

Natália Seeger Duarte

**REDES, MALHAS E MÃOS:
O PROCESSO ARTESANAL DA REDE DE PESCA
DO MAR AO ATELIÊ**

Trabalho de Conclusão de curso
apresentado ao curso de graduação em
Ciências Sociais da Universidade
Federal de Santa Catarina para a
obtenção do título de bacharel em
Ciências Sociais.
Orientador: Prof. Rafael Victorino
Devos. Dr.

Florianópolis
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Duarte, Natália
Redes, malhas e mãos: o processo artesanal da rede de pesca do mar ao ateliê / Natália Duarte ; orientador, Rafael Victorino Devos, 2018.
122 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em Ciências Sociais, Florianópolis, 2018.

Inclui referências.
1. Ciências Sociais. 2. antropologia. 3. rede de pesca. 4. técnica. 5. percepção. I. Victorino Devos, Rafael. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em Ciências Sociais. III. Título.

Natália Seeger Duarte

**REDES, MALHAS E MÃOS:
O PROCESSO ARTESANAL DA REDE DE PESCA DO MAR
AO ATELIÊ**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Ciências Sociais.

Florianópolis, 26 de fevereiro de 2018.

Coordenador do curso:

Prof., Dr. Tiago Bahia Losso
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Rafael Victorino Devos, Dr.
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Viviane Vedana, Dr.^a
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Gabriel Coutinho Barbosa, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

“Consideradas como ferramentas, as coisas são suas estórias. Estamos, obviamente, mais acostumados a pensar em ferramentas como tendo certas funções. Meu ponto, no entanto, é que as funções das coisas não são atributos, mas narrativas. Elas são as histórias que contamos sobre elas”. (INGOLD, 2015:99)

RESUMO

A rede de pesca de poliamida é um objeto que está presente na cultura de Florianópolis e de Itajaí através da pesca de cerco e a pesca industrial. Descobrir as trajetórias e as formas com que o ser humano a manuseia é redescobrir processos e relações culturais que estão presentes nas práticas dos mesmos, refletindo como cada indivíduo atribui sentido a um mesmo objeto. A partir das técnicas da artesã Nara Guichon que utiliza a rede de pesca para seus trabalhos manuais, é possível traçar o “caminho da rede” conhecendo assim os gestos, as práticas, os ritmos, as percepções, as relações sociais e os aspectos ambientais que tal rede envolve e está envolvida.

Palavras-chave: Artesanato, habilidade, gesto, técnica, prática, aprendizado, rede de pesca, percepção.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
1.1	O CAMINHO DA REDE.....	13
1.2	EM BUSCA DO ARTESANAL.....	19
1.3	ARTE OU ARTESANATO?.....	25
2	CAPÍTULO 1.....	36
2.1	O PRIMEIRO CONTATO.....	36
2.2	AS REDES DE NARA.....	38
2.3	O IMPROVISO.....	46
2.4	FEITO À MÃO.....	51
2.5	IMPRESSÃO BOTÂNICA.....	55
2.6	O REMENDADOR/PESCADOR.....	70
3	CAPÍTULO 2.....	82
3.1	O GESTO.....	82
3.2	ROUPAS, OBJETOS E MEMÓRIA.....	96
3.3	O QUE A REDE NOS ENSINA.....	103
4	CAPÍTULO 3 - Registros fotográficos.....	108
4.1	A REDE NO BARCO.....	108
4.2	A REDE NO GALPÃO.....	111
4.3	A REDE NO ATELIÊ.....	113
5	BIBLIOGRAFIA.....	121

1 INTRODUÇÃO

1.1 O CAMINHO DA REDE



Figura 1 Rede de pesca sendo preparada para o “perfil”. Fotografia: Natália Seeger

A rede de pesca industrial utilizada pelos pescadores do bairro Pântano do Sul (Florianópolis) e da cidade de Itajaí (SC) possui a vida útil determinada pelos próprios pescadores, passando por reformas antes de serem realmente descartadas ou armazenadas em grandes galpões. A artesã Nara Guichon reaproveita algumas destas redes para fazer trabalhos manuais ligados a moda e ao artesanato sustentável – como roupas, tecelagem, colares, tapetes, echarpes. Com o intuito de tirar as redes de pesca do mar, Nara encontrou um material extremamente resistente para desenvolver novas habilidades. Capaz de pescar toneladas de peixe, a rede de pesca é um objeto muito utilizado pelos pescadores da pesca industrial e também por alguns pescadores da pesca artesanal. No Pântano do Sul dois pescadores utilizam a rede de poliamida para fazer o “cerco” que é examinado em dois períodos do dia: de manhã e no final da tarde. Enquanto outros pescadores artesanais a utilizam para cobrir redes de nylon em suas embarcações, por exemplo.

A pesca está presente na memória e no imaginário de Florianópolis, basta folhearmos livros de folcloristas como Franklin

Cascaes¹ para entendermos como a influência da ilha dos Açores e de outras regiões de Portugal se perpetuaram e se adaptaram a cidade. Famílias portuguesas que receberam terras e ferramentas de trabalho para preparar a região que hoje povoamos se adaptaram ao litoral através desse costume que liga o ser humano ao mar: a pesca. Mas também ouvimos histórias de que há outras origens que antecedem os portugueses de certas técnicas utilizadas na pesca, como o próprio cerco, que segundo moradores do bairro Costa de Dentro possui origens orientais, e também a forma de fazer a rede de pesca de nylon – a famosa tarrafa – que se observarmos bem, nos remete a técnicas de povos originários da região.

Descobrir as trajetórias e as formas com que o ser humano manuseia a rede de pesca é redescobrir processos e relações culturais que estão intrínsecos nas práticas dos mesmos, refletindo como cada indivíduo atribui sentido a um mesmo objeto e também como nossos ancestrais influenciaram nossos hábitos. Traçar o “caminho da rede” é conhecer os gestos, as práticas, os ritmos, as percepções, as relações sociais e os aspectos ambientais que tal rede envolve e está envolvida.

Nara Guichon é artesã e reside há mais de 30 anos no bairro Costa de Dentro, no Sul de Florianópolis, ela possui um trabalho especificamente voltado ao têxtil – com práticas tradicionais como a fiação, a tecelagem, o tricô e o tingimento natural. Nos anos 90 Nara conheceu um suporte que modificou a forma com que ela trabalhava: a rede de pesca de poliamida. Coletada em galpões de pescadores do bairro Pântano do Sul, da cidade de Itajaí e da região continental de Florianópolis, a rede de pesca industrial se tornou o material principal do

¹ No caso me refiro ao livro “O fantástico na ilha de Santa Catarina”, 2ª edição, Editora UFSC.

trabalho dela. Não só no meio de produção de artesanato, mas também no âmbito de higiene pessoal e doméstico, reutilizando a rede para tais fins.



Figura 2. Nara tricotando com rede de pesca. Fotografia: Natália Seeger

Através de Nara pude conhecer o Fernando, administrador de um galpão de reformas de rede localizado em Itajaí, que anteriormente pertencia a seu já falecido pai. Fernando é um importante interlocutor deste trabalho, além de um grande conhecedor dos usos da rede, assim como suas costuras, nós, emendas e histórias dentro e fora do mar. Conhecimentos que ele ganhou de seu pai, como ele mesmo relatou.

Alguns retalhos de rede de pesca não são reaproveitados para os remendos, e isso torna-se um problema pois a rede é feita de poliamida,

material extremamente resistente que não se tem noção do tempo que demanda para se decompor. A artesã Nara Guichon conta que nos anos 90, mesmo período em que ela fez uma vivência com Henrique Schuckman, artista que trabalha com redes de pesca reaproveitadas desenvolvendo tapeçaria, a companhia que faz a coleta de lixo em Florianópolis (COMCAP), não coletava os retalhos e restos de rede, isso a motivou mais ainda a começar a utilizar tal material para as suas criações. Ela conta que no dia em que conheceu o galpão de redes do Fernando, passou o dia inteiro percorrendo Itajaí. Ela não o conhecia, muito menos tinha um endereço ou uma referência do local, apenas sabia que em Itajaí haviam inúmeros galpões com redes de pesca – segundo a indicação de um amigo. Quando finalmente o encontrou, passou a frequentar o local para coletar a matéria prima de seu trabalho. Fernando contou-me que após algumas visitas de Nara, ela presenteou sua esposa com uma bolsa feita com redes de pesca.

Além dos aspectos utilitários, a rede de pesca media formas de se relacionar com o mundo por conta de como ela é manuseada em diferentes ofícios - pesca e artesanato. O estudo da forma com que esta rede de pesca é produzida e utilizada por diferentes pessoas, especificamente em relação aos pescadores e a artesã Nara, pode nos trazer elementos para compreender não somente a funcionalidade do objeto em si, mas acima de tudo os aspectos sociais que eles podem gerar. Pois como GONÇALVES (2007) escreve:

“Na medida em que os objetos materiais circulam permanentemente na vida social, importa acompanhar descritiva e analiticamente seus deslocamentos e suas transformações (ou reclassificações) através dos diversos contextos

sociais e simbólicos: sejam as trocas mercantis, sejam as trocas cerimoniais, sejam aqueles espaços institucionais e discursivos tais como as coleções, os museus e os chamados patrimônios culturais. Acompanhar o deslocamento dos objetos ao longo das fronteiras que delimitam esses contextos é em grande parte entender a própria dinâmica da vida social e cultural, seus conflitos, ambiguidades e paradoxos, assim como seus efeitos na subjetividade individual e coletiva. ” (GONÇALVES, 2007)

Analisar e compreender um objeto através do seu processo de construção ou desconstrução é analisar e compreender as estruturas e as relações sociais que são proporcionadas por ele através de seus usos. Este trabalho estuda como tais processos e práticas artesanais que envolvem a rede de pesca se constituem a partir das próprias práticas e narrativas dos interlocutores. O foco são as técnicas e as formas de se relacionar com os objetos, especificamente o “saber-fazer” relacionado ao manuseio da rede de pesca, as transformações proporcionadas por tais práticas e a biografia que tal objeto passa a ter. Pois como aponta INGOLD (2015):

“Os caminhos ou trajetórias através dos quais as práticas improvisativas se desenrolam não são conexões, nem descrevem relações entre uma coisa e outra. Eles são linhas ao longo das quais as coisas são continuamente formadas. Portanto, quando eu falo de um emaranhado de coisas, é num sentido preciso e literal: não uma rede de conexões, mas uma malha de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento. ” (INGOLD, 2012:27)

Assim como no processo de tecelagem, de trançados e da renda de bilro, onde vários fios se entrelaçam e passam a ser um objeto só - um tecido, uma trama, uma renda - Ingold aponta que nossas trajetórias e práticas são como fios que passam a se entrelaçar e formar uma coisa só: nossas vidas.



Figura 3. Nara costurando colares de rede de pesca com seda.

1.2 EM BUSCA DO ARTESANAL



Figura 4. Objetos utilizados pelos remendadores de rede. Fotografia: Natália Seeger

O “fazer etnográfico”, quando estudado dentro da sala de aula ou até mesmo em horas e horas frente a livros e monitores de computador, nos dá apenas uma pincelada do que nos espera na vida “real”, na prática, no campo. Um conceito muito citado durante os anos de graduação pode nos ajudar a compreender as diferenças entre a teoria e a prática acadêmica – e outras práticas humanas -, tal conceito é a “alteridade”.

Certa vez, em uma aula de antropologia visual e da imagem na UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), assisti um documentário que falava sobre o “fazer etnográfico”. Durante o documentário, algo me fez rever o significado do conceito de “alteridade”, que no caso, não era somente você “se colocar no lugar do outro”, mas sim se redescobrir, se reencontrar, se conhecer e enxergar através do outro. Mostrando o quanto o campo antropológico pode ser profundo, extrapolando questões acadêmicas.

Alguns meses depois, refletindo sobre tal tema, percebi um grande erro cometido por muitos estudantes – inclusive eu – ao tentar estudar o “outro”, pois há uma dificuldade em fazer isso de forma neutra, falando sobre os processos banais da vida cotidiana e prática dos sujeitos. Há sempre uma tendência em heroicizar ou vitimizar os mesmos com discursos cheios de filtros sociais pré-concebidos. Qual é a dificuldade

em refletir sobre o presente, sobre as práticas diárias que compõem os seres humanos, sem julgamentos de valor? Percebi um certo vício a uma forma de pensar que cria dualidades, polos opostos que desconsideram tudo que possa estar entre essas duas ideias que se “contrapõem”, ao invés de enxergar o outro como um ser que faz parte do “todo” e que ao mesmo tempo o complementa e é complementado por ele – um extremo não existe sem o outro extremo oposto.

Com tais questionamentos em mente que pareciam ser impossíveis de serem solucionados, entrei em contato com os estudos do antropólogo Tim Ingold, e me deparei com um modelo criticado pelo autor chamado “modelo hilemórfico”. Tal modelo surgiu dos pensamentos de Aristóteles e é uma espécie de junção entre forma (*morphé*) e matéria (*hyle*), onde a forma previamente programada e projetada, está em oposição a matéria, como se ela fosse algo passivo onde sua única função seria ficar ali esperando alguém “moldá-la”. Um bom exemplo para ilustrar esse modelo é a argila e o vaso de cerâmica. Ambos são feitos do mesmo material, porém, o vaso possui o trabalho humano, a criação, o design, o projeto, o moldar, antes de ser vaso ele existiu previamente como um projeto na mente humana e se transformou a partir do trabalho manual. Por isso o vaso torna-se objeto criado pelo homem, enquanto a argila/barro é um material natural, apesar de serem constituídos do mesmo material – assim como a rede de pesca de poliamida que é transformada pela mente e mãos da artesã Nara Guichon. Tais pensamentos, oriundos da filosofia grega, trouxeram reflexões importantes para pensarmos objetos e materialidades na contemporaneidade.

