grande abrangência dedicado aos artesãos brasileiros. Pela diversidade inerente ao fazer artesanal, não é possível comparar preços entre produtos idênticos. Desse modo, foram estabelecidos os critérios: materiais, dimensões e técnica semelhantes aos produtos estudados para pesquisar exemplares compatíveis. Encontramos entre três e cinco modelos de produto para cada tipo de peça.

Dentre os produtos identificados como compatíveis, os preços de venda mínimos e máximos estão na Tabela 3. Os custos referentes ao frete não foram considerados.

Tabela 3 – Preços de venda no Elo7

Peça	Preço mínimo (R\$)	Preço máximo (R\$)
Pano de prato	28,00	35,00
<i>Ecobag</i>	40,00	65,00
Camiseta	80,00	110,00

Fonte: elaborado pelos autores.

Nota: preços pesquisados em agosto de 2022.

Nessa pesquisa, constatamos pouca variação de preço de venda entre os modelos de pano de prato equivalentes. A diferença entre o preço mínimo e o preço máximo é de sete reais. Esse fato, aliado ao preço mínimo abaixo dos demais, demonstra que há uma forte influência da concorrência na precificação. Um outro motivo para isso é que os trabalhos têm temas e modelos muito parecidos, fazendo com que muitas vezes o consumidor escolha pelo menor preço. A oferta desse tipo de produto é muito grande, sendo uma das peças mais comuns no âmbito da técnica de pintura em tecido.

As *ecobags* que, como vimos, têm o custo de matéria-prima muito próximo do pano de prato, apresentam preços mínimos mais elevados e uma variação maior entre os preços mínimo e máximo. A diferença é de 25 reais, que é compatível com uma maior variedade de temas e modelos vendidos pelos artesãos.

As camisetas têm o maior custo de matéria-prima, mas também têm um preço mínimo muito superior aos demais produtos estudados. A diferença entre o custo de matéria-prima e de preço de venda oferece uma margem mais interessante para o artesão. Os preços praticados no mercado sugerem que os consumidores percebem maior valor nesse tipo de produto.

Na Tabela 4 apresentamos a análise da margem de contribuição de cada produto, considerando os preços de venda mínimo e máximo.

Tabela 4 – Análise da margem de contribuição

Peça	Custos variáveis diretos	Preço mínimo	Margem de contribuição (1)	Preço máximo	Margem de contribuição (2)
Pano de prato	R\$ 33,74	R\$ 28,00	- R\$ 5,74	R\$ 35,00	R\$ 1,29
Ecobag	R\$ 33,84	R\$ 40,00	R\$ 6,16	R\$ 65,00	R\$ 31,16
Camiseta	R\$ 61,84	R\$ 80,00	R\$ 18,16	R\$ 110,00	R\$ 48,16

Fonte: elaborado pelos autores.

Nota: preços pesquisados em agosto de 2022.

O pano de prato vendido ao preço mínimo de 28 reais possui margem de contribuição negativa, ou seja, o preço de venda não cobre os custos variáveis diretos e gera prejuízo. Já considerando o preço máximo, a margem de contribuição é de apenas R\$ 1,29. Vale destacar que esse valor não é o lucro, mas sim a quantia que contribui para arcar com os custos fixos do negócio. Dessa forma, é possível concluir que é inviável a confecção de panos de prato utilizando esses materiais e técnicas.

As *ecobags* possuem uma grande variação da margem de contribuição, entre R\$ 6,16 e R\$ 31,16. Se comparado ao pano de prato, é um produto que pode contribuir mais com as despesas fixas do negócio. Ao considerarmos o preço máximo de 65 reais, identificamos um maior percentual de margem de contribuição se comparado aos outros produtos.

Já as camisetas também possuem margem de contribuição positiva, entre R\$ 18,16 e R\$ 48,16. Diferente dos panos de prato, mesmo com os custos variáveis maiores, as camisetas também possuem maiores preços de venda, o que o permite contribuir mais com as despesas fixas em valores absolutos.

Sabemos que no artesanato há uma lacuna difícil de quantificar, que se refere a valores intangíveis, como a habilidade técnica do artesão, o resgate histórico e o impacto que provoca no público. Mas pelo que foi identificado nesta pesquisa, observou-se entre as camisetas uma variação maior de preços, assim como uma gama muito maior de estilos e possibilidades. Por outro lado, os panos de prato têm uma margem de contribuição tão apertada, que a conta resultará em saldo negativo quando forem aplicados os demais custos demandados pelo negócio artesanal.

Não devemos esquecer que os custos indicados na Tabela 1 referem-se apenas à matéria-prima, desprezando a remuneração do artesão referente ao

tempo de produção, entre outros custos diretos e indiretos. Essa é a forma como muitos profissionais trabalham, o que os leva a ter uma falsa sensação de bom retorno financeiro.

Sobre o significado do produto, após a breve análise dos três produtos apresentados, pode-se inferir que o significado tem um grande peso na variação da precificação. O pano de prato pode ser visto como “pano de enxugar louça”, o que remete apenas ao seu atributo utilitário. Neste caso, qualquer pano serve, desprezando o trabalho de pintura nele empregado. A camiseta, por outro lado, adquire funções como “forma de expressão”, “estar bem-vestido/a”, que agregam a ela um valor muito maior do que a função essencial de vestir.

Nas lojas do Elo7 também percebemos uma segmentação e uma divisão temática. Isso significa que as estampas utilizadas no pano de prato não são as mesmas para a *ecobag*, e são diferentes também da camiseta. Desta forma, o artesão que procura mudar de produto, e nós o encorajamos a fazê-lo, deve buscar atualizar-se a respeito de técnicas e estilos para uma melhor aceitação de mercado.

Reflexões e considerações finais

O que foi apresentado neste texto é um fragmento de um estudo mais aprofundado desenvolvido pelo grupo de pesquisa, em busca de promover uma relação de trabalho que seja financeiramente sustentável para os artesãos. Após essa explanação, fazemos algumas ressalvas e propomos algumas reflexões.

Há vários fatores de mercado que impactam na rentabilidade do artesão, como o volume de vendas, mas vimos que os preços de produtos como o pano de prato deixam uma margem de contribuição muito estreita e às vezes até resultam em prejuízo. Aliás, se o artesão incluir todos os custos verá que sobra muito pouco - ou nada - para remunerar o seu trabalho. Tampouco a ideia de reservar parte do retorno financeiro para o seu futuro e o do negócio é viável.