Ingold, para contrapor e substituir tal modelo hilemórfico, traz um modelo que dá “primazia aos processos de formação ao invés do produto final, e aos fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria” (INGOLD, 2012:26). Isso fez com que eu pudesse conceituar uma certa angústia que tinha em relação a teorias sociais que generalizavam grupos sociais, esquecendo-se dos processos que os próprios seres humanos passaram para serem considerados um “grupo”.

Eu poderia até saber – ou achar que sabia – que nos constituímos através de nossas ações, que criamos nosso próprio “mundo” ao fazer escolhas, que só vemos aquilo que conhecemos e que, como diz Pierre Bourdieu (2003), fazemos parte de uma “estrutura estruturada estruturante” que nos constitui e que de certa forma condiciona nossas ações, assim como nós também constituímos e alteramos a estrutura através das nossas práticas. Mas isso tudo estava em um âmbito muito abstrato e teórico, faltava algo para consolidar tais afirmações que estavam sendo marteladas em minha cabeça durante os anos de graduação. Foi neste turbilhão de pensamentos que conheci minha interlocutora, a Nara Guichon.

A partir daí pude definitivamente compreender o que Lévi-Strauss estava querendo me dizer em seus estudos sobre metodologia de pesquisa antropológica, e acima de tudo, a importância da etnografia, do trabalho de campo:

“É por uma razão muito profunda, que se prende à própria natureza da disciplina e ao caráter distintivo de seu objeto, que o antropólogo necessita da experiência do campo. Para ele, ela não é nem um objetivo de sua profissão, nem um remate de sua cultura, nem uma aprendizagem técnica. Representa

um momento crucial de sua educação, antes do qual ele poderá possuir conhecimentos descontínuos que jamais formarão um todo, e após o qual, somente, estes conhecimentos se “prenderão” num conjunto orgânico e adquirirão um sentido que lhes faltava anteriormente.” (Lévi-Strauss, 1991, p. 415-416).

A prática do ofício etnográfico depende, acima de tudo, do olhar atento do observador – o antropólogo. Tal olhar pode se dar por diversas maneiras, seja através da observação participante, pelo diário de campo, pela entrevista, ou pelo recurso fotográfico e audiovisual. Dentre estes, o último é aquele capaz de melhor expandir, dinamizar e democratizar o fazer-etnográfico. Sendo capaz de atingir um público que está além do meio acadêmico, servir como um meio de registros de memórias, processos técnicos e saberes, e, além de tudo, exercitar e expandir o próprio olhar etnográfico. É por isso que decidi utilizar esse recurso como um dos métodos da minha pesquisa.

Ao escolher “o que fotografar” estamos, concomitantemente, escolhendo “qual viés” queremos dar para a nossa pesquisa. Assim como a escrita, a fotografia e o audiovisual são recortes delimitados pelo nosso “olhar antropológico” que serve como meios de compreensão e interpretação das transformações e processos sociais que serão analisados. O fotógrafo e antropólogo Milton Guran aponta a importância da fotografia como um instrumento na pesquisa antropológica:

“O que caracteriza antropologia visual, na minha opinião, é a produção de cinema, vídeo e fotografia como um instrumento de pesquisa antropológica. Quer dizer, a fotografia inserida como um instrumental, mais um instrumento do

pesquisador. Aí sim, a gente começa a ter antropologia visual, que, aliás, é assim mesmo que ela nasce: para localizar no tempo e no espaço.”
(GODOLPHIN e IORIS, 1995)

Vemos que antropólogos clássicos utilizam-se de recursos audiovisuais e fotográficos como metodologia de pesquisa antropológica, pois se analisarmos historicamente, a própria constituição do campo da disciplina de antropologia foi elaborada no mesmo período que a construção da linguagem fotográfica (BARBOSA e CUNHA, 2006). Se deixássemos de utilizar o audiovisual e a fotografia para fazer uma análise voltada a Antropologia da Técnica, ou dos Objetos – que aqui, no caso, também são campos a serem utilizados na pesquisa – deixaríamos, muitas vezes, de perceber aspectos que poderiam ser importantes na própria técnica ou objeto analisado. No caso da pesquisa aqui proposta, que envolve a biografia da rede de pesca e as práticas, os gestos, as percepções e as relações sociais envolvidas nela, através da Antropologia Visual pode-se obter e registrar detalhes e olhares que muitas vezes somente o olhar do antropólogo sem a “câmera na mão” não captariam, ou aspectos difíceis de serem narrados apenas com a linguagem escrita.

Tim Ingold (2005) cita Leroi-Gourhan para falar sobre habilidades, especificamente sobre o ato de “serrar uma prancha”, onde *“é no que produz ou faz, não no que é, que a mão humana se manifesta como tal”* (LEROI-GOURHAN, 1993:240). Ou seja, as mãos humanas mudam de sentido ao fazerem algo, pois ao fazer algo, a mão humana está exercitando habilidades, habilidades estas que provém de experiências e práticas anteriores e que carregam histórias.

“Onde a ferramenta tem as suas histórias, a mão é meramente um arranjo

complexo e ossos e tecidos musculares. Mas as mãos que uso ao serrar são mais do que isso. São habilidosas. Concentradas nelas estão as capacidades de movimento e sentimento que têm sido desenvolvidas através de uma história de vida de práticas passadas”. (INGOLD, 2015:104)

Ao “fazer algo” a mão gesticula, e esse gesto faz as mãos, assim como as mãos fazem os gestos (INGOLD, 2015:104), e as ferramentas utilizadas dependem de um sistema de objetos e gestos que estão ao seu redor para que possam funcionar, por isso, o “olhar atento” do antropólogo necessita, nesses casos, de uma metodologia que envolva o audiovisual e a fotografia como técnicas para redobrar a atenção aos detalhes que iremos observar – além de, ao mesmo tempo, criar um banco de dados para futuros pesquisadores e uma possível produção para além do meio universitário.

Além desses aspectos, há algo que fez com que eu percebesse sutilezas que constituem a forma de pensar de Nara, que possivelmente não poderiam ser descritas através de uma simples entrevista ou explicações técnicas, nem mesmo pela vivência que tive com ela. O que me fez compreender principalmente a relação com o tempo que Nara possui, por exemplo, foi quando eu mesma passei a aprender e praticar certas técnicas artesanais, esquecendo-me por alguns momentos que eu estava lá para fazer um trabalho antropológico. Ao mesmo tempo tal esquecimento fez com que eu imergisse de verdade no “mundo de Nara”, afinal, não temos domínio nem controle de todas as ações que estão ocorrendo com o nosso interlocutor, mas ao vivenciar, experimentar e sentir algumas sutilezas através de práticas artesanais ensinadas por eles,

podemos compreender aspectos que eu achava que compreendia teoricamente, mas que na realidade só se concretizaram quando eu realmente pus em prática, exercitando minhas habilidades. Sobre isso falarei mais a frente mostrando “o que a rede nos ensina”.

1.3 ARTE OU ARTESANATO?



Figura 5. Detalhe da peça “Coleção Bem Brasil” feita com diferentes tipos de redes de pesca – inclusive uma na coloração vermelha que não é mais fabricada e que não se encontra mais – e sementes, que recebeu menção honrosa no 31º Prêmio de Design do Museu da Casa Brasileira, na categoria “têxtil” em 2017.

Ouve-se muito que “gosto não se discute”, mas para as Ciências Sociais gosto é um importante objeto de estudo, pois ele reflete além das escolhas dos indivíduos, uma gama de incorporações sociais que se relacionam tanto com aspectos subjetivos, quanto com aspectos estruturais da sociedade (espaço social, classe, entre outros). O sociólogo Pierre Bourdieu baseia-se nos gostos dos indivíduos para comprovar que tal gosto é uma espécie de “divisor de águas”, uma forma de distinção social, pois incorporamos e construímos tais gostos por conta de diversos fatores - entre eles está o capital cultural, o econômico, o social- tais fatores são vistos como lutas simbólicas no mundo social:

“As lutas, cujo pretexto consiste em tudo o que, no mundo social, se refere à crença, ao crédito

e ao descrédito, à percepção e à apreciação, ao conhecimento e ao reconhecimento – simbólico em poder reconhecido, dizem respeito forçosamente aos detentores “distintos” e aos pretendentes “pretensiosos”.

(BOURDIEU, 2015, p. 235)

Com isso, Bourdieu dialoga com as disputas simbólicas que as pessoas realizam dentro de campos específicos para reforçar sua posição social, isso se reflete nos gostos e nas escolhas destas pessoas. Essas disputas simbólicas geram distinções sociais, ou seja, exclusividade e distanciamento das classes que “detêm o poder distintivo” e as que “não detêm” tal poder. Tais diferenciações dependem da posição de cada indivíduo na estrutura social, no campo, que nada mais é do que um local de disputas onde as pessoas se apoderam de posições. Disputas que possuem certa “moralização” proveniente da classe dominante, reforçando as estruturas sociais, porque no fim o que está em disputa são as “regras do jogo”, ou “senso prático”.

Como exemplo, podemos pensar a escolha de uma pessoa em frequentar ou não um museu, onde não existe apenas uma escolha objetiva, e sim uma rede de relações estruturais e cognitivas que se relacionam tanto com o estilo de vida de tal pessoa, quanto com a classe social que ela está posicionada - de forma sucinta, esse intermédio entre o estilo de vida e a classe social de cada agente é chamado de *habitus* por Bourdieu. Diferentemente da “necessidade básica” - alimentar, por exemplo - dos seres humanos, a “necessidade cultural” não é algo natural, biológico, que existe *a priori* em cada um de nós. Bourdieu dialoga sobre

isso no livro “O amor pela arte”² dizendo que tal “necessidade cultural” é proveniente de um longo processo escolar - distintivo, em sua opinião - e também de um processo familiar. As desigualdades em relação ao acesso dos bens culturais - gosto ou “amor pela arte” - seriam explicadas por conta dessas desigualdades provenientes do âmbito escolar e familiar.

Resumindo, segundo Bourdieu os gostos não se tratam somente de relações objetivas que definem a escolha individual de frequentar ou não um museu, mas também de dados estruturais incorporados pelos indivíduos que estão relacionados ao meio social em que eles estão inseridos e também com aspectos subjetivos de tais pessoas. Ou seja, depende do *habitus* de cada um.

Bourdieu diz que a nossa estrutura cognitiva é operada e integrada pelo sistema simbólico, nos localizamos e compreendemos o mundo em que estamos inseridos por causa das ligações subjetivas que fazemos diariamente, sejam pelos objetos ao nosso redor, pelas relações sociais que temos, pela vestimenta que utilizamos, pela linguagem. Se por acaso, tais regras do jogo, ou sistemas simbólicos, se modificarem, como por exemplo, por conta de uma mudança de país, onde se alteram os hábitos culturais, teremos falta de sentido simbólico, afetando a compreensão do meio em que estamos inseridos.

No caso da apreensão dos agentes em relação às obras de arte, quando há períodos de ruptura - onde se inventa uma “nova arte de inventar” - rompendo-se com tradições estéticas, tal apreensão torna-se reduzida. Isso se explica por conta de os agentes já terem incorporado os

² Onde Pierre Bourdieu, juntamente com o autor Alain Darbel, faz uma grande análise social do público frequentador de alguns museus da Europa para tentar compreender o “amor pela arte”.

códigos sociais necessários para compreender as obras de arte, e quando tais códigos se rompem deve-se romper também com aspectos interiorizados e quase inconscientes em nossos hábitos. Tal “rompimento estético” comprova que não existe um gosto “natural” para a arte:

“(...) e porque essa aptidão se adquire não só através da visita assídua a obras que exigem códigos diferentes, mas também através da experiência da história da arte, como sucessão de rupturas com os códigos estabelecidos. Em suma, a aptidão do indivíduo para suspender todos os códigos disponíveis a fim de se confiar à própria vista, e mais insólito – pressupõe o perfeito controle do código dos códigos que regula a aplicação adequada dos diferentes códigos sociais objetivamente exigidos pelo conjunto das obras disponíveis em determinado momento do tempo.” (BOURDIEU, 2007, p. 78)

Vendo por esse lado, o gosto ou apreensão das obras é algo construído socialmente, que depende tanto do *habitus* do agente, quanto dos códigos sociais estabelecidos em determinado período de tempo. A antropóloga Sally Price (2000), em seu livro “A arte primitiva em centros civilizados”, traz diversos autores que dialogam com o suposto “gosto natural pela arte”. Ela diz que na apreensão de obras artísticas há uma espécie de hierarquia de autoridade já estabelecida, que molda a forma com que os indivíduos devem apreciar as obras de arte. Tais “formas de apreciação” podem ser vistas de duas formas:

“Por um lado, os verdadeiros amantes da arte acham de deveriam, em algum nível, vivenciar “puras” reações estéticas à forma – reações que não dependem, essencialmente, de conhecimento “clínico”, de criação aristocrática, ou de acesso aos preços estimados em

catálogos e leilões. Por outro lado, toda a edificação do conhecimento em arte é uma hierarquia de autoridade bem definida e defendida, segundo a qual a alguns de nós é atribuída a responsabilidade de reconhecer a beleza intrínseca das obras de arte enquanto a outros resta balançar a cabeça em assentimento.” (PRICE, 2000, p. 36)

Essa tal forma de apreensão pode ser dialogada com o conto “A roupa Nova do Imperador” – lembrando que MILLER (2013) utilizou o mesmo conto para falar sobre pretensão e vaidade - citada com o mesmo intuito onde apenas os “não tolos” - neste caso, os que detêm os mecanismos de apreciação artística necessários para compreender as obras - enxergariam a roupa tecida com fios invisíveis feita para o rei. O rei, ao não enxergar a roupa que os artesãos estavam tecendo, constrangeu-se e temeu sobre o que o povo iria pensar a seu respeito, fingiu então estar vendo a tal roupa que na realidade não existia. Isso ocorreu com a maioria das pessoas que viviam no reino, pois literalmente a roupa não existia, mas ninguém queria ser tachado como “tolo”.