Além disso, o trabalho do artesão não se resume à produção direta das peças. Como alguém que precisa gerenciar o próprio negócio, o artesão desempenha diversas outras funções, como atendimento ao cliente, participação em feiras e eventos, compra de materiais, administração, etc. Essas atividades

ocupam um bom tempo do trabalho do artesão e, portanto, devem ser consideradas nos seus cálculos.

A capacitação dos artesãos também deve ser aprimorada, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento de habilidades gerenciais e de gestão de custos. Pois, como visto, o desconhecimento acerca desses assuntos ajuda a perpetuar atitudes degradantes na sua atuação comercial.

Diante de tudo isso, propomos a reflexão: será que vale a pena investir tanto para produzir algo dessa natureza? O mercado é movido por uma dinâmica muito mais complexa do que as nossas reivindicações pela valorização dos nossos produtos. Como, por exemplo, percepção de qualidade e valor, escassez e exclusividade, *status* e significado do produto.

Portanto, é fundamental que o artesão conheça bem o mercado em que atua, tenha consciência dos custos envolvidos na produção do seu produto, e esteja atento, apto e aberto a outras oportunidades dentro da própria atividade.

Por fim, destacamos que as principais limitações da pesquisa estão relacionadas ao uso dos custos e despesas fixas na análise de custeio. Nesse sentido, deixamos como sugestão para pesquisas futuras a comparação entre resultados de métodos de custeio por absorção, variável e ABC. Outra sugestão é realizar análises de precificação baseada em custos, comparada à precificação por concorrência e percepção de valor.

Referências

ALLEN, Michael W. A practical method for uncovering the direct and indirect relationships between human values and consumer purchases. **Journal of Consumer Marketing**, [s. l.], v. 18, n. 2, p. 102-20, 2001.

FIGUEIREDO, Cassia Mousinho; LEITE, Estevão Cristian da Silva; ARGENTO, Rafael de Souza. Núcleo de Apoio ao Artesão: o encontro entre Artesanato e Empreendedorismo. *In*: SANTOS, Heloisa Helena de Oliveira; RIBEIRO, Gabriela Sousa; RODRIGUES, Carolina Carvalho; SABRÁ, Flávio Glória Caminada; DIAS, André Monte Pereira (org.). **Diálogos a partir da Baixada Fluminense: Design, território, identidade**. Rio de Janeiro: IFRJ, 2021. p. 59-74. Disponível em: portal.ifrj.edu.br/sites/default/files/IFRJ/Belford%20Roxo/Arquivos/dialogos_a_partir_da_baixada_fluminense_ebook_ifrj.pdf. Acesso em: 27 jan. 2024.

HINTERHUBER, A. Customer value-based pricing strategies: why companies resist. **Journal of Business Strategy**, [s. l.], v. 29, n. 4, p. 41-50, 2008.

LIMA, Andreza Cristiane Silva de, LIMA, Inglithiane Geraldina Silva de, SILVA, Débora Maria da, SILVA, Melissa Beatriz Morais da. Mecanismos utilizados para formação do preço de artesanatos: um estudo junto aos artesãos da Casa da Cultura Luiz Gonzaga em Recife/PE. **Revista Controladoria e Gestão**, Itabaiana, v. 2, n. 2, p. 452-46, 2021.

MARTINS, Eliseu. **Contabilidade de custos**. 9. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MARTINS, Eliseu. **Contabilidade de custos**. 10. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

MEGLIORINI, Evandir. **Custos: análises e gestão**. 3. ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2012.

MILAN, Gabriel Sperandio; SACILOTO, Evando Busata; LARENTIS, Fabiano; TONI, Deonir de. As estratégias de precificação e o desempenho das empresas. **REAd: Revista Eletrônica de Administração**, Porto Alegre, v. 22, n. 2, p. 419-452, 2016.

MOURA, Herval da Silva. O custeio por absorção e o custeio variável: qual seria o melhor método a ser adotado pela empresa?. **Sitientibus**, Feira de Santana, n. 32, p. 129-142, jan./jun. 2005.

SANTOS, Marinéia Almeida dos. **Contabilidade de custos**. Salvador: UFBA, 2018.

SEBRAE. **Pesquisa o artesão brasileiro**. Brasília: Sebrae, 2013.

SILVA, Fernando Brasil da. O artesão expositor e a administração de um pequeno negócio. **Revista de Ciências Gerenciais**, Valinhos, v. 16, n. 24, p. 19-29, 2012.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Porto Alegre, RS: Bookman, 2005.

CONTRIBUIÇÕES DO VITRINISMO PARA O ARTESANATO

Gabriela Sousa Ribeiro¹

Resumo: Neste trabalho, objetivamos problematizar que uma das maiores contribuições do design para o artesanato é atuar para aprimorar o vitrinismo e a expografia de peças artesanais em seus espaços de venda. Para tal, foram realizadas pesquisas bibliográficas e observações assistemáticas em situações reais em espaços de venda de artesanato de cidades brasileiras, principalmente, Caruaru - PE, Recife - PE e Rio de Janeiro - RJ. Consideramos que um bom trabalho de vitrinismo de produtos artesanais “amarra” o ciclo necessário para mostrar os traços sociais, culturais e identitários da localidade em que o artesanato é feito. Nesse sentido, ponderamos que o trabalho de modo cooperativo e horizontalizado entre designers e artesãs/ãos no desenvolvimento eficiente de vitrinas e expografias de peças artesanais contribui na busca pelo equilíbrio entre forças verticais e horizontais na disputa pela cultura.

Palavras-chave: espaços de venda de artesanato; vitrinas; artesanato; culturas e identidades.

Introdução

A cultura é permeada por disputas e relações de poder. O elo de aproximação entre design e artesanato também se insere nesse mote.

Nos últimos tempos, temos assistido à propagação da intervenção de design na produção artesanal como “agregadora de qualidade” ao produto e a “solução para transmitir a artesãs/ãos as demandas do mercado”. Com base em Santos (2009), entendemos que tais situações são exemplos de poderes verticais de “profissionais letrados” sobre “profissionais não letrados” atuantes no artesanato.

Nessa disputa de forças, no nosso entendimento, o design “adquire” a chancela para atuar e intervir no artesanato por questões culturais da nossa sociedade que, associando-o à cultura popular, ainda entende o artesanato como algo menor e anacrônico. Conforme Sennett (2009), a perícia artesanal está sendo subestimada ao ser comparada, exclusivamente, à habilidade manual, como se ela se desse independente do ser pensante. O autor adverte que as mãos não estão separadas da cabeça.