Da mesma forma, quando um indivíduo vai contra os “mecanismos” de apreciação artística e não compreende uma obra, por exemplo, tal indivíduo é visto como “tolo”. Isso se explica porque existe uma visão de gosto predeterminada ou moldada que nega o questionamento da proveniência real de tal gosto. Bourdieu, assim como alguns outros sociólogos e antropólogos, pesquisou para tentar desmitificar tal discurso, porque para ele o amor ou gosto pela arte é algo que começa a se formar desde o âmbito escolar e familiar, e não de forma natural:

“A naturalidade no sentido de ‘facilidade natural’ não passa de naturalidade no sentido de

*‘situação de fortuna que garante uma vida fácil’:
proposição autodestrutiva já que não haveria
necessidade de lembrar que ela só consegue ser o
que é por ser, verdadeiramente, outra coisa que faz
parte, também, de sua verdade’.* (BOURDIEU,
2015, p. 239)

Com tal discussão, Bourdieu aponta que o julgamento estético das obras de arte seria uma forma de distinção social, e que tal julgamento não seria universal (como aponta Kant), e sim articulado pelos gostos e estilos de vida das pessoas. Esses gostos e estilos de vida não são definidos somente por um aspecto objetivo, e sim por um trajeto social que inclui inúmeros fatores já citados, principalmente aspectos incorporados a partir do meio social e histórico que o agente está inserido.

A teoria do juízo estético está embasada em conceitos universais (pensando em Kant), porém, ao ser considerada “universal”, tal teoria não estaria vulnerável a ser rotulada como distintiva, etno ou eurocêntrica? Isso por universalizar o gosto individual em relação a diferenciação do o que é “belo” ou não, sem levar em consideração as possíveis diferenças de percepções, de gostos e de estilos de vida. O campo artístico delimita o que é “arte” e o que é “artesanato” pensando em conceitos de sua própria sociedade – ocidental - podendo correr o risco de excluir qualquer outra forma artística que não se encaixa em tais conceitos, e atualmente, através de uma visão de “progresso histórico da arte”, exclui sociedades que não possuem uma “história da arte”³ por não terem nem ao menos uma palavra para designar o que é arte:

³ A questão de um povo sem “história da arte” é discutido por Sally Price (1996), onde ela propõe que tais povos sejam inseridos nos debates artísticos,

“Vê-se assim como é difícil dizer algo com validade universal sobre um fenômeno que em muitas culturas sequer tem nome.” (LAGROU, 2003, p. 98).

Com isso, pode-se refletir sobre uma conceituação que a artesã Nara Guichon recebe dependendo do meio em que ela está inserida. Em alguns contextos ela é intitulada como “artista”, em outros como “artesã”, dependendo do local em que seus trabalhos estão expostos, assim como quem os vê. Ao perceber isto, achei fundamental trazer uma discussão sobre o conceito de “arte” e “artefato” no âmbito da Antropologia da Arte. O antropólogo Alfred Gell (2001), por exemplo, tenta compreender a distinção entre “arte” e “artefato”, mostrando três teorias que buscam dialogar com tal assunto. A primeira teoria, intitulada como teoria estética, diz que o objeto precisa ter apelo visual e beleza - atribuídos pelo artista, pois é ele o detentor dessa capacidade estética. A segunda se refere a teoria interpretativa - arte conceitual - onde um objeto é considerado uma obra de arte de acordo com uma interpretação que depende de um sistema de ideias fundamentadas em uma “tradição artística historicamente estabelecida”. A terceira teoria seria próxima da teoria interpretativa, e é chamada de teoria institucional, onde a classificação de que o objeto é ou não uma obra de arte não está no objeto em si:

“A diferença entre as teorias interpretativa e institucional é que a institucional não pressupõe a coerência histórica das interpretações. Uma obra pode estar, a princípio, fora do círculo oficial da história da arte, mas, se o mundo artístico coopta

fazendo com que paremos de negar-lhes a história, ouvindo-os. Passando assim de um povo “sem história” para um povo com “outras histórias”.

essa obra e a faz circular como arte, então ela é arte, porque são os representantes do mundo artístico, ou seja, artistas, críticos, comerciantes e colecionadores, que tem o poder de decidir essas questões, não a “história”(...)” (GELL, p. 176)

Dialogando com a primeira teoria – estética - poderíamos pensar se os valores estéticos seriam realmente reconhecidos automaticamente nos objetos, e se os gostos individuais não induziriam a variação desse reconhecimento estético. Em relação a segunda teoria (interpretativa) vemos que o belo deu lugar ao conceito - “arte conceitual” - enquanto a terceira teoria (institucional) atribui o poder de definir o que é ou não arte para o campo artístico - curadores, críticos, artistas - excluindo a coerência histórica das interpretações.

Alfred Gell mostra que tais teorias foram abordadas pela antropóloga e curadora Susan Vogel, através de sua exposição nomeada “Arte/Artefato”. Vogel colocou em sua exposição uma rede de caça Zande (África), que não foi produzida pelo povo Zande como arte, mas que foi apresentada como arte por Vogel em uma galeria de arte. A rede se articulava com outras exposições que estavam acontecendo em diferentes galerias, com isso, ela quis romper a ligação entre a arte africana e o “primitivismo” da arte moderna, e ao mesmo tempo instigar o público sobre o debate que nomeava a exposição.

Ao mesmo tempo, ela conseguiu capturar com sua rede, as diferentes contradições em relação a discursos teóricos da diferenciação entre arte e artefato dentro do campo artístico, trazendo ricos debates sobre o assunto. Tal exposição nos mostra o poder que uma instituição possui ao inserir um conceito para seus interlocutores. Mas acima de tudo reforça a ideia de que são os usos que fazemos dos objetos que os

classificam, porém, ao “usar” algo vemos que deixamos de lado as nomenclaturas e classificações podendo assim ressignificar os usos através de novas práticas, foi o que ocorreu com Nara Guichon ao encontrar seu material de trabalho, a rede de pesca de poliamida.

“A rede é feita para pescar”, foi o que uma criança de aproximadamente 7 anos me disse incessantemente em uma feira, no bairro Lagoa da Conceição, eu tentei explicar que poderíamos utilizá-la para qualquer fim que desejassemos, mas por mais que eu explicasse e até mesmo mostrasse a ele, não adiantava. Pois a “instituição” que classificou a rede de pesca como sendo um material voltado somente a pesca já tinha sido imposta para a criança, dificultando que o seu olhar enxergasse qualquer outro uso para ela. O material em si - rede de pesca - é o mesmo utilizado pelos pescadores e remendadores de redes, e realmente foi “feita para pescar”, mas a utilização feita por Nara difere da feita pelos pescadores. Ao mesmo tempo que as técnicas utilizadas para fazer os objetos – no caso da Nara o artesanato, e no caso dos pescadores a reforma da rede de pesca – são muito próximas, um exemplo já citado seria a costura.

Voltando a classificação de “arte” e “artesanato”, vemos que alguns debates antropológicos sobre a relação de arte ocidental e não-ocidental feitas por Lux Vidal e Aracy Lopes da Silva (1995) nos ajudam a pensar a classificação de alguns objetos, principalmente quando se trata de culturas não-ocidentais, especificamente as indígenas, onde não há nem mesmo uma palavra para intitular o que é “arte” por conta dessas culturas enxergarem essa atividade como indissociável do resto das suas atividades. Tal “arte” estaria ligada muitas vezes a aspectos de beleza e

utilidade, e dependeriam de técnicas tradicionais específicas que são passadas de geração para geração:

“Esta questão da ligação entre o bom e o bonito levanta outra questão importante na discussão sobre a arte nas diferentes sociedades. Na nossa cultura moderna e ocidental, só é considerado artístico aquilo que é original e criativo. Alguém que imita uma coisa que já foi ‘inventada’ por outra pessoa, não é um artista mas um plagiário. No pensamento ocidental sobre a arte existe uma tensão entre o criativo e o tradicional, o que reflete nossa ideologia individualista.” (VIDAL; SILVA, 1995, p. 375)

A arte indígena possui aspectos complexos por conta de ser indissociável do resto das atividades cotidianas, trazendo simbologias únicas que permeiam os objetos artísticos produzidos por tais sociedades. O critério de beleza e técnica na arte não-ocidental não são os únicos conceitos existentes, a arte trata-se de uma “rede” de relações com significados, linguagens, visões de mundo e simbologias construídas coletivamente que são transmitidos de geração para geração - mas que também se modificam, porém, sem romper com os princípios das técnicas tradicionais. Ao não enxergar elementos suficientes nas artes indígenas - e conseqüentemente rotulá-las como “não-arte” - muitos críticos ocidentais não enxergam outros aspectos ricos em significados, que vão além dos mecanismos que operam o campo artístico ocidental.

Mas porque existe tal padronização em relação ao julgamento estético em nossa sociedade e uma incontrolável vontade de intitular o “certo” e o “errado”, o “sagrado” e o “profano”, o “bom gosto” e o “gosto bárbaro”, a “arte” e a “não-arte”, e ao mesmo tempo atribuir tais contradições a sociedades que não as possuem? Vemos que tanto o gosto pela arte, quanto o que realmente é intitulado como arte, são discussões baseadas em conceitos que cultuam uma visão de arte, de gosto e de

estética universal onde todas as populações humanas - por mais diversificadas em aspectos culturais, simbólicos, ritualísticos, etc - devem seguir à risca. Com a arte, corre-se o risco de ser intitulada como “primitiva” caso sejam intituladas como “tradicionais”, ou não “conceituais”, e os intitulados “não-arte” serão vistos - através do “olhar ocidental” - como artefatos ou artesanato que não seguem um padrão estético normativo e universal, e que possuem uma função meramente utilitária. Mais uma vez estamos errando ao querer analisar a forma, e não como as coisas são feitas – os processos. Mas se fosse realizado um trabalho etnográfico profundo sobre tais culturas - o que a antropologia já tem - poderia ser encontrado simbologias e conceitos suficientes para dialogar tanto com a sociedade pesquisada, quanto com a sua relação com o mundo - muitas das atividades são vistas em “rede”, de forma complexa e indissociável umas das outras.

O que proponho aqui não é uma mera classificação da rede de pesca, seria humanamente impossível classifica-la justamente por ela permear o mar, o cerco, as traineiras, o ateliê, as agulhas de costura, as plantas, os ecoprints, os teares... E obviamente sabemos – assim como o garotinho da feira – que a rede de pesca de poliamida foi produzida com o intuito de servir a pesca, e não o artesanato. O que quero é justamente entender como essa rede permeia todos esses ambientes, e não o porquê dessas reclassificações acontecerem, conhecendo assim o caminho da rede e a malha de relações e técnicas que ela gera ao se modificar, ao ser ressignificada, ao receber o trabalho das mãos humanas.

2 CAPÍTULO 1

2.1 O PRIMEIRO CONTATO



Figura 6 Entrada do Ateliê da Nara. Fotografia: Natália Seeger

No mesmo ano em que conheci a Nara Guichon, eu estava em um processo de pesquisas sobre Tingimento Natural e Impressão Botânica⁴, porém, com muita dificuldade em encontrar alguém que dominasse tais técnicas para ministrar aulas, por isso recorri a materiais através da internet e me encantei com alguns livros e fotografias que encontrei, percebendo a origem ancestral de algumas técnicas com manuseio de plantas, raízes, folhas e flores, que chegavam a ter 6.000 anos de história – é o caso do Índigo⁵. Eu e Nara tínhamos nos encontrado em Porto Alegre no ano de 2016, tentei participar de um curso que ela

⁴ Criada pela artista India Flint em 1999, a impressão botânica – ou “ecoprint” – é uma técnica artesanal de extração das formas, cores e texturas de flores, folhas, caules, cascas, raízes, sementes e ervas para suportes como papel e tecido, criando estampas e desenhos impressos sem a utilização de químicos que prejudicam o meio ambiente.

⁵ Tintura azul extraída da planta anileira, que após um processo de fermentação é utilizada para tingir tecidos a uma temperatura de 40 a 60°C. Há cerca de 6.000 anos o ser humano a utiliza para processos de tingimento, onde a cor, por ser proveniente de um processo complexo, passou a diferenciar socialmente certos grupos – como no Egito antigo, por exemplo. Mas o seu uso é variado, pois ela é encontrada em diferentes regiões do mundo através de diferentes tipos de plantas. Atualmente, com a ajuda de maquinarias específicas, a indústria utiliza o índigo de laboratório para o tingimento de peças jeans.

ministrou, mas não consegui por conta das vagas já terem sido preenchidas. Mesmo assim decidi mandar um e-mail para ela para falar sobre o seu trabalho, que passou a ser uma inspiração para mim já que como aspirante a artesã eu sempre buscava formas sustentáveis de produção, principalmente ligadas ao âmbito têxtil, e Nara parecia ter alcançado isso de forma muito sutil e única. Desde este período – meados de outubro de 2016 – mantivemos contato por e-mail e Facebook, trocando mensagens relacionadas ao âmbito da indústria têxtil, meio ambiente, ecologia, entre outros assuntos. Até nos reencontrarmos em Florianópolis no ano de 2017.

No extremo sul de Florianópolis no bairro Costa de Dentro, onde a estrada de paralelepípedo vira estrada de chão e a mata nativa é intercalada com pastos de gado e perfumada pela brisa salgada do mar, vive Nara. Foi em fevereiro de 2017 que visitei o ateliê dela pela primeira vez. O ateliê parecia ter sido feito para estar naquele local e em mais nenhum outro. Tecidos, texturas, echarpes feitas no tear, peças com redes de pesca, roupas tingidas com plantas, e um objeto que atraiu a atenção do meu olhar por alguns instantes: uma roca de fiar lã.

Ao perguntar como ela tinha encontrado aquela casa, Nara disse que foi de forma muito inusitada, pois ela estava passando de carro com um amigo no sul da ilha e acabaram passando em frente a ela: *“O que me fez comprar esta casa nos anos 80 foram as borboletas, quando olhei para o quintal pela primeira vez tinham centenas delas, estavam no chão e eram todas azuis”*, explicou Nara. *“Hoje em dia não tem tanta assim, a verde é a mais rara”*, completou.

Neste dia conversamos muito sobre diversos assuntos relacionados ao âmbito têxtil, descobri inclusive que Nara já tinha

participado e organizado muitos bazares, assim como eu, porém, em outras regiões do Brasil e com um público diferente. Achei coincidência o fato de eu já ter passado na frente do ateliê dela há alguns anos atrás, e lembrar claramente de ter desejado morar ali, mas nunca havia notado ser um ateliê têxtil. Ao contar isso para Nara, ela me olhou e disse: *“o mestre só encontra seu discípulo quando ele está pronto”*.

2.2 AS REDES DE NARA

Em maio de 2017 Nara me convidou para coletar redes de pesca de poliamida em um galpão de redes que fica na cabeceira da ponte Hercílio Luz, no continente de Florianópolis. Foi o meu primeiro contato com uma grande quantidade de redes de pesca e também com o galpão onde as redes eram depositadas. David, que nos recepcionou no local era um grande conhecedor do assunto, explicou-me sobre o tamanho da rede, sobre as boias e os chumbos que eram colocados nas redes para fazer com que elas cobrissem uma grande área do mar, e também comentou que muitos “remendadores” de rede se reuniam no local durante o verão para remendar rede. O local servia para depositar as redes de pesca de poliamida que depois seriam remendadas em outros locais, como em Itajaí (SC), ou lá mesmo durante períodos específicos do ano.

Após alguns meses, Nara voltou ao local e me contou que eles haviam desativado o galpão sem um motivo aparente, ela aproveitou e coletou o restante dos “trapos” de rede de pesca que encontrou, despedindo-se do local que foi tanto frequentado por ela.



Figura 7. Local de coleta de redes de pesca na cabeceira da ponte Hercílio Luz, Florianópolis-SC.

Outro local que Nara coleta redes de pesca é a praia do Pântano do Sul, com um pescador que utiliza o método de “cerco”, onde monta-se um cerco em um local específico do mar revisando a rede duas vezes por dia para coletar os peixes. Muitos pescadores do Pântano, quando visitei o local, não queriam dar entrevista ou falar sobre a rede de pesca de poliamida – ou “rede azul” - pois tinham medo de que órgãos ambientais poderiam proibir o seu trabalho já que a rede de pesca de poliamida é muito apreendida por esses órgãos, mas isso não me impediu de conhecer o pescador de “cerco” que Nara coleta redes há alguns anos. O lado bom desse local de coleta de redes é que as redes são mais “estrapiaadas” – como diz a Nara - e menores, isso por conta de ser uma pesca de menor porte se comparada às da região de Itajaí, podendo encontrar redes com marcas do tempo, rasgadas, com a coloração modificada e de diversos tipos.



Figura 8. Local de coleta de redes de pesca na praia do Pântano do Sul, Florianópolis-SC.

Um terceiro local de coleta é o galpão de remendos na cidade de Itajaí – SC, onde conheci o interlocutor Fernando. Como citado, o galpão de remendos era de seu falecido pai, mas Fernando já trabalhava com ele aprendendo muito sobre a pesca, a rede, as costuras, as emendas e a vida pesqueira. Inclusive demonstrou como se faz “emenda de cabo” (<https://goo.gl/F17yNL>) e disse que estaria disposto a me ensinar outras

técnicas de nós, costuras e emendas. Neste local reúnem-se inúmeros pescadores aposentados que carregam consigo não só histórias da sua vida no mar, mas também muitas habilidades manuais. Não é somente remendo que os pescadores aposentados fazem neste galpão, eles também montam – “perfiam” - a rede juntando os “panos de rede” – a rede vem em fardos de 80x100m, tendo que ser costuradas para chegar a aproximadamente 1km - que vem de uma fábrica em São Paulo, além de fazer emendas de cabo para colocar as boias, nós para prender os chumbos no fundo da rede, entre outras atividades. De acordo com Fernando há outros galpões de remendo de rede de pesca em Itajaí, isso por conta de Itajaí ser uma cidade portuária que possui muitos barcos de pesca industrial – as chamadas “traineiras”.





Figura 9. Galpão de remendos de rede de pesca de Itajaí/SC

Após a coleta das redes de pesca, Nara as higieniza com água e sabão (<https://goo.gl/cfDDGv>) quando são pedaços menores, ou utiliza uma máquina de alta pressão de água para as redes maiores, secando-as no sol para que terminem de higienizar. As redes que Nara coleta geralmente são os “trapos”, como ela chama, pedaços que os pescadores não conseguem mais reaproveitar e que seriam descartados, mas muitas vezes ela também coleta pedaços maiores, pagando um valor pelo material coletado e aproveitando-os para fazer roupas, esponjas de lavar louça, tapetes trançados ou no tear, colares, xales, entre outros objetos. Outra etapa após a lavagem das redes é a escolha dos pedaços para a produção de objetos, geralmente quando Nara faz colares com as redes de pesca ela utiliza-as primeiramente no processo de impressão botânica para enrolar os tecidos em barras e cilindros que depois são fervidos em uma panela, (<https://goo.gl/2Ep7HD>) recebendo colorações distintas que depois serão compostas com diferentes tecidos e materiais para formar

um colar ou uma echarpe. Outra etapa que também modifica a cor das redes é quando Nara as ferve com vinagre e limalha de ferro em uma grande panela, esse processo dá as redes de pesca uma coloração alaranjada muito semelhante ao ferro enferrujado, remetendo-nos aos tons obtidos no processo de impressão botânica.

Para que os tecidos possam ser enrolados com a rede de pesca Nara deve cortá-los com uma serra específica para tecidos (<https://goo.gl/tCvfhZ>), nesta etapa ela separa as redes cuidadosamente e as corta com muito cuidado em grandes tiras – que futuramente serão transformados em colares. Corta-se rede também para a utilização delas no processo de tecelagem, mas esse processo é feito com tesoura, e demanda maior tempo e cuidado para que as tiras sejam bem finas e tenham o mesmo tamanho. Há uns anos atrás Nara fazia o processo de tecelagem em seu ateliê, mas como ela encontrou uma tecelã muito experiente em Minas Gerais, a Denise, Nara acaba cortando as redes e tecidos no ateliê e envia-os para Minas Gerais.

Um projeto que eu e Nara estamos produzindo com redes de pesca de poliamida é o “Projeto Águas Limpas”, que através da reutilização das redes cria-se esponjas de lavar – o corpo, a louça, o banheiro, etc - costuradas à mão. (<https://goo.gl/ijm18x>) A rede de pesca de poliamida, por ser de um material muito resistente e que não pode ser reciclado, acaba durando praticamente a “vida toda”, e justamente por não poder ser reciclada que ela deve ser reaproveitada com diferentes fins para além da pesca. A rede que servirá para essa esponja também é higienizada e lavada, mas é cortada em um formato diferente das utilizadas para o processo de impressão botânica e a criação de colares. Após o corte elas são dobradas e costuradas à mão com a mesma linha de costura que os

remendadores de rede utilizam nos galpões de remendo de rede em Itajaí (SC).

Após o corte e o tingimento natural das redes Nara também as aproveita para fazer peças com a técnica de tricô, que foi a primeira técnica que Nara aprendeu quando tinha 4 anos de idade. Basicamente o tricô é feito com duas agulhas grandes que se entrelaçam a partir do movimento das mãos que forma diferentes nós com o material que você estiver utilizando (<https://goo.gl/yXwbVM>). Esses nós formam uma espécie de tecido de rede de pesca que será utilizado para produção de bolsas, toucas, entre outros objetos. O interessante é que a composição das peças é feita a partir das diferentes colorações e espessuras da rede que varia de acordo com o tipo de pesca. Para a pesca da tainha, por exemplo, a malha da rede é maior, enquanto para a pesca da sardinha a malha é menor.



Figura 10. Diferenças das malhas da rede de pesca de poliamida.



Figura 11. Processo de lavagem e secagem da rede de pesca no ateliê de Nara Guichon.

2.3 O IMPROVISO



Figura 12. Utilização da rede de pesca e de cascas de árvores para costurar mudas de orquídeas. Fotografia: Natália Seeger

Ao entrar na cozinha no primeiro dia que conheci o ateliê da Nara, encontrei um rapaz, o José, que cortava dezenas de pimentões e berinjelas. Espontaneamente peguei uma faca e pus-me a fatiar os legumes com ele. Não demorou muito para que logo após a tarefa concluída, Nara começasse a fazer outra receita. Os ingredientes eram colocados dentro de uma panela e mexidos, eu percebia que eles não estavam sendo calculados, e aparentemente não era uma receita e sim um improviso, mas mesmo assim ainda teimei em perguntar se ela poderia me passar a receita. “*Aprendi a fazer essas broas com a minha avó*”, disse Nara. “*Ela te ensinava a cozinhar?*”, perguntei. “*Não, aprendi a cozinhar observando ela fazer quando eu era pequena, nunca peguei receita*”. Desde que ocorreu este pequeno acontecimento, passei a ser mais perceptiva com tudo que envolvia a cozinha, os alimentos, os materiais, as técnicas, as mãos e os gestos de Nara. Percebi na prática o que Ingold já havia “me dito” antes:

“O processo de aprendizado por redescobrimto dirigido é transmitido mais corretamente pela noção de mostrar. Mostrar alguma coisa a alguém é fazer esta coisa se tornar presente para esta pessoa, de modo que ela possa

apreendê-la diretamente, seja olhando, ouvindo ou sentindo.” (INGOLD, 2010:21)

A demonstração é uma forma de transmissão de conhecimento, como no processo de mestre-aprendiz onde o aprendiz que observa o mestre, passa a compreender e absorver as habilidades do mesmo. Porém, somente durante os anos de repetição de tais tarefas percebe-se que os movimentos, os gestos e o olhar estão treinados o suficiente para que as habilidades necessárias sejam dominadas. Assim como para ministrar o meu primeiro curso de impressão botânica, onde necessitei de meses observando Nara ensinar outras pessoas, até sentir-me apta e segura para executar tal função, isso foi possível somente a partir da aprovação de Nara. Foi observando Nara “fazer coisas” que compreendi isso. Há outro fator importante também, pois além de observar e praticar algumas técnicas, a partir do convívio e aprendizado com Nara, percebi algo que Ingold (2010) diz constantemente quando fala de processos de aprendizado, que é a questão do domínio dos materiais que utilizamos. Pois nada adiantaria eu ser uma ótima costureira, por exemplo, se não soubesse como trabalhar com a rede de pesca de poliamida. A “transmissão de conhecimento” que obtive de Nara foi além da técnica, passando a uma adaptação às surpresas que os materiais podem nos apresentar, e a rede de pesca foi algo inesperado, onde pude expandir conceitos relacionados aos materiais e as formas com que eu poderia utilizá-los para produzir artesanato. Um exemplo prático é que muitas vezes a rede de pesca vem dos galpões de remendo com muitos furos e rasgos, fazendo com que seja necessário cortá-la em pequenos pedaços, quase inutilizáveis, mas Nara desenvolveu uma peça para estes casos,

onde através da técnica de crochê ela preenche os furos da rede de pesca formando uma espécie de “teia de aranha” na rede, criando assim um xale.

“Consideradas como ferramentas, as coisas são suas estórias. Estamos, obviamente, mais acostumados a pensar em ferramentas como tendo certas funções. Meu ponto, no entanto, é que as funções das coisas não são atributos, mas narrativas. Elas são as histórias que contamos sobre elas”.
(INGOLD, 2015:99)



Figura 13. Xales feitos com rede de pesca, utilização da técnica de crochê para cobrir os rasgos das redes.

Ao improvisar, Nara descobre a rede de pesca e expande o seu uso, criando narrativas a partir deste material e do improviso, pois como ela sempre diz “*é a rede que guia o que eu irei fazer, e não ao contrário*”, seguindo o ritmo das redes Nara conseguiu conhecer e expandir as suas próprias habilidades com a ajuda deste material.

“Um trabalho de arte, insisto, não é um objeto, mas uma coisa – e, como argumentou Klee, o papel do artista não é reproduzir uma ideia preconcebida nova ou não, mas juntar-se a e seguir as forças e fluxos dos materiais que dão forma ao trabalho”. (INGOLD, 2012:38)

O improviso está presente em todas as suas ações, desde alimentar os cachorros – colocando os restos de alimento dentro da panela para render mais comida -, fazer impressão botânica com as plantas que ela tinha disponível no momento, fazer plantios pelo bairro onde sempre dava-se um jeito de conseguir mudas em cima da hora, guardar todos os retalhos de tecidos possíveis para costurar peças com esses restos de tecidos minúsculos, misturar diferentes plantas e mordentes na panela no processo de tingimento natural. O processo de criação de Nara possui o improviso como o seu maior aliado. Mas foi uma ação específica que despertou um olhar mais atento para a questão do improviso e que inclusive me ajudou a escolher o tema deste trabalho.