¹ Doutora em Urbanismo (UFRJ), mestre em Design (UFPE), bacharel em Desenho industrial (UFMA). Professora e pesquisadora do IFRJ *Campus* Belford Roxo.

Ainda nessa lógica, alguns espaços de venda de artesanato não alcançam a atenção necessária dos poderes públicos para promover gestão e manutenção eficientes, de modo que os espaços em conjunto com as peças comercializadas sejam percebidos como agregadores de valor sociocultural à localidade.

A cultura ainda é um dos principais vetores de disputas entre cidades. De acordo com Vaz e Jacques (2001), um dos usos da cultura é como instrumento de desenvolvimento econômico capaz de gerar revitalização urbana. Este processo acontece em um período neoliberal globalizado, em que as questões econômicas passam a ser prioritárias e defendidas como solução para questões sociais. Mesmo passados mais de 20 anos da publicação, a agenda neoliberal continua vigente e, cada vez mais, a cultura vem sendo usada como ferramenta para a disputa entre as cidades, de qual consegue ser mais vendável por meio da cultura e atrair mais investimentos externos.

É necessário, então, buscar meios para propagá-la e valorizá-la, maneiras para se entender que localidade é essa e reforçar suas identidades. A partir do artesanato, podem ser traduzidos os aspectos socioculturais da população. As vitrinas compõem e reforçam a paisagem urbana. A valorização do artesanato através de uma vitrina eficiente é fundamental para o reforço das identidades e culturas da população que compõe e dá vida e significado a essa localidade.

A partir de pesquisas bibliográficas e observações sistemáticas em situações reais em espaços de venda de artesanato de cidades brasileiras, principalmente, Caruaru - PE, Recife - PE e Rio de Janeiro - RJ, objetivamos problematizar que uma das maiores contribuições do design para o artesanato é o vitrinismo. Ponderamos que, ao invés de atuar diretamente na concepção de novas peças para a/o artesã/o executar, a/o designer poderia auxiliar a comunidade artesã a expor suas peças de modo mais atraente, debatendo noções de vitrinismo, de modo que a apresentação das peças em lojas, barraquinhas e demais espaços de venda de artesanato possibilitasse maior destaque às mesmas, atraindo mais compradores em função do reforço dos aspectos socioculturais presentes nos artefatos e em seus espaços de venda.

Procedimentos metodológicos

Para atingir os objetivos pretendidos, foram realizadas pesquisas bibliográficas, seguidas de análise crítica das mesmas, além de pesquisa de campo. As pesquisas bibliográficas se deram em livros, teses, dissertações, periódicos acadêmicos e anais de eventos que atrelavam o debate entre cultura, artesanato, design, vitrinismo e urbanismo.

Já a pesquisa de campo, de modo empírico, se deu a partir de observações assistemáticas em espaços de venda de artesanato em diversas cidades brasileiras, com destaque para dois estados, Pernambuco e Rio de Janeiro, em que foram pesquisados os espaços de venda de artesanato em Caruaru e Recife; e na cidade do Rio de Janeiro, respectivamente.

Em Caruaru, analisamos a Feira de Caruaru e o bairro Alto do Moura, reconhecido como importante polo artesanal pernambucano, onde viveu o Mestre Vitalino. Em Recife, foram observadas a Feirinha de Boa Viagem, o Centro de Artesanato de Pernambuco (CAPE), a Casa da Cultura de Pernambuco e o Mercado de São José. No Rio de Janeiro, analisamos a Feira do Rio Antigo, a Feira de Arte e Artesanato da Glória e a Feira Hippie de Ipanema. As lojas de artesanato presentes nos aeroportos dessas capitais também foram analisadas. As análises se basearam nas premissas de Demetresco (2001, 2014) quanto à qualidade de vitrinas, e em García Canclini (1983) quanto ao poder sociológico comunicador das peças artesanais.

Vale ressaltar, ainda, que este trabalho é um desdobramento de nossa pesquisa de doutorado, defendida no Programa de Pós-Graduação em Urbanismo (PROURB) da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

A força dos espaços de venda de artesanato e suas vitrinas

As vitrinas não refletem em seus vidros apenas o sujeito consumidor que para um momento para vê-las, mas a própria cidade é nelas refletida; além disso, as vitrinas fazem parte da arquitetura local e podem ser um dos traços identificadores das cidades e de seus bairros (Demetresco, 2014, p. 21).

As vitrinas são consideradas parte da paisagem urbana. Podemos entender uma sociedade a partir das mensagens embutidas em cada uma das

exposições em lojas ao longo da cidade. “Podemos observar a importância da vitrina no contexto do dia a dia dos cidadãos, no qual a paisagem faz parte do composto de formas, cores, posicionamento, material, gestos e tipos de pessoas que vivem em sociedade” (Benites, 2013, p. 5). Um olhar mais atento consegue perceber diferenças de classes entre bairros, distintas culturas sendo ressaltadas ou apagadas.

Um mesmo fenômeno ocorre quando chegamos a uma cidade desconhecida em qualquer parte do mundo. Antes mesmo das visitas aos pontos turísticos, aos bairros e sem qualquer leitura dos guias, mas somente pelo simples andar sem rumo pelas ruas, observando as lojas com as suas placas, os seus luminosos e, principalmente, as suas vitrinas e os objetos nelas expostos, podemos nos aperceber, instantaneamente, da natureza do lugar, de suas características e qualidades específicas, assim como dos estilos de vida que singularizam os habitantes que vivem na região, no global, do repertório de gosto dos habitantes. As ruas com suas vitrinas são autênticos palcos nos quais se encenam os *modi vivendi* da sociedade (OLIVEIRA, 1997, p. 25 *apud* BENITES, 2013, p. 4).

Se essa leitura da localidade pode ser feita a partir de vitrinas de lojas em geral, ponderamos que ao entrar em contato com as vitrinas dos espaços de venda de artesanato, esse potencial se multiplica. Visto que, conforme Estévez González (2008), o apelo cultural do artesanato está em traduzir a essência do povo nos artefatos. A partir dos fazeres e materiais, traduzem a vivência do e no local, tornam tangíveis aos turistas os aspectos intangíveis conhecidos e acontecidos no local visitado. Cardoso (2013) explica que os objetos são capazes de significar alguma coisa e a primeira premissa para entender a noção de valor agregado diz respeito à possibilidade de manipular na aparência das peças noções de valores simbólicos. É o que García Canclini (1983) atribui ao aspecto comunicador do artesanato entre os aspectos socioculturais da localidade e a materialização deles nas peças artesanais.

Consideramos, portanto, que um bom trabalho de vitrinismo de produtos artesanais “amarra” o ciclo necessário para mostrar os traços sociais, culturais e identitários de determinada localidade em que o artesanato é feito. Segundo García Canclini (1983), estão implícitos no artesanato aspectos socioculturais da comunidade onde essas peças são feitas. Há no artesanato um aspecto sociológico comunicador. Os objetos artesanais se diferenciam dos industriais pela significação sociológica e comunicadora que carregam sobre determinada

localidade (García Canclini, 1983). Artesanato e suas vitrinas, portanto, transmitem e reforçam as culturas e identidades de uma população.

Os espaços de venda de artesanato, seus produtos e as vitrinas que os compõem, sejam em centros de artesanato, feiras de artesanato com suas barraquinhas, lojas ao longo da cidade, locais considerados turísticos, aeroportos, não são simples espaços de venda, são espaços de trocas culturais, sociais, identitárias, políticas. Figuram na cidade tanto como espaços turísticos quanto como espaços comerciais carregados de valores e símbolos a serem apreendidos e trocados entre os diversos usuários do local, tanto população local como externa, em função dos próprios produtos comercializados e dos espaços em si, podendo ser considerados bens culturais (Ribeiro, 2016).

Há casos de bairros inteiros em que as vitrinas de lojas e ateliês compõem a paisagem urbana reafirmando a efervescência cultural da localidade por meio do artesanato, como é o caso do Alto do Moura, em Caruaru-PE. Porém, ainda assim, é fácil encontrar exposições com excesso de peças e mesmo peças amontoadas em caixas, como exposto na Fotografia 1, facilitando que as peças quebrem, além de demonstrar desvalorização com as peças artesanais.

Fotografia 1 – Desvalorização de peças artesanais amontoadas e sem cuidado (2016)



Fonte: acervo da autora.

A partir do exemplo da Figura 1, questionamo-nos qual a diferença entre o dito “artesanato de aeroporto” e o artesanato tradicional, senão um bom trabalho de vitrinismo?

As peças colocadas na caixa em questão na Fotografia 1 são feitas por uma pessoa reconhecida como metre artesã no Alto do Moura e, ainda assim, estão sendo desvalorizadas dessa maneira. Se essas mesmas peças estivessem dispostas organizadamente em prateleiras dentro da loja ou conversando com outras peças artesanais em uma vitrina, ganharia muito mais valor.

No nosso entendimento, o que é dito como “artesanato de aeroporto” é o mesmo artesanato encontrado em diversos espaços de venda do país. A diferença se dá por um trabalho de curadoria aliado a um trabalho de vitrinismo. A curadoria busca selecionar peças com melhor qualidade de acabamento. A partir do vitrinismo, há uma preocupação em destacar as peças, favorecendo a apresentação com espaçamento adequado entre elas, com boa iluminação da vitrina e das prateleiras dentro das lojas, de modo a promover o produto artesanal. Buscam, ainda, selecionar peças para a exposição que conversem entre si ou mesmo que auxiliem a contar determinada história, de acordo com a época do ano.

Pode ser criada uma cenografia que auxilie a contar essa história ou mesmo enfatizar os aspectos socioculturais locais dos quais o artesanato é um grande promotor. A depender do tamanho da loja ou da vitrina, há a possibilidade de compor ambientes com as artesanais à venda. É o que podemos perceber nas Fotografias 2 e 3, em que podemos visualizar espaços dentro do Centro de Artesanato de Pernambuco (CAPE) ambientados com o artesanato pernambucano.

O CAPE é um grande galpão localizado ao lado da praça do Marco Zero, importante referência do Bairro do Recife, na capital pernambucana. É um espaço de 2.511m², onde funciona uma loja de 1.000m², um espaço gastronômico, assim como uma galeria para exposição, auditório climatizado e o setor administrativo da unidade. É considerado o maior do segmento no Brasil.

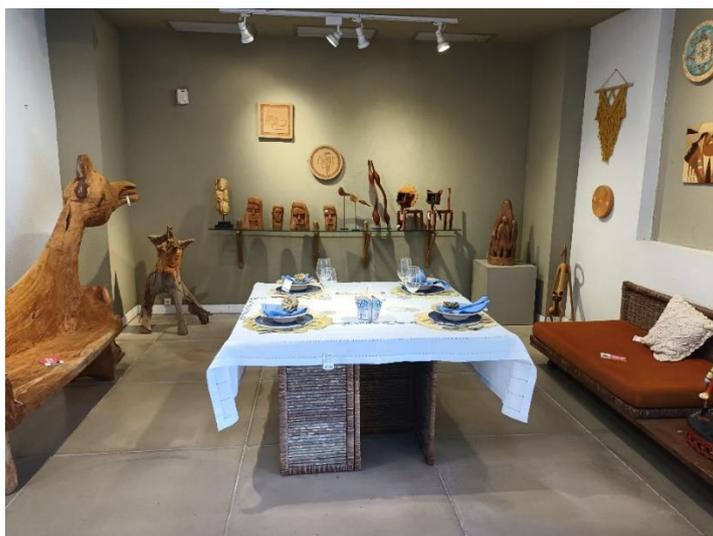
Dividido em nove setores, que obedecem a uma classificação, principalmente, decorrente do material utilizado: madeira; cerâmica; couro; metal; fios e tecidos; papel e vidro; souvenir; artesanato contemporâneo e brinquedos populares. São expostas 16.000 peças de mais de 500 artesãos de todo o estado de Pernambuco. O artesanato tradicional é o grande destaque da

loja, amplamente encontrado. Recentemente, também incorporou um setor dedicado à moda autoral pernambucana, o Mape, e um setor dedicado a bebidas produzidas em Pernambuco.

Em nossa tese de doutorado, entrevistamos gestores de espaços de venda de artesanato em Recife e em Caruaru. Em Recife, Luciana Ferreira era, à época, uma das responsáveis pela gestão do CAPE.

Luciana menciona que eles se preocupam não apenas em comercializar, como em apresentar da melhor forma possível o produto para que os compradores possam ter ciência da utilidade e demais características do produto. Outra vantagem para os artesãos ao vender seus produtos no CAPE é que todas as peças são etiquetadas com informações da procedência da peça, material, nome e contato do artesão. Isso reforça a ideia do espaço como uma vitrine, possibilitando que os interessados entrem em contato direto com o artesão (Ribeiro, 2016, p. 180-181).

Fotografia 2 – Ambiente na entrada do CAPE todo criado com peças artesanais à venda no local (2023)



Fonte: acervo da autora.