Certo dia Nara foi alimentar seus cachorros no canil e um deles acabou escapando, após alguns minutos tentando pegá-lo, Nara veio com um retalho de rede e amarrou-o no pescoço do cachorro dizendo “*Viu, rede de pesca também serve como coleira!*”, sorriu e levou o cachorro na “coleira rede” de volta ao canil. Ao ver esta cena, percebi a amplitude do

uso da rede de pesca de poliamida, que extrapolava até mesmo a parte têxtil e de artesanato - que para mim já era de infinitas possibilidades - fazendo-me ter ainda mais interesse em explorar esse objeto que está entre a terra e o mar.

Outras utilizações da rede também exemplificam muito como Nara se coloca no mundo, sua forma de pensar e seus interesses, o plantio de orquídeas em fibras e redes de pesca é um bom exemplo. E como uma boa artesã a costura foi sua aliada ao executar tal tarefa, “costurando” mudas de orquídeas para depois amarrá-las em troncos de árvores.



Figura 14. Nara e minha mãe costurando redes de pesca para prender mudas de orquídeas. Fotografia: Natália Seeger

2.4 FEITO À MÃO



Figura 15 Fiação da lã. Fotografia: Natália Seeger

Se pensarmos em termos contemporâneos para o trabalho de Nara, diríamos que ela se encaixaria em um conceito de “slow fashion”, inclusive ela mesma reconhece o termo e acredita que seu trabalho se encaixa no movimento. O conceito “slow” surgiu no final da década de 80 - precisamente em 1986 - na Itália, através do jornalista Carlo Petrini. Petrini temia a “americanização da Europa” através dos “Fast Foods”, pois tais estabelecimentos estavam substituindo a gastronomia local. Em novembro de 1989, delegados de 15 países assinaram o manifesto do “Slow food”, escrito pelo sócio fundador do movimento, Folco Portinari, foi aí que o movimento começou de forma oficial internacionalmente. Tal manifesto aborda questões políticas, sociais, culturais, ambientais e trabalhistas relacionados à indústria alimentícia e se encontra no site do movimento:

“O nosso século, que se iniciou e se tem desenvolvido sob a insígnia da civilização industrial, inventou primeiro a máquina e depois fez dela o seu modelo de vida. Somos escravizados pela rapidez e sucumbimos todos ao mesmo vírus insidioso: Fast Life, que destrói os nossos hábitos, penetra na privacidade dos nossos lares e nos obriga a comer Fast Foods. Para ser digno desse nome, o Homo

Sapiens devia libertar-se da velocidade antes que ela o reduza a uma espécie em vias de extinção. ”
(PORTINARI, 1989)

O movimento “Slow Food” nos remete a hábitos alimentares relacionados ao prazer de nos alimentar de maneira lenta, como uma forma de nos blindar dessa sede por eficiência e rapidez que permeia a sociedade contemporânea, simbolizada na forma com que produzimos e consumimos nossos alimentos e vestimentas - entre outras formas de consumo.

Tal movimento aborda também a questão da produtividade, criticando a lógica focada em lucros, quantidades e números, e que esquece das relações sociais, das pessoas e do meio ambiente. Apoiar-se o gosto pela cultura local e as trocas de experiências culturais, e não a homogeneização dos comportamentos e as formas de consumo que os “Fast Foods” - e a “Fast Life” - promovem.

Enxerga-se aspectos que vão além do consumo de um alimento em si, abordando questões culturais, sociais e ecológicas, por exemplo. O conceito “slow” acabou extrapolando o âmbito alimentício, atingindo outros setores como o setor de design e o setor têxtil. O termo “Slow Fashion”, inspirado em tal movimento, também é uma forma de repensar o consumo - neste caso, o consumo de roupas. Poderíamos pensar que o conceito de “Slow Fashion” é a sua tradução para o português, no sentido literal, como uma “moda lenta” onde a diferença central em relação ao “Fast Fashion” estaria na mera oposição à velocidade de produção das roupas. É reconhecível o aumento do tempo necessário para a produção de uma peça intitulada como “Slow Fashion”, mas esse aspecto não é central.

Tal aumento do tempo de produção, não se dá unicamente pela não utilização de mão de obra análoga à escravidão, mas também por conta de inúmeros conceitos relacionados a coleções de roupas atemporais - onde a roupa adapta-se a diversas estações do ano, podendo ser utilizada mais vezes do que uma peça não atemporal - como modelagens feitas de forma mais elaborada do que o comum, utilização de matérias primas nobres, mais resistentes, eco eficientes ou naturais, processos feitos artesanalmente trazendo um conceito de “exclusividade”. São peças que trazem à tona um trabalho artesanal, onde cada processo de produção é pensando meticulosamente, remetendo-nos a um encontro entre formas e técnicas de produção tradicionais e contemporâneas. Um exemplo é o linho, tecido natural extremamente resistente utilizado há milênios pelos seres humanos. Tal tecido, por conta da sua longa durabilidade, faz com que as pessoas não necessitem consumir mais roupas – ou pelo menos era para isso acontecer – em contrapartida os tecidos sintéticos, que além de liberar micropartículas de plástico a cada lavagem, são praticamente descartáveis por conta do seu tempo de durabilidade, produzido mais lixo e incentivando o consumo exacerbado de materiais têxteis.

Para compreender o trabalho de Nara vemos que não importa muito a classificação do que ela faz, mas acima de tudo como e com o que ela faz. A forma de trabalho – ou filosofia – que ela emprega ao exercer um trabalho manual é o mesmo que ela emprega na hora de plantar ou comprar um alimento, de se relacionar com outras pessoas, de conviver com o mundo. “Devagar e sempre” parece ser seu lema, onde o encontro inesperado de materiais, pessoas, técnicas e mãos se encontram ao acaso, sempre de forma coerente e integrada ao todo. Conversando

com Nara sobre a indústria da moda, percebemos certa incoerência quando se trata do conceito de “moda sustentável” – ou “slow fashion” – pois sendo um termo que está muito em uso atualmente, vemos inúmeros produtores inserindo-se no mercado com tais filosofias. Porém, de nada adianta ter um produto final dito “sustentável”, se as práticas de quem os produz são incoerentes com os seus produtos.

Para ser mais precisa, observamos que muitas pessoas da área seguem tal filosofia no momento da produção, mas desassocia a moda dos outros âmbitos da sua vida, como se ela fosse isolada da alimentação, do pagamento justo de salários, da reciclagem do lixo, do consumo excessivo de outros materiais, do respeito com os animais e plantas, entre outros fatores. Percebe-se que Nara utiliza o trabalho artesanal a partir da roupa – ou “moda” – também como um meio de comunicação para expressar sua posição perante a indústria da moda, o mundo, a natureza e a própria existência humana. A rede de pesca utilizada para produção de artesanato fala por si só, ela consegue sintetizar os aspectos primordiais da sustentabilidade, através da utilização de um material proveniente da cultura local pode-se limpar as praias e o mar, preservar o ecossistema e instigar as pessoas que entram em contato com esse trabalho a repensarem suas ações de consumo e de práticas no mundo.

2.5 IMPRESSÃO BOTÂNICA



Figura 16. Flor cosmos e rede de pesca no processo de impressão botânica.
Fotografia: Natália Seeger

Quando Nara teve contato pela primeira vez com a impressão botânica – ou ecoprint - em uma feira de artesanato, ela já trabalhava com tingimento natural de tecidos, isso facilitou o seu aprendizado e a motivou mais ainda a pesquisar e fazer testes com as plantas locais de seu bairro. Isso foi em meados de 2013. Conta-me ela que estava passeando por uma feira e viu um lindo tecido com desenhos de flores no fundo de um stand. Curiosa, perguntou do que se tratava para uma senhora que estava no local, e ela disse-lhe que haveria uma demonstração da técnica em um dia específico. Nara, interessada por técnicas que misturam plantas e tecidos naturais, participou da demonstração e mesmo sem entender muito o inglês com sotaque alemão da ministrante do curso voltou ao Brasil para fazer experiências com a técnica de “ecoprint” ou, como chamamos no Brasil, “impressão botânica”.

Durante estes anos foi possível experimentar diferentes espécies de plantas e observar seus resultados de acordo com os mordentes⁶

⁶ Fixadores, comumente à base de vinagre/limão (meio ácido) e alguma outra substância (geralmente usa-se cobre, alumínio, ferro, sal ou cal) que servem para fixar a tinta natural das plantas no tecido, sendo utilizado de diferentes formas no tingimento natural e na impressão botânica.

utilizados, as estações do ano, os diferentes tipos de tecido e a técnica de cozimento - submerso ou a vapor – uma amiga de Nara que já conhecia a técnica frequentou seu ateliê ensinando-lhe mais alguns métodos para extração das tintas e formas das plantas logo após ela conhecer a técnica. Conta Nara que tal pessoa foi muito importante para consolidar seu conhecimento na impressão botânica.

Ao me ensinar a técnica de impressão botânica pela primeira vez, em fevereiro de 2017, Nara sugeriu uma troca ao invés do pagamento do valor do curso, assim, tirei fotografias e fiz um vídeo comercial (<https://goo.gl/XdZLKC>) sobre o processo durante o curso. Após isso, comecei a produzir os cursos, acompanhar e auxiliar as aulas que ocorriam no próprio ateliê, entrando em contato com alunas do Brasil inteiro que se interessavam em técnicas tradicionais e sustentáveis de produção têxtil. Ao me chamar para trabalhar com ela, Nara disse *“podemos começar a trabalhar juntas na lua nova, que é ótima para iniciar novas parcerias”*, mostrando desde então a sua relação com os ciclos da natureza. Além do aprendizado da técnica de impressão botânica, Nara me proporcionou o treinamento do meu olhar ao fotografar e filmar as aulas, aguçando também meu olhar antropológico. Me mostrou que é possível viver com “menos” do que nós achamos que precisamos para sobreviver, além de trazer uma solução para a produção têxtil sustentável. No fundo, ela estava me ensinando uma nova forma de viver, finalmente eu me senti imersa no mundo “slow” que tanto conversávamos sobre.



Figura 17. Nara e eu produzindo peças com a técnica de impressão botânica em seu ateliê. Maio de 2017.

A impressão botânica – ou “ecoprint” – é uma técnica de extração das formas, cores e texturas de flores, folhas, caules, cascas, raízes, sementes e ervas para suportes como papel e tecido. Pensando na parte têxtil, a técnica possibilita a criação de estampas diferenciadas nos tecidos sem que o processo polua o meio ambiente por não conter tinturas químicas, além dos resíduos gerados serem apenas folhas e pequenas quantidades de mordentes – podendo ser químicos ou não, artesanais ou não, ou substâncias que estão no nosso dia a dia, como vinagre, limão e cal. A impressão botânica é uma alternativa para quem busca uma produção sustentável, artesanal e única, valores difíceis de serem encontrados nos processos das indústrias têxteis atuais que de acordo com Nara “*priorizam a quantidade à qualidade*”.

Segundo Nara, a técnica de impressão botânica em tecidos foi descoberta por uma artesã australiana chamada India Flint em 1999, a partir da observação da técnica utilizada para pintar os ovos de galinha com plantas – especificamente de folhas de eucalipto, pois elas eram utilizadas para pintar os ovos de páscoa. A utilização dessas folhas para pintar ovos de páscoa é um hábito comum na Austrália e Flint, ao ver que os ovos estavam “carimbados” com as formas e cores dos eucaliptos,

decidiu investigar o porquê de isso acontecer. Ela chegou a conclusão de que com a presença de calor e umidade algumas plantas soltavam pigmentos em diferentes suportes, e hoje em dia ela trabalha no âmbito têxtil com o chamado “ecoprint” – ou “impressão botânica”.

Pensando no termo sustentável, também muito enfatizado por Nara, percebemos que os materiais utilizados durante o processo são encontrados facilmente no entorno do ateliê, isso por conta de anos de estudos e testes com as plantas locais da região, ou seja, a matéria prima mais importante e necessária para a prática da impressão botânica são as plantas. Além de o processo respeitar o meio ambiente, não somente por não poluí-lo, mas principalmente por permitir que nos reconectemos com ele. Enquanto ensinava o processo, Nara sempre dizia para colhermos as plantas pedindo licença para elas, pois fazemos parte de um todo e as plantas estão incluídas neste “todo”, logo elas também seriam parte de nós e nós seríamos parte delas.

Além das plantas, há uma preocupação com a origem dos suportes utilizados para a aplicação da técnica, dando prioridade a tecidos orgânicos e nacionais, comprando malhas de algodão orgânico da Paraíba – cooperativa que realiza todo o processo do algodão, desde as sementes, o plantio, a colheita e a confecção das peças - assim como a utilização da mão de obra local para alguns trabalhos como o crochê e a costura das peças, além da mão de obra mineira – a tecelã Denise que trabalha com Nara há 20 anos - para o processo de tecelagem. Isso demonstra a forma com que a artesã enxerga o mundo ao seu redor, tratando todos os elementos presentes em seu trabalho como sendo parte dela mesma, como um todo indissociável que é simbolizado com tecidos, roupas, objetos e acessórios artesanais e ecológicos.

O processo de impressão botânica consiste em: coleta das plantas, pesagem do tecido, preparação do mordente, distribuição das plantas no tecido (<https://vimeo.com/255441774>) escolha do suporte (barras de metal, bambu, cano de PVC), enrolação do tecido com tal suporte (<https://vimeo.com/255450647>), amarração com rede de pesca (<https://vimeo.com/255446824>), escolha da técnica de cozimento (submerso ou a vapor), fervura das peças (que pode variar de 20 minutos a 2 horas), abertura do tecido (<https://vimeo.com/255210736>), secagem e finalização do tecido. Mas o processo vai além, pois desperta um “algo a mais” nas pessoas, que tem relação ao nosso olhar atento e nossa forma de vida, como apontam algumas alunas do curso: *“depois de fazer ecoprint nossa visão em relação as plantas muda”*, *“quero vir aqui morar com vocês, não tem sentido correr tanto quanto eu corro”*, algumas se sentem tão sensibilizadas que chegam a se emocionar com o processo sensitivo que a impressão botânica instiga.



Figura 18. Flor cosmos que foi plantada por mim, minha mãe e Nara sendo colhida.

Fotografia: Natália Seeger

O processo de coleta das plantas (<https://vimeo.com/255411327>) é realizado no próprio quintal de Nara, no bairro em que ela reside (Costa de Dentro), na beira da praia do Pântano do Sul e também no bairro Açores. Geralmente a coleta das plantas é feita com o auxílio de uma tesoura e uma bolsa grande, de acordo com Nara devemos retirar no

máximo 50% das plantas disponíveis, e se possível evitar chegar a esse valor para que a espécie seja preservada. Através de testes com as plantas destas regiões, foi possível realizar com a ajuda de Nara a catalogação de algumas plantas que possuem potencial tintóreo para o processo de impressão botânica feita com registros fotográficos, assim como um catálogo costurado à mão do resultado de algumas plantas em diversos tipos de tecidos, e alguns testes em diferentes tecidos, com diferentes plantas, mordentes e estações do ano que está sendo produzido por nós. O registro do resultado para cada tipo de planta é de suma importância ajudando no momento da coleta e execução da impressão botânica, pois é preciso saber se a planta coletada irá gerar ou não um resultado expressivo naquela estação específica, ou então ela terá sido coletada em vão.

Durante uma das coletas de plantas na praia dos Açores em um curso de impressão botânica com Nara e algumas alunas sugeri que experimentássemos uma planta da restinga que nunca havíamos testado, e que tinha em abundância por toda a região. Coletamos algumas folhas e após os testes nos surpreendemos com o potencial da planta que gerou três cores diferentes com diferentes mordentes, algo que nunca havíamos experimentado com outra planta. Como não sabíamos a espécie da planta, Nara carinhosamente a nomeou de “Natália”.



Figura 19. Folha da planta "Natália". À direita: folha e amora, flor cosmos e "Natália" distribuídas no tecido antes de serem enroladas.

Assim como os seres humanos, as plantas se adaptam a diferentes climas e regiões, possuindo variações perceptíveis aos nossos olhos de acordo com as estações do ano – como flores, frutos, cores e texturas das folhas... – para a impressão botânica é preciso analisar aspectos que ultrapassam a percepção visual, é algo difícil de precisar e que somente a “prática”, como diz Nara, pode nos ensinar. A impressão botânica trata-se acima de tudo do conhecimento e da interação com as plantas tintóreas que estão ao nosso redor, assim como o conhecimento e manuseio dos mordentes e seus diferentes resultados de acordo com os tecidos e plantas utilizados, o local de coleta de tais plantas, a técnica de fervura utilizada⁷, as estações do ano, o tempo que o tecido é deixado na panela, e acima de

⁷ Existem duas técnicas convencionais para a liberação das tintas das plantas no processo de impressão botânica, podendo ser a vapor, onde o tecido é “cozido” durante 20 minutos em uma panela, mas não encosta na água, recebendo somente calor e umidade, ou submerso, onde o tecido é imerso e fervido dentro d’água durante duas horas, podendo receber cores de ervas, plantas e chás que podem ser jogados na água. Ambos os processos devem permanecer dentro da panela durante pelo menos 24h. Além de um terceiro método que foi testado por mim e pela Nara, onde o tecido é enterrado na composteira durante alguns meses (mas esse processo ainda é um “segredo”, afirma Nara).

tudo um “algo a mais” que ultrapassa a visão comum do ser humano, é uma espécie de junção de todos esses fatores que formam o “saber-fazer” da impressão botânica. Todos os ofícios são baseados na prática, no “saber-fazer”, o remendo de rede e a pesca não poderiam ser diferentes, pois todos esses ofícios carregam consigo algo em comum, uma forma de se relacionar com os materiais e com o ambiente, como se nossas mãos e ferramentas falassem por nós, ou como cita INGOLD (2015:99) “*as funções das coisas não são atributos, mas narrativas. Elas são as histórias que contamos sobre elas*”. Tudo que envolve a técnica – materiais, ambiente, tempo, pessoas, cheiros, cores, entre outros fatores – fala mais sobre a técnica do que o próprio resultado final ou a forma metódica que ela deve ser executada, por isso a resposta mais comum que poderemos ouvir de Nara ao ensinar a técnica de impressão botânica é “depende”, pois teremos inúmeros fatores que podem gerar infinitas possibilidades de impressão, que somente com a prática as alunas poderão perceber.

Assim como retratado pela pesquisa sobre os vigias da pesca da tainha (Devos, Vedana, Barbosa 2016), que são chamados de “olheiros” e que possuem a função de observar os cardumes de peixe de tainha – seja na beira do mar, de bicicleta, de moto ou em locais mais altos da praia – para que os pescadores possam ser sinalizados corretamente, posicionando o cerco no cardume indicado, podendo prever uma quantidade enorme de peixes - sejam 500, 1000, 2000 até 5000 peixes - percebe-se que “ver peixe” vai além da própria visão física, algo muito similar ao processo de impressão botânica, trata-se de uma visão perceptiva, sensível e da relação com o meio em que vivemos:

“Como afirmam os próprios vigias e demais pescadores, ver peixe não depende apenas do bom funcionamento dos sistemas ocular e neurofisiológico, é uma habilidade que se desenvolve por meio de experiência de interação com o ambiente e da prática da pesca.” (Devos, Vedana, Barbosa. 2016, p. 43)

Se colocássemos um binóculo nas mãos de pessoas inexperientes ou que não estão acostumadas ao ambiente pesqueiro perceberíamos que o objeto não ajudaria muito na função de “ver peixe”, pois tal prática está relacionada ao meio em que a pessoa está inserida, sua relação e interação com ele, a observação atenta não só do peixe em si mas acima de tudo das alterações do mar, do vento, das ondas e das cores. “Ver peixe” relaciona-se a anos de percepção que estão relacionados a um treinamento cultural dos sentidos que foi se consolidando ao observar seus parentes e amigos a “ver peixe” no decorrer de suas vidas. Assim como não basta apenas conhecer os nomes, tipologias e funções das plantas para que se faça uma boa “impressão botânica”:

“É evidente que a visão desempenha um papel central na vigia. Todavia, o “olhar” e “ver” dos vigias é orientado pela percepção multissensorial e o conhecimento refinado do ambiente. Os sons da paisagem, as temperaturas do ar e da água, a claridade do céu e do mar, a direção e intensidade de ventos e correntes marinhas, o conhecimento do comportamento dos peixes e do relevo do fundo do mar: todos esses e

outros fatores são considerados conjuntamente pelos vigias, dirigindo sua atenção.” (Devos, Vedana, Barbosa. 2016, 44)

É necessário localizar-se no tempo e no espaço para ser um bom vigia, assim como para a impressão botânica necessita-se saber sobre a liberação das cores das plantas de acordo com as estações do ano, dos locais de coleta, das texturas das folhas, saber a quantidade de mordente correta para o resultado esperado, perceber a partir dos cheiros o momento certo de desligar a panela para abrir os tecidos, distribuir e misturar plantas e ervas sobre os tecidos já imaginando como elas irão ficar antes mesmo do resultado final, ter a audácia de experimentar novas composições e suportes, começar a observar e analisar as plantas ao seu redor com outros olhos, e acima de tudo, saber que você também faz parte delas e elas fazem parte de você.

Lembrando que é praticamente impossível ter um padrão de repetição dos resultados, por conta de diferentes fatores envolvendo os mordentes, as estações do ano, os tipos de tecidos, as técnicas e plantas utilizadas e principalmente por conta de o tecido ir dentro de uma enorme panela para ser “cozido”, é nesta etapa que o resultado foge do nosso controle e torna-se “mágico”.

Uma das plantas coletadas para tal processo é o melão da praia – nome que não sabemos a origem certa, e que pesquisando encontrei algumas variações dependendo da região do Brasil, mas que encontra-se em regiões de restinga - que geralmente é encontrada próxima a praia, a coleta da mesma é realizada na praia dos Açores. A partir de registros fotográficos foi possível perceber pequenas variações de cor e texturas de

acordo com os mordentes, estações do ano, tecidos e técnicas de extração da cor.



Figura 20: Melão da praia coletado na praia do Pântano do Sul



Figura 21. À esquerda, melão da praia impresso sobre linho com mordente de ferro e sulfato de cobre através da técnica de fervura “submerso”.

No meio, melão da praia impresso sobre malha de algodão orgânico com mordente “mescla clara” (cal + alúmen) através da técnica de fervura “à vapor”.

À direita: melão da praia impresso sobre lã uruguaia, sem o uso de mordentes (a lã é uma fibra que é possível extrair tinta sem a utilização de mordentes)



Figura 22. Folha de gerânio coletado no quintal do ateliê.
À direita: Gerânio impresso sobre lã uruguaia.



Figura 23. À esquerda: Mamona do bairro Costa de Dentro.
À direita: mamona impressa sobre lã uruguaia.
Abaixo: Mamona impressa sobre cambraia de algodão orgânico, com mordente caseiro de ferro + sulfato de cobre.



Figura 24. À esquerda: Casuarina da praia do Pântano do Sul. À direita: Casuarina impressa sobre lã uruguaia. Geralmente utiliza-se a planta para preencher espaços vazios no tecido.

Outro fator que influencia o resultado final da impressão botânica é o suporte utilizado para enrolar o tecido (<https://vimeo.com/255412921>). Pois após a distribuição das plantas é necessário enrolar o tecido em um suporte cilíndrico ou uma barra, que pode ser de ferro, de cobre, de zinco, de PVC, ou bambus coletados por nós. Assim como os mordentes, os suportes também influenciam na tonalidade e intensidade das cores das plantas impressas no tecido, demonstrando a imensa variedade de resultados que a impressão botânica pode gerar. Por exemplo, o mordente sulfato de alumínio, de origem mineral, nos proporciona tecidos com tons brilhantes e intensos. Enquanto o sulfato de ferro caseiro nos proporciona tons escuros e mais amadeirados. Por sua vez, a barra de ferro nos proporciona também tons mais escurecidos, além de deixar marcas no tecido, enquanto o cano de PVC não altera em nada as cores do tecido. A partir de tais fatores,

pensemos na infinidade de resultados que é possível gerar apenas com materiais coletados em nosso entorno.



Figura 24. Suportes utilizados para enrolar os tecidos.

Um material importante utilizado depois da coleta das plantas, da escolha dos tecidos e dos mordentes, da distribuição das plantas e do processo de enrolamento dos tecidos, é a rede de pesca. Após todas essas etapas, enrola-se o “ecoprint” com redes de pesca, mantendo os tecidos bem firmes em volta dos cilindros/barras. Neste momento, a pressão colocada ao amarrar é de suma importância para que as plantas fiquem bem nítidas durante a impressão. A rede, por sua vez, também gera resultados inesperados no tecido, pois ao envolver o tecido ela protege algumas partes do tecido, enquanto outras partes ficam à mostra e muitas vezes recebendo a textura da rede de pesca que fica similar a pele de cobra, segundo Nara. Trazendo-nos mais um fator que expande as possibilidades de criação a partir da técnica de impressão botânica.



Figura 25. Impressão botânica do melão da praia, flor cosmos e rede de pesca (ao fundo), dando um aspecto de "pele de cobra".

O interessante é que o comum do processo de impressão botânica é amarrar os tecidos com barbantes, que geralmente são utilizados poucas vezes por conta da sua durabilidade, enquanto as redes de pesca são extremamente resistentes podendo ser puxadas de forma mais intensa, gerando melhores resultados nas estampas, durando por muito tempo e podendo ser utilizadas para fazer outros objetos depois do processo de fervura.

Ao ferver as peças com as redes enroladas nos tecidos, Nara percebeu que algumas redes de pesca que já estavam mais envelhecidas – geralmente elas ficam com um tom azulado bem claro e algumas pequenas partes brancas – recebiam coloração das plantas e ervas durante a fervura. A partir desta observação Nara começou a selecionar alguns pedaços de rede específicos fazendo com que as redes ficassem com diversos tons de verde. Além deste processo há também o envelhecimento das redes de pesca com limalha de ferro, colocando grandes pedaços de rede de pesca dentro da panela fazendo camadas com vinagre e limalha

de ferro, dando um tom muito interessante de “ferrugem” às peças. Com essas redes Nara faz peças em tricô, detalhes de roupas, corta fios para produção de tecidos no tear e colares (<https://vimeo.com/255406345>).



Figura 25. Alguns resultados da rede de pesca trabalhada (detalhe de uma bolsa de tricô).

À direita: Nara fazendo tricô com redes de pesca tingidas naturalmente e espontaneamente durante o processo de impressão botânica.

2.6 O REMENDADOR/PESCADOR



Figura 22. Pescador remendando rede no barco. Fotografia: Natália Seeger

“*A pesca é pra todo mundo, mas nem todo mundo é pra pesca*”, foi assim que o pescador Leonardo, falou sobre o seu ofício. Conheci Leonardo graças ao Fernando que me levou para fotografar e filmar o barco de pesca industrial e o único pescador que estava no local era Leonardo. Ele é o interlocutor mais novo que entrevistei, isso por conta de trabalhar no barco pescando em alto mar enquanto os aposentados da pesca, que são geralmente mais velhos, trabalham nos galpões de remendo de rede. Leonardo também relatou que não gosta de remendar

rede e que “*é um trabalho pra gente mais velha que tem mais paciência*”, ele gosta de gelar o peixe no porão pois ver o peixe vivo sendo congelado gera uma sensação que “*só quem trabalha sabe*”, ainda mais quando é uma pescaria boa pois de acordo com ele “*sem peixe não tem como o cara viver*”.