A Figura 2 apresenta um ambiente na entrada do CAPE, ambientado com peças artesanais feitas com distintos tipos de materiais. Já na Figura 3, podemos observar outro ambiente na sessão de fios, motivo pelo qual a ambientação do espaço enfoca o segmento varejista “cama, mesa e banho”, neste caso, principalmente, cama. São exemplos de trabalhos de vitrinismo e expografia, em que as peças comercializadas no local são colocadas no ambiente como sugestão de consumo. A pessoa pode visualizar como utilizar os produtos

artesanais e, em seguida, já o retira na prateleira e efetiva a compra. Podemos fazer uma alusão do vitrinismo ao vendedor, que neste caso, atua como um vendedor silencioso, mas consegue atingir o público, muitas vezes, de forma mais eficiente.

Fotografia 3 – Ambiente na sessão de fios do CAPE (2023)



Fonte: acervo da autora.

A partir desses exemplos, é possível perceber como o trabalho de vitrinismo está relacionado ao design e à arquitetura de interiores. E, ao pensar em vitrinismo e artesanato, podemos fazer alusão ao trabalho da arquiteta pernambucana Janete Costa (1932-2008), pioneira no ramo, ao adicionar as peças artesanais na ambientação de interiores.

A arquitetura de interiores de Janete Costa era destinada principalmente à classe alta da sociedade. Ela se destacou como pioneira no Nordeste onde artefatos populares foram inseridos em sofisticados ambientes modernos. As peças populares conviviam com aquelas de luxo, tais como mobiliário internacional, antiguidades ou obras de arte de artistas renomados.

Com essa atitude, incentivou a produção artesanal e artística local, criou laços com artesãos e artistas populares e ainda buscou criar neles um sentimento de identidade, fundamental para o processo de autoafirmação e valorização. Selecionando objetos e obras populares, buscou recuperar a memória social do local, e reforçar sua identidade (Gáti, 2014, p. 59).

O trabalho desenvolvido por Janete foi fundamental para a valorização do artesanato brasileiro. Podemos dizer, entretanto, que essa acurada curadoria e valorização das peças artesanais nos espaços de venda dos mesmos não

precisa se dar apenas em espaços de alto poder aquisitivo. É um trabalho necessário desde barraquinhas de feiras de artesanato até lojas de aeroportos. É a valorização do artesanato que precisa estar em destaque. Infelizmente, não é o que se vê tão facilmente Brasil a fora, como discutiremos na próxima sessão.

Resultados e discussões

A valorização das vitrinas em espaços de venda de artesanato passa pela seleção das peças a serem comercializadas. Se está no artesanato o poder de comunicar aspectos sociais, culturais e identitários locais, idealmente as peças artesanais a serem comercializadas nesses locais devem ser feitas neles.

Em contrapartida, percebemos certa repetição de oferta de produtos Brasil a fora. Isso foi percebido ao longo de nossa pesquisa de campo e, a partir de percepção empírica de que, em distintas cidades de Norte a Sul do Brasil, basicamente, os mesmos objetos artesanais são oferecidos à venda. Há um descolamento entre os aspectos comunicacionais inseridos nas peças artesanais, derivados de seu local de origem, com os locais onde são comercializados. Essa repetição de vitrinas e conseqüente repetição de paisagens influencia no poder de atratividade dos espaços comerciais de artesanato.

Mesmo na famosa Feira de Caruaru, na cidade homônima, é possível encontrar objetos artesanais feitos fora de Pernambuco e, pior, que apresentam aspectos totalmente desconexos com a identidade e cultura locais, como é possível perceber na Fotografia 4, que mostra uma réplica da Torre *Eiffel* sendo comercializada na Feira. Ainda que o artesanato caruaruense prepondere em algumas barracas, a diversidade de ofertas tende para a uniformidade. Inseridos na lógica global capitalista, oferecem produtos artesanais, semiartesanais e mesmo industriais.

Entre os produtos oferecidos, é possível encontrar os “bonecos de barro de Vitalino”, bolsas de fibra de buriti do Maranhão, rendas de bilro do Ceará, cangas, bolsas e demais acessórios com referência ao Senhor do Bonfim e à Bahia, peças decorativas e utilitárias industrializadas e/ ou semi-industrializadas

produzidas em MDF, peças de decoração feitas em mármore e granito, rendas industrializadas provenientes da China.

Fotografia 4 – Réplica da Torre *Eiffel* de Paris e mais uma série de produtos em MDF e outras peças artesanais em uma loja na Feira de Caruaru (2016)



Fonte: acervo da autora.

Medeiros (2008, p. 25) explica que a Feira de Caruaru foi promulgada, em 2006, como patrimônio cultural imaterial brasileiro, pelo governo federal, em função da “teia de significados” que carrega. Para o autor, a partir da Feira é possível entender o que é o Nordeste e, principalmente, Pernambuco, pois nela desenvolve-se uma narrativa que “expressa um retrato ou vitrine cultural daquele e deste”.

De modo algum estamos querendo diminuir o significado e a importância da Feira de Caruaru, porém, defendemos a necessidade da valorização das culturas e identidades locais, principalmente, na parte da feira dedicada ao artesanato². Além disso, é preciso valorizar as peças expostas que, em geral,

² A Feira de Caruaru é considerada uma das maiores feiras populares do mundo. Atualmente, instalada no Parque 18 de Maio, divide-se em: Feira do Artesanato, Feira da Sulanca, Feira de Frutas e Verduras, Feira do “Paraguai” ou dos importados, Feira do Gado, Feira do Troca-

são apresentadas sem um cuidado de vitrinismo, dificultando a visualização das mesmas pelas pessoas. Essa falta de cuidado gera uma queda de valor agregado à peça, que reflete no preço da mesma. Ao ter que vender as peças artesanais por um preço mais baixo, os lojistas se veem obrigados a inserir outros produtos para, diversificando a oferta, tentar atingir um valor maior com as vendas (Ribeiro, 2016).

Ponderamos, portanto, que é uma reação em cadeia. A não valorização do produto artesanal local tende a esvaziar o significado da Feira, já que essa “teia de significados” defendida por Medeiros (2008) vai sendo enfraquecida. Para resgatar a feira como uma vitrine cultural de Caruaru – e do Nordeste – é fundamental desenvolver um bom trabalho de vitrinismo com o artesanato caruaruense tendo destaque nas lojas da Feira de Caruaru.