O foco da pesca que Leonardo pratica é a pesca da sardinha e do atum, ele relatou que no ano de 2016 e 2017 deu pouca sardinha e que a sardinha sumiu e aparece só de vez em quando por causa do barco salmorador, que é um barco que não utiliza o gelo e sim a salmoura, podendo ficar muito mais tempo dentro do mar e que suporta até 70 toneladas de peixe, enquanto o barco que Leonardo pesca suporta 20 toneladas. A pesca no barco salmorador é mais rápida, enquanto eles saricam 10 toneladas no barco comum, o salmorador “sarica” – termo utilizado pelos pescadores da região, que significa “pegar” ou “pescar” - 40 ou 50 toneladas. Porém, de acordo com Leonardo o barco com gelo tem o peixe mais fresco, enquanto o barco salmorador tem peixe que fica quase um mês na água, indo direto para a fábrica após a pesca.

Fiquei encantada em como ele é apaixonado pelo ofício, pois enquanto os outros pescadores estavam em suas casas porque o barco estava em manutenção e não iria sair para a pesca, Leonardo estava dentro dele contando suas histórias. Contou-me que não trocaria a pesca por nada, que já trabalhou em shopping e que não durou um mês. “*No meio do mar tudo é mais bonito, até a gaivota canta diferente*”, relatou Leonardo. Tal encantamento trouxe para mim uma melodia e uma letra específica do álbum “Canções Praieiras” de Dorival Caymmi, onde o músico canta “*Quem vem pra beira do mar nunca mais quer voltar*”.



Figura 23. O pescador Leonardo. Fotografia: Natália Seeger

Ao ouvir suas histórias e seus relatos, questionei Leonardo sobre como ele havia aprendido a pescar, ele me contou que pesca desde os seus 16 anos por causa da sua família e que aprendeu na prática, pois só estando dentro do barco no meio do mar é que se “pega o jeito”. Lembrei-me dos estudos de Tim Ingold sobre práticas e aprendizados, especificamente seu texto intitulado “Histórias contra a classificação: transporte, peregrinação e a integração do conhecimento”, que traz questões relacionadas ao aprendizado humano e as formas de transmissão desses aprendizados. O antropólogo começa a explorar análises que se baseiam em formas de transmissão através do meio genético, onde habilidades e formas de aprendizado são passadas de mãe/pai para filha/filho geneticamente, como aponta o texto:

“Uma vez que as capacidades têm que estar presentes antes do conteúdo ser recebido dentro delas, elas devem ser construídas de acordo com as especificações transmitidas geneticamente, como devem sê-lo todas as outras características que

fazem de nós criaturas de uma espécie manifestamente humana.” (INGOLD, p.231)

Passando também por análises como a de Clifford Geertz, que aponta para a transmissão de conhecimentos através do meio em que estamos inseridos, ou seja, da própria cultura que além de dar sentido às nossas ações, também transmite conhecimentos através de um meio não genético:

“Diz-se, por outro lado, que o conteúdo cultural é transmitido por meios não genéticos, com o que normalmente se quer denotar alguma forma de aprendizagem observacional que leva à replicação, nas mentes dos novatos, de representações que orientam a conduta de profissionais já experientes.”
(INGOLD, p. 231)

Neste ponto, poderíamos explorar questões relacionadas aos ofícios e ao “saber fazer”, principalmente tratando-se de artesãos e pescadores como Leonardo – ou remendadores de rede – que relatam não terem feito um curso profissionalizante ou terem cursado uma universidade para executar o trabalho que executam, surgindo assim um questionamento de como tal aprendizado tão rico se consolidou. Pois como estamos acostumados a uma forma de aprendizado institucionalizado, por conta de processos que na sociedade ocidental iniciou-se durante o período da Revolução Industrial, é mais difícil dar o devido valor a profissões que não estão ligadas a um “título” acadêmico.

Para pensarmos melhor nesse processo, basta pensarmos nos ofícios que se localizam num período anterior à Revolução Industrial e que utilizavam os objetos de trabalho como demarcadores de “grupos de ofícios”, tais grupos eram intitulados de “guildas”. As guildas se

estruturavam através do processo de “mestre-aprendiz” e eram divididas de acordo com os objetos utilizados em cada ofício, antecedendo o sistema educacional que conhecemos hoje, ou seja, os conhecimentos eram passados acima de tudo através da prática de um único mestre e seu aprendiz:

“Todo o conhecimento das ‘artes e ofícios’ – ou como diz Thompson, os ‘mistérios’ das artes – eram ensinados pela prática e pelo exemplo nas oficinas de trabalho, pelos mestres-artesãos e seus aprendizes. Os artesãos consideravam esse ‘mistério’ como sua propriedade, e tentavam assegurar seu direito exclusivo ao uso e transmissão de suas habilidades.” (RANGEL, 1986:48)

Foi no período final das guerras Napoleônicas que os setores artesanais mais foram marginalizados. As grandes indústrias que prezavam quantidade à qualidade – um dos diversos fatores disso foi por conta da demanda das tropas – empregavam trabalhadores não tão qualificados para diminuir o tempo de produção e aumentar a quantidade de produtos no mercado. Isso tudo desencadeou diversas reações, uma delas foi a separação que ocorreu entre setores artesanais considerados “honrosos” e “desonrosos”.

A falta de critério das indústrias ao contratar trabalhadores – que muitas vezes eram crianças e mulheres sem qualificação – ocasionou um enfraquecimento ainda maior dos artesãos tradicionais, que era considerada a parte “honrosa” da produção. Uma das saídas foi a criação de “oficinas fechadas” (1815 – 1830, segundo RANGEL, 1985) para os aprendizes, mas o baixo número de aprendizes não supria a demanda da indústria, que continuava a contratar trabalhadores não tão qualificados –

que representavam a tal parte “desonrosa”. Esse foi o início da desestruturação do sistema “mestre-aprendiz” e o início das escolas fechadas – hoje, universidades – assim como o sutil início de uma nova forma de produzir, consumir, ensinar e aprender.

Assim como Leonardo, o processo de aprendizagem da artesã Nara, deu-se com familiares, amigos, ou através de visitas a feiras de artesanato, mas acima de tudo da observação e experimentação. E a maioria das habilidades artesanais – sejam têxteis ou culinárias – Nara relata ter aprendido através da observação da sua avó, de expositores em feiras, e obviamente através da própria prática – o fazer – que é treinado desde sua infância. Inclusive ela relata que fazer faculdade seria perda de tempo, pois ela gosta de ver as “coisas acontecendo”, o objeto materializado, além de ter um grande encanto com as próprias técnicas, principalmente as que demandam mais tempo e criatividade.

No caso dos pescadores aposentados de Itajaí (SC), vemos que todos possuem família que já tinha ligação com a pesca, e que na sua grande maioria “são nativos⁸” – como diz Fernando, gerente do galpão de remendos que era de seu pai – e que não estão mais pescando, mas que continuam no ambiente pesqueiro através do contato com a rede de pesca ao remendá-la. Muitos aprenderam o ofício com o pai – foi o caso de Fernando – e outros aprenderam com os próprios pescadores através da prática e da observação. Mas de acordo com eles estamos em um período difícil, pois os “mais novos” não tem muita paciência para remendar rede,

⁸ Para Fernando, o “nativo” é aquele que vive perto do mar, no caso dele na região de Itajaí, e que tem família que possui hábitos pesqueiros ligados ao mar desde a infância.

e como alguns acreditam que a vida do pescador é muito ingrata, acabam não incentivando seus filhos a seguir o ofício.

Sobre a prática e o “fazer” podemos ver um exemplo de técnica que Nara utiliza e que pode ilustrar o porquê deste encantamento todo com o “fazer”. Tal técnica é a impressão botânica, que como relatado anteriormente, possui etapas totalmente artesanais e que demandam uma percepção que vai além da técnica. A coleta das plantas, por exemplo, é feita através do conhecimento prévio das plantas que liberam tintas naturais, mas só há tal conhecimento por conta de experimentações e do conhecimento do seu entorno, que na visão de Nara não passa de uma extensão dela mesma. A partir de tais experimentações, Nara observou algumas características que auxiliam no reconhecimento das plantas que geram resultado no processo de impressão botânica e as que não geram resultados. Folhas que possuem brilho - como a folha da pitangueira - não liberam pigmentos, enquanto folhas com rugosidade e nervuras mais destacadas - como a folha da goiabeira e da mamona - liberam pigmento, inclusive o ano inteiro. Mas sempre somos surpreendidos pela natureza, como ela mesma diz.

Muitas vezes durante os cursos de impressão botânica, Nara e eu olhávamos para alguma planta desconhecida e falávamos: “*essa planta tem cara que dá certo na impressão botânica*”. As alunas ficavam confusas tentando observar melhor a planta e sempre questionavam como sabíamos de tal informação. A resposta está entre a prática e a percepção do nosso entorno, mas para mim, a percepção é algo que deve ser melhor explorada. Com certeza se algum(a) alquimista/curandeira observasse uma planta ela iria querer experimentá-la em chás, tinturas ou outros tipos de receitas. Um médico iria pesquisar suas possibilidades de cura. Um

jardineiro iria observar se tal planta é útil, se é “mato” ou não, para saber se poderia cortá-la ou podá-la. Enquanto Nara observa uma planta pensando na possibilidade de extrair seu pigmento para fazer impressão botânica em papéis e tecidos.

Essa diversidade de usos para uma mesma planta não se explica especificamente em função da própria planta, mas sim do olhar que a pessoa está tendo em relação a ela, o que tal planta desperta. O “mundo” do artesão é diferente do “mundo” da curandeira, assim como seu olhar e sua percepção em relação ao próprio mundo. E foram as práticas e as experiências que proporcionaram para diferentes pessoas os seus diferentes olhares, conseqüentemente diferentes usos para um mesmo objeto, afinando sua percepção e sua relação com o entorno, podendo traçar caminhos para novos usos e novas técnicas:

“Alguém que conheça bem é capaz de contar. Pode contar, não só no sentido de ser capaz de recontar as histórias do mundo, mas também no sentido de ter uma consciência perceptual afinada de seus arredores. Portanto, conhecer é relacionar o mundo ao seu redor, e quanto melhor se o conhece, maior a clareza e a profundidade da sua percepção. Contar, em suma, não é representar o mundo, mas traçar um caminho através dele que outros possam seguir.” (INGOLD, p. 238)

Assim como a coleta de plantas para a impressão botânica feita por Nara, a coleta das redes de pesca nos galpões dos pescadores também é uma questão de percepção, pois os usos que damos aos objetos depende da forma com que nos relacionamos com o mundo. Os pescadores não imaginariam utilizar a rede de pesca industrial, que é a sua forma de

sobrevivência através da pesca “matando peixes”, como eles dizem, para criar colares, mantas ecológicas, ou xales. Muito menos utilizá-los para enrolar os cilindros com plantas no processo de “impressão botânica”, por sua vez, as plantas também não seriam utilizadas por médicos para estampar tecidos, assim como os cilindros não seriam utilizados por encanadores para servir de suporte para o processo de impressão botânica, e poderíamos citar aqui uma infinidade de exemplos relacionados aos ofícios e o uso de seus objetos de trabalho.

Uma área da Antropologia que pode nos auxiliar a pensar melhor sobre tais situações é a Antropologia dos Objetos. GONÇALVES (2017) diz que durante o século XIX, vemos que a antropologia era direcionada por uma forma de pensar difusionista e evolucionista, muito influenciada por uma visão colonialista que utilizava a ciência para comprovar uma espécie de “superioridade racial” em relação aos povos colonizados. Vemos exemplos de expedições que buscavam estudos biológicos – como medição de crânios, por exemplo – para comprovar que havia uma cadeia evolutiva a ser seguida de forma universal para todos os seres humanos – tendo como padrão o típico homem branco ocidental e desconsiderando outras formas de vida diferentes. As duas vertentes se diferenciavam de certa forma, mas convergiam quando se tratava de uma visão etnocêntrica e universalista, e também na forma com que a cultura era concebida - não enxergavam a cultura como uma invenção, e sim como transmissão.

No caso dos objetos, eles eram estudados meramente por conta de sua composição - como os materiais que os compunham, a forma de produção, entre outros aspectos - ignorando uma parte sagrada e de suma importância: as relações sociais e os contextos que eles faziam parte. Durante esse período, os objetos de diversas culturas estudadas por

antropólogos eram expostos em museus, e a Antropologia, a Etnografia e os Museus estavam muito próximos uns dos outros.

O antropólogo Franz Boas teve um papel importante especificamente na área da Antropologia dos Objetos, direcionando os estudos para o significado dos objetos e não para sua mera composição. Pois um erro comum da época era descontextualizar os objetos, tirando-os do seu meio de origem para colocá-los em um contexto totalmente diferente, sem fazer a devida articulação que evitava com que o significado e a função inicial desses objetos fossem perdidos. Necessitando assim, de estudos mais aprofundados sobre os seus usos – e consequentemente quem os usava e quais significados essas pessoas atribuíam a eles.