Vale lembrar que os mesmos objetos artesanais encontrados no CAPE podem ser encontrados na Feira de Caruaru, com a diferença da garantia, no CAPE, de estar entrando em contato apenas com artesanato pernambucano em um agradável ambiente pensado para valorizar as peças e aguçar a vontade do cliente em adquiri-las.

Ainda em Caruaru, no bairro do Alto do Moura, temos exemplos de ateliês que valorizam suas peças por meio de uma boa exposição e outros que nem tanto.

O Alto do Moura é o local em que Mestre Vitalino foi “descoberto” e, ainda hoje, colhe frutos da escola deixada por ele. Porém, ao mesmo tempo em que a feitura artesanal da escola vitaliniana continua sendo seguida e valorizada (além claro, de atualizada), há, desde a década de 1980, a propagação de uma tradição inventada (Hobsbawn, 1984) de bonecas dondocas e africanas, acarretando consequências à cadeia artesanal (abrangendo concepção/feitura, distribuição e venda) pernambucana.

Além disso, essa escola vitaliniana fez com que o bairro seja “reconhecido” por ser o “maior centro de arte figurativa das Américas”, ainda que

troca, Feira de Raízes e Ervas Mediciniais, Feira de Flores e Plantas Ornamentais, Feira do Couro, Feira Permanente de Confecções Populares, Feira de Bolos (Seção de Gomas e Doces), Feira das Ferragens, Feira de Artigos de Cama, Mesa e Banho, Feira do Fumo, Feira Permanente dos Importados, Mercado da Farinha, Mercado de Carnes, além do Museu do Cordel.

este título não esteja registrado em outro local que não na memória coletiva dos pernambucanos. Ainda que, mesmo sem registro formal na UNESCO, essa fama atraia alguns investimentos e turismo ao bairro, sua fama não possibilita dignidade suficiente aos artesãos, principalmente aos que trabalham com as bonecas dondocas e africanas, que precisam produzir em grande escala. Os artesãos relatam que estão deixados à própria sorte (Ribeiro, 2016).

A maioria das casas é composta pelo ateliê e loja dos artesãos e a moradia propriamente dita fica nos fundos. A feitura artesanal se mistura à exposição dos produtos. Ao mesmo tempo em que valoriza a feitura artesanal, uma vez que as pessoas conseguem entrar em contato com a/o artesã/o fazendo suas peças, gera uma certa poluição visual no ambiente. Até pelo tamanho da propriedade e pelos vários processos pelos quais precisam passar as peças, muitas vezes, não há organização suficiente para deixar o ambiente atrativo.

Damos destaque à obra do Mestre Luiz Antonio que, além de valorizar suas peças ao expô-las com cuidado, estava criando, em 2015, um museu com sua obra. Contemporâneo de Mestre Vitalino, o Mestre Luiz Antonio relatou, ao longo da pesquisa de campo de nossa tese, a importância da valorização do artesanato tradicional e como o bairro perde com a introdução excessiva das bonecas e de outros artesanatos vindo de fora. A Fotografia 5 retrata a fachada do museu/ateliê em construção em 2015.

Fotografia 5 – Fachada do museu-ateliê do Mestre Luiz Antonio, no Alto do Moura, em Caruaru-PE (2015)



Fonte: acervo da autora.

Há ainda mais dois museus no bairro, a Casa-Museu Mestre Vitalino onde, infelizmente, o que é ressaltado é a pobreza do mestre e não sua genialidade; e o Memorial Mestre Galdino. Os museus e memoriais com as obras de mestres e mestras artesãs no bairro são importantes pela valorização do artesanato tradicional local. É ainda uma maneira do visitante entender as transformações pelas quais passaram as peças artesanais, ao comparar as peças expostas nos museus e/ou nos memoriais e as à venda nas lojas/ateliês. É a concretização do exemplo de que o artesanato tradicional é cultura e, por isso, está vivo e se transformando cotidianamente, mas sem perder sua identidade, como todas as formas de cultura se modificam.

Em relação aos espaços de venda de artesanato no Rio de Janeiro, a Feira do Rio Antigo, também conhecida como Feira do Lavradio, destaca-se. “Reúne cerca de 300 expositores e conta com um público cativo de 15 mil visitantes a cada edição, ajudando a fomentar o cenário econômico da região e revitalizando o ambiente do centro histórico do Rio de Janeiro” (Empresa de Turismo do Município do Rio de Janeiro, [202-]).

É uma feira que se estende por toda a rua do Lavradio, na Lapa, e faz parte do circuito turístico do Rio de Janeiro. Antes da pandemia, acontecia todo primeiro sábado do mês. Após um período de tempo sem acontecer, em função das restrições de contato físico impostas pela COVID-19, passou a acontecer, em um tamanho reduzido, todos os sábados e, no primeiro do mês, é realizada em sua totalidade.

Em pesquisas anteriores (Moreira; Ribeiro, 2021), entrevistamos artesãs/ãos que expõem suas peças nessa feira e foi possível perceber que é considerada uma espécie de vitrina e cartão de visitas do artesanato fluminense. Júnior, artesão que faz peças com viés religioso ligado ao catolicismo e às religiões de matriz africana, afirma que comercializa na Feira há cerca de 15 anos; não deixa de expor nela, ainda que perceba que vende mais em outras feiras, como, por exemplo, na Feira da Glória, que acontece aos domingos junto com a feira de frutas e verduras.

Porém, não deixa de expor na Feira do Rio Antigo porque é através dessa feira que faz contato com várias pessoas para realizar outros trabalhos, como por exemplo, o convite que recebeu para executar uma alegoria do carnaval de

2018 na Escola de Samba Mangueira. Nas palavras do artesão: “é importante ser visto, a Lavradio [a Feira do Rio Antigo] é um cartão de visitas, como eu estou te falando, abre portas (...) dá um certo status pra quem é artesão fazer a feira do Lavradio”³.

Em contrapartida, ainda a partir dos dados coletados nessa pesquisa e pela própria configuração da feira, que reúne barracas de arte, artesanato, antiguidades e, principalmente, mais recentemente, brechós de roupas, as/os artesãs/ãos se mostraram descontentes com a organização da feira, que não delimitava espaços para as barracas de artesanato e outros para brechós. Entendiam que essa mistura tendia a desvalorizar seu artesanato pois, muitas vezes, acontecia de sua barraca ficar “escondida” entre barracas de brechó.

Esse não é um problema percebido pelas/os artesãs/ãos da Feira Hippie de Ipanema, que acontece todos os domingos, na Praça General Osório. Porém, nela o espaço é dividido com barracas que comercializam industriano e produtos importados, como bolsas de material sintético.

Ainda é necessária maior conscientização quanto à importância dos espaços de venda de artesanato e suas vitrinas para a composição da paisagem urbana e o fomento aos aspectos culturais, sociais, identitários e econômicos nesses locais.

Ao montar vitrinas de artesanato, sejam em lojas ou em barracas, é preciso que seja levada em consideração a experiência de compra do/a cliente, ao entrar em contato com aquela peça artesanal. A partir da sua exposição, é necessário convencer o/a passante que ele/a necessita daquele objeto. Para isso, sugerimos que sejam consideradas:

- a) A seleção de peças para a exposição que conversem entre si ou mesmo que auxiliem a contar determinada história, de acordo com a época do ano;
- b) Espaçamento adequado entre os objetos, de modo que seja possível a visualização do mesmo. É preciso entender que a prateleira não é o local de estoque da loja/barraca;

³ Entrevista concedida por Júnior. **Entrevista X**. [abril. 2018]. Entrevistadoras: Beatriz Rodrigues Moreira; Gabriela Sousa Ribeiro. Rio de Janeiro, 2018. 4 arquivos .mp3 (22 min).

- c) Se possível, que sejam expostas maneiras como a peça pode ser usada;
- d) A utilização de cores complementares entre cenografia e objetos à venda;
- e) A depender do material utilizado para a confecção das peças, a cenografia ou mesmo a toalha da mesa da barraca pode ser de um material que reforce essa informação;
- f) Iluminação adequada. A iluminação deve destacar o produto sem modificar sua cor. Não deve fazer sombra na prateleira ou na vitrina. Em casos de barracas ou vitrinas que peguem o sol da tarde, pensar em aparatos que protejam do sol, mas sem impossibilitar a visualização;
- g) O nome da/o artesã/o ou de seu ateliê precisa estar em evidência para que o/a cliente consiga identificar a autoria da peça também a partir de sua identidade visual;
- h) Composição visual, dando dinâmica à vitrina e não deixando as peças apenas sobre a mesa. A utilização de diferentes suportes para exposição das peças pode fazer com que essa dinâmica seja alcançada.

Podemos resumir a ideia em: uma obra de arte ser colocada de qualquer jeito em uma galeria? Impensável, correto? Por que, então, o artesanato pode ser exposto à venda de qualquer maneira?

Considerações finais

A partir da pesquisa realizada, é possível perceber que o artesanato está inserido no mercado capitalista, gerando reverberações em seus aspectos culturais, identitários, econômicos, sociais e espaciais.

Em distintos lugares do Brasil, não há a valorização do artesanato a partir de bons trabalhos de vitrinismo e expografia. Em contrapartida, também é nítida a qualidade das peças artesanais feitas por artesãs e artesãos Brasil a fora. Há comunidades inteiras que vivem, há décadas, da sua feitura artesanal. Seu fazer lhes possibilita emprego, renda e, principalmente, sensação de autovalorização

e pertencimento. É necessário, portanto, respeitar o fazer dessas pessoas. E auxiliar na valorização de seu trabalho não significa dizer como as peças devem ser conformadas, eles/as já o sabem como fazer. Porém, é perceptível que ainda enfrentam dificuldades para expô-las dando a valorização necessária. Esse precisa ser o papel da/o designer nessas comunidades artesanais.

Assim, ao auxiliar no vitrinismo das peças artesanais em diversos espaços de venda dos mesmos, a/o designer contribui na promoção dessas peças e na afirmação das identidades socioculturais da localidade. Já que tanto a partir do artesanato quanto por meio das vitrinas é possível apreender os aspectos socioculturais da localidade.

Trabalho esse que precisa ocorrer de modo horizontal e cooperativo, de modo que artesãs/ãos e designers trabalhem em conjunto, buscando anular a disputa de forças e se ajudar. As/os artesãs/ãos detêm o saber-fazer e os aspectos socioculturais da localidade que conjugam com esse saber-fazer; as/os designers possuem as noções de design de interiores, vitrinismo e expografia. Podem, horizontalmente, ajudar-se e aprender mutuamente. Esse equilíbrio de forças pode gerar conhecimento, vitrinas e exposições que reforcem culturas e identidades locais, reverberando positivamente nos espaços de venda de artesanato enquanto espaços culturais, conseqüentemente, na vivência de sua população.

Referências

BENITES, Tatiana Pacheco. A evolução do vitrinismo: as mudanças da paisagem urbana. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 36., 2013, Manaus. **Anais** [...]. Manaus: Intercom, 2013. p. 1-12.

CARDOSO, Rafael. Design para um mundo complexo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DEMETRESCO, Sylvia. **Vitrinas**: construção de encenações. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

DEMETRESCO, Sylvia. **Vitrinas e exposições**: arte e técnicas de *visual merchandising*. São Paulo: Érica, 2014.

ESTÉVEZ GONZÁLEZ, Fernando. Souvenirs e turistas. **Arquiteturismo**, [São Paulo], ano 2, abr. 2008. Disponível em:

vitruvius.com.br/revistas/read/arquiteturismo/02.014/1414. Acesso em: 11 jan. 2024.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **As culturas populares no capitalismo**. Tradução: Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

GÁTI, Andréa Halász. **Arte e artesanato na arquitetura de interiores moderna de Janete Costa**. 2014. Dissertação (Mestrado em Desenvolvimento Urbano) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. *In*: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. Tradução: Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

MEDEIROS, Bartolomeu Tito Figueirôa de. A Feira de Caruaru: patrimônio cultural nacional. *In*: GUILLEN, Isabel Cristina Martins (org.). **Tradições & Traduções**: a cultura imaterial em Pernambuco. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2008. p. 24-70.

MOREIRA, Beatriz Rodrigues; RIBEIRO, Gabriela Sousa. As dinâmicas cultural e turística na territorialização dos espaços citadinos a partir de feiras de artesanato. *In*: SANTOS, Heloisa Helena de Oliveira; RIBEIRO, Gabriela Sousa; RODRIGUES, Carolina Carvalho; SABRÁ, Flávio Glória Caminada; DIAS, André Monte Pereira (org.). **Diálogos a partir da Baixada Fluminense: Design, território, identidade**. Rio de Janeiro: IFRJ, 2021. p. 142-162.

RIBEIRO, Gabriela Sousa. **“Sou um boneco de Mestre Vitalino”**: a cadeia artesanal pernambucana e a mercantilização da cultura. 2016. Tese (Doutorado em Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.