Segundo GOLÇALVES (2007) após Boas, durante as primeiras décadas do século XX, a antropologia saiu dos museus e voltou-se para as universidades. No período de Pós II Guerra, os britânicos - estrutural-funcionalistas - que eram voltados ao estudo das ‘sociedades’ e não das ‘culturas’, não tinham estudos aprofundados e nem interesses sobre os objetos. Os seus estudos estavam voltados para as relações sociais. Os objetos, durante esse período, não eram mais vistos como práticas universais, ou demarcadores de evolução, e sim como demarcadores de identidades e posições na vida social. Isso por conta de os objetos estarem situados dentro de um sistema relacionado a identidade e status, tendo o papel de organizar e constituir a vida social.

Por conta da preocupação com o significado dos objetos dentro de um sistema social, durante a década de 60 houve uma grande ênfase nos estudos da “antropologia simbólica”. Muitos estudiosos questionaram-se se a função dos símbolos nas sociedades seria a de apenas transmitir uma

mensagem, ou a de comunicar algo. Pois além de comunicar e demarcar algo, tais objetos e símbolos também estariam organizando e constituindo uma rede de significados que fazem parte de um sistema social, sistema esse que também cria identidades e status sociais para os indivíduos. Nesse contexto, vale também conhecer – além dos seus significados – a forma com que tais objetos são produzidos e organizados na sociedade, pois constituintes de um sistema de representação coletiva, cada processo possui um significado diferente dentro de um contexto diferente.



Figura 24. À esquerda: Fernando remendando rede de pesca.
Figura 25. À direita: Nara Guichon enrolando o tecido com rede de pesca no processo de impressão botânica. Fotografias: Natália Seeger

Nos anos 80, segundo GOLÇALVES (2007) há uma historicização da antropologia, e também um retorno aos museus. O processo ocorre de forma um pouco diferente do século XIX, pois agora não há tanta preocupação com aspectos cosmológicos ou ritualísticos, e sim em relação a processos sociais e institucionais presentes da vida ocidental. Na realidade, o que está em jogo não são os objetos em si e seus formatos ou utilidades, e sim como os seres humanos se relacionam com eles, quais

são seus usos e suas práticas. E também como os seres criam um reconhecimento de si mesmos a partir dos objetos que estão ao seu redor. Pois as relações de afeto, de memória e de representação que as imagens estimulam nos seres, é veiculada pelas vivências e pelos objetos que fazem parte do seu cotidiano e que estão inseridos em uma rede de significados. São escolhas que refletem por quais lentes o mundo é enxergado, e que ao mesmo tempo constituem o mundo.

Os seres normalmente têm como ponto de partida o seu próprio olhar em relação ao mundo - que depende das suas escolhas e práticas - e as “coisas” que habitam nele para simbolizá-lo e representá-lo, ao fazer isso, o próprio ser humano também se constitui e se representa, como já apontado neste trabalho. O olhar que o ser humano possui em relação a um objeto depende, como dito anteriormente, de vivências que geram uma rede complexa de significações que por sua vez apontam como tal pessoa irá enxergar, manusear e gesticular tal objeto. O gesto e o olhar são dois aspectos importantes e que para mim são interdependentes, merecendo uma maior atenção no momento.

3 CAPÍTULO 2



Figura 26. Nara fazendo tricô com rede de pesca. Fotografia: Natália Seeger

3.1 O GESTO

André Leroi Gourhan, em uma parte de seus estudos sobre o gesto, diz que “o utensílio só existe realmente no gesto que o torna tecnicamente eficaz” (GOURHAN, p. 33). Ou seja, o utensílio só existirá ou terá utilidade quando alguém faz uso dele, no caso o uso é feito através das mãos que gesticulam, criando uma função técnica para tal movimento que rege o utensílio. Se pararmos para pensar que entre 20 e 30 mil anos atrás a primeira agulha de costura do mundo foi criada com ossos, tripas secas ou finas tiras de couro, perceberemos que ela não existiria sem a necessidade da criação de roupas principalmente para a proteção do corpo. Mas acima de tudo, perceberemos que sem o movimento e os gestos das mãos, que manejam a agulha de um lado a outro do tecido, nós não teríamos utilidade alguma para a agulha. A mão faz a agulha funcionar e ter utilidade. Assim como a agulha faz com que a mão gesticule de maneira específica, criando assim uma memória para a utilização e manejo desse artefato.

“A associação operatória do utensílio e do gesto pressupõe a existência de uma memória na qual se inscreve o programa do comportamento. A nível

animal, esta memória confunde-se com todo o comportamento orgânico, e a operação técnica reveste-se para o senso comum de um caráter instintivo.”
(GOURHAN, p. 34)

A agulha, este simples objeto que além de proporcionar ao ser humano a produção de roupas que geram proteção para o corpo, foi de suma importância para a sobrevivência humana no período da Segunda Era Glacial (que se iniciou a 100 mil anos e terminou a aproximadamente 12 mil anos), e continua presente na memória gestual do ser humano que a utiliza praticamente da mesma maneira desde a sua invenção, apesar de algumas modificações e adaptações como a criação das agulhas para as máquinas de costura em 1755, por exemplo.

Atualmente, muitos ofícios dependem da agulha de costura para serem executados, como é o caso dos remendadores de rede e dos artesãos. Vemos que diferentes técnicas e ofícios demandam diferentes modificações para o uso da agulha, mas a origem e a funcionalidade é a mesma, assim como os movimentos gestuais humanos para a costura que desde o desenvolvimento da agulha permanecem praticamente imutáveis por conta de movimentos específicos do corpo humano, e que fazem com que as mãos tenham tanta importância para nós:

“A mão humana é humana em função do que dela decorre e não por aquilo que ela é: um dispositivo osteo-muscular bastante simples, que, desde os macacos, se revelou apto a assegurar, com notável economia mecânica, movimentos de prensão, de rotação e de translação

que, subsequentemente, permanecerão imutáveis.” GOURHAN (p. 38)

No caso dos remendadores de rede da cidade de Itajaí - SC, observa-se a existência de um objeto que realiza a mesma função da agulha de costura, mas que possui um formato e um tamanho diferenciado e uma abertura no meio dele para armazenar a linha no próprio objeto. Geralmente são feitos de plástico ou de madeira, os de plástico são comprados em lojas de pesca, enquanto os de madeira que possuem um tamanho maior, são feitos artesanalmente. Tal objeto é muito popular para pescadores de toda a região do Brasil. Nos galpões de remendo de rede de pesca, na cidade de Itajaí-SC, esses objetos servem para remendar as redes de pesca de poliamida que necessitam de manutenção, ou aquelas que necessitam serem perfuradas. O ato de “perfiar rede” é basicamente a junção dos “panos de rede” que possuem 100m por 80m, mas que para “ir para o mar” necessitam ter 1600m de comprimento e um barco de 30m de comprimento – chamados de “traineira”. Para que isso ocorra, aposentados da pesca reúnem-se em galpões imensos cheios de redes de pesca e perfiam a rede que vem de uma fábrica de São Paulo em fardos.

Além de perfiar, eles também remendam as redes de pesca que rasgaram em pedras durante a pesca em alto mar, o “remendo” é literalmente um remendo que os pescadores fazem nos pequenos rasgos que as redes sofreram. Segundo Fernando⁹, geralmente nesses casos a rede vem marcada com uma costura feita de “qualquer jeito” com uma linha branca no próprio barco durante a pesca, quando a rede chega no galpão de remendo a linha branca (www.vimeo.com/254360489) que

⁹ Interlocutor já citado anteriormente, que gerencia um galpão de remendos de rede de pesca que era de seu já falecido pai, na cidade de Itajaí, Santa Catarina.

serve como marcação do “rasgo” é tirada e substituída por uma linha azul muito resistente do mesmo tom da rede, que também é usada para perfurar as redes. Antes de remendar as redes, os artesãos da pesca localizam o rasgo e com o auxílio de uma faca abrem o restante da rede (www.vimeo.com/254347499). Após abrir o rasgo e retirar o excesso de rede, costura-se o rasgo com uma linha específica de pesca que também possui a coloração azul, os gestos são rápidos e precisos, demonstrando a habilidade que o tempo de ofício proporcionou para tais profissionais.



Figura 24: Agulhas dos pescadores/remendadores. Fotografia: Natália Seeger

Tais habilidades técnicas são decorrentes de uma memória gestual já citada anteriormente, que no caso desses remendadores foi passada de geração para geração. O ser humano por conta de uma pequena diferenciação dos macacos, algo difícil de se precisar, mas que tem relação com operações gestuais específicas da mão – que por sua vez tem relação com o aparelho cerebral, segundo Gourhan - conseguiu expandir os movimentos das mãos e braços podendo assim utilizar e fabricar objetos e ferramentas para caça, construção, costura, defesa, entre outras

funções que proporcionaram que o ser humano traçasse um caminho diferente dos macacos:

“Esta ação específica da mão traduz-se pelo efeito vulnerante que as unhas podem ter, pelas operações de preensão dígito-palmar e pelas operações de preensão interdigital. Um quarto termo, relativo às alavancas do antebraço e do braço, deve permitir-nos analisar o comportamento gestual no domínio técnico, traduzindo ao mesmo tempo, por movimentos de translação ou de rotação, a apresentação do utensílio manual e o seu impulso.” (GOURHAN, p. 35)

Através dessas diferenciações entre os macacos e os seres humanos, vemos que por conta de aspectos específicos decorrentes do aparelho cerebral, os seres humanos conseguem reproduzir certos gestos que não só dependem das mãos, mas como citados por GOURHAN, tem relação com as alavancas do antebraço e do braço que são capazes de desenvolver habilidades técnicas que permanecerão gravadas na história da humanidade. Se pensarmos no primeiro ser que supostamente costurou uma peça de roupa com ossos, veremos que o ato de costurar vai além do gesto da mão em si. Relacionando-se a necessidades físicas que visavam proteção do corpo e que a partir de elaborados processos cerebrais, que vão além do âmbito gestual, fez com que houvesse um desenvolvimento específico para a criação de uma roupa, logo, de uma técnica que nos acompanha até hoje: o ato de costurar. Mostrando que o gesto, a mão e os

utensílios trabalham em conjunto, sendo dependentes uns dos outros para a criação de uma técnica.

“O valor humano do gesto não se encontra, pois na mão, cuja condição suficiente consiste em estar livre durante a marcha, mas, precisamente, na marcha vertical e nas sequências paleontológicas que dela derivam no domínio do desenvolvimento do aparelho cerebral.”
(GOURHAN, p. 38)

A questão técnica do gesto humano diferencia-se do gesto dos macacos por conta não somente da forma com que se é gesticulado, ou o que o gesto gera, mas acima de tudo de onde ele é proporcionado, que segundo Gourhan, provém centralmente da aparelhagem nervosa (GOURHAN, p. 37). Porém, se pensarmos nos usos feitos com a rede de pesca em diferentes ofícios, como citado anteriormente o artesão e o pescador/remendador de redes, vemos que além dos gestos técnicos que são proporcionados pela aparelhagem nervosa e dos materiais utilizados por ambos os ofícios, é o olhar dos sujeitos em relação ao mundo que rege também a forma com que determinado material é utilizado e trabalhado.



Figura 25.. Processo de remendo da rede de pesca. Fotografia: Natália Seeger

Quando se trata dos remendadores e pescadores de Itajaí (SC), vemos que o uso da rede é voltado centralmente para a pesca, durante a costura das redes alguns remendadores conversam, contam histórias, riem... Sempre há um amigo que visita o galpão para prostrar. Enquanto outros preferem trabalhar em silêncio. Utiliza-se uma espécie de cavalete de madeira com um prego para apoiar a rede de pesca durante o remendo e o perfil da rede, assim, outros objetos utilizados durante o processo podem ser apoiados, como facas, linhas e a própria “agulha” do pescador, que são objetos que auxiliam o trabalho dos remendadores e que também carregam a carga histórica do processo de costura das redes, proporcionando que possamos explicar tal processo através deles. Os objetos auxiliam a construção de algo, marcam historicamente um processo de construção, ou como GOURHAN cita, são apenas um “testemunho” do ciclo operatório:

“Com efeito, o utensílio apenas existe no âmbito do ciclo operatório constituindo um bom testemunho, visto que contém de uma forma geral, características significativas do mesmo, tal como um esqueleto de cavalo possui a marca do ser herbívoro de passada rápida de que anteriormente constitui a estrutura.”
(GOURHAN, p.33)

Assim como retalhos de tecidos com resquícios de tinta índigo natural – também conhecida como azul anil – e urina encontrados no sítio arqueológico em Huaca Prieta, no Peru, que datavam 6 mil anos de acordo com testes de carbono e que nos trazem elementos significativos sobre o processo de utilização de tal planta - anileira - para o tingimento de

tecidos. Vemos que tais retalhos de tecidos não são nada mais nada menos do que um indicativo dos processos artesanais têxteis que nossos antepassados praticavam e dominavam. Trazendo o fato, por exemplo, de que a urina encontrada era utilizada para que o índigo fosse solúvel em água, e que hoje tais processos voltam a serem estudados e reformulados com a ajuda desses indicativos arqueológicos, entre outros fatores. Atualmente, através de uma fórmula ecológica instituída pelo botânico francês Michel Garcia, usa-se basicamente três elementos para a formulação da “tintura mãe¹⁰” do índigo natural para o tingimento de tecidos: índigo vegetal em pó ou grãos, a cal virgem e a frutose – que pode ser comprada em lojas de química ou feita artesanalmente com suco de frutas ou frutas secas. Mostrando-nos que mesmo com o passar dos anos o ser humano mantém técnicas ancestrais com recursos naturais disponíveis na atualidade, reformulando o que for preciso sem alterar a essência de tais processos milenares.



Figura 26. Rede de pesca apoiada no cavalete. Fotografia: Natália Seeger

¹⁰ Tintura que é feita com a junção do índigo vegetal diluído, da cal e da frutose, onde a partir de um processo de fermentação que dura algumas horas, obtêm-se a “tintura mãe” que