EMPRESA DE TURISMO DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO. **Feira do Rio Antigo**. [Rio de Janeiro]: Riotur, [202-]. Disponível em: riotur.rio/que_fazer/feira-do-rio-antigo/. Acesso em: 30 nov. 2023.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

SENNETT, Richard. **O artífice**. Tradução: Clóvis Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

VAZ, Lilian Fessler; JACQUES, Paola Berenstein. Reflexões sobre o uso da cultura nos processos de revitalização urbana. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA EM PLANEJAMENTO URBANO E REGIONAL, 9., 2001, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: ANPUR, 2001. v. 2. p. 664-674.

Sobre os autores e organizadores

Ana Carolina Reis Cavalcanti Pimentel:

Pós-graduanda em Moda, Arte e Cultura pela UFJF, bacharela em Produção Cultural pelo IFRJ Campus Nilópolis e técnica em Produção de Moda pelo IFRJ Campus Belford Roxo.

Amanda Olívia Silva:

Mestranda em Relações Étnico-Raciais pelo CEFET-RJ; especialista em Gestão e Planejamento em Modelagem: Alfaiataria Industrial pelo SENAI CETIQT (2020); bacharela em Artes Cênicas com habilitação em Indumentária pela UFRJ (2014); e técnica em Modelagem do Vestuário pelo Senac (2016). Atua como técnica de laboratório / área Vestuário e Acessórios no IFRJ Campus Belford Roxo.

Currículo Lattes: lattes.cnpq.br/9135658108749321

Ana Adelaide Lyra Porto Balthar:

Doutora (2016) e mestra (2009) em Artes pela UERJ; bacharela em Gravura pela UFRJ (1988). Professora EBTT no IFRJ Campus Belford Roxo. Líder do grupo de pesquisa “Núcleo de Estudos em Cultura e Arte nas Periferias Urbanas” (NECAPU), certificado pelo IFRJ/CNPq.

Currículo Lattes: lattes.cnpq.br/7590550202857188

Carolina Carvalho Rodrigues:

Doutoranda e mestra (2020) em Ciência da Informação; bacharela em Biblioteconomia e Documentação (2016) e em Arquivologia (2022), todos os níveis pela UFF. Atua como bibliotecária / documentalista no IFRJ Campus Belford Roxo.

Currículo Lattes: lattes.cnpq.br/2340400539310684

Cassia Mousinho de Figueiredo:

Designer; artesã; doutora (2013) e mestra (2006) em Engenharia de Produção com ênfase em Gestão e Inovação; e bacharela em Desenho Industrial (2003),

todos os níveis pela UFRJ. Atualmente é professora nos cursos de Artesanato e Empreendedorismo no IFRJ Campus Belford Roxo. Coordena o projeto de extensão “Programa Academia Econocria” e lidera o grupo de pesquisa “*Design, Artesanato e tecnologias*” na mesma instituição.

Currículo Lattes: lattes.cnpq.br/4847975487941720

Estevão Cristian da Silva Leite:

Engenheiro de produção; doutorando e mestre (2022) em Engenharia de Produção pela UFRJ; especialista em Engenharia Econômica pela UERJ (2014); bacharel em Engenharia de Produção pela UNIG (2010). Professor de Empreendedorismo e Economia Criativa no IFRJ Campus Belford Roxo, unidade em que coordena o NEABI. Conselheiro de Cultura de Belford Roxo.

Currículo Lattes: lattes.cnpq.br/7649862967146700

Felipe M. Soares:

Mestrando em Educação, Contextos Contemporâneos e Demandas Populares pela UFRRJ; e licenciado em Geografia pela UERJ (2015).

Currículo Lattes: lattes.cnpq.br/9793382151997573

Flávio Glória Caminada Sabrá:

Doutor em *Design* pela PUC-Rio (2015); mestre em Administração pelo Ibmec (2010); especialista em Docência para a Educação Profissional e Tecnológica pelo IFRJ (2020) e em Gerência em *Marketing* pela ESPM (2003); bacharel em Desenho Industrial pela FISS (1990); e técnico em Estilismo e Confecção Industrial pelo SENAI CETIQT (1996). Diretor de Ensino do IFRJ Campus Belford Roxo, onde atua como professor.

Currículo Lattes: lattes.cnpq.br/2837764285340199

Frederico Mendes de Carvalho:

Doutorando em Comunicação pela UFMG; mestre em Sustentabilidade e Tecnologia Ambiental pelo IFMG (2021) e em Estado, Governo e Políticas Públicas pela Flacso Brasil (2019); bacharel em Administração pelo Centro Universitário Newton Paiva (2008).

Currículo Lattes: lattes.cnpq.br/9007100582955944

Gabriela Sousa Ribeiro:

Doutora em Urbanismo pela UFRJ (2016), mestra em *Design* pela UFPE (2008), especialista em Ergonomia pela UFPE (2007) e bacharela em Desenho Industrial pela UFMA (2006). Professora e pesquisadora do IFRJ Campus Belford Roxo. Líder do grupo de pesquisa “Território, cultura e identidade”, certificado pelo IFRJ/CNPq.

Currículo Lattes: lattes.cnpq.br/0654322080774295

Gabrielle Souza:

Graduada em Comunicação Social; técnica em Produção de Moda (IFRJ). Bolsista PIBIC Jr. do IFRJ.

Luane Bento dos Santos:

Doutora em Ciências Sociais pela PUC-Rio (2022); mestra em Relações Étnico-raciais pelo CEFET-RJ (2013); bacharela e licenciada em Ciências Sociais pela UERJ (2010); e bacharel em Biblioteconomia e Documentação pela UFF (2014). Docente de Sociologia da educação básica na Seeduc-RJ. Diretora e roteirista do curta-metragem “Memórias Trançadas” (2022).

Currículo Lattes: lattes.cnpq.br/2832273346558251

Vivian Martins:

Doutora em Educação pela UERJ (2021); mestra em Educação pela UERJ (2017); especialista em Planejamento, Implementação e Gestão da Educação a Distância pela UFF (2015); especialista em Gestão de Recursos Humanos pela UFF (2011); bacharela e licenciada em Pedagogia pela UERJ (2009). Professora e pesquisadora do IFRJ Campus Belford Roxo. Membro do grupo de pesquisa “Docência e cibercultura” (UFRRJ), do grupo de pesquisa “Território, cultura e identidade” (IFRJ) e do grupo “Literacia visual: pesquisa, ensino e formação docente em Artes” (INES).

Currículo Lattes: lattes.cnpq.br/2839844705473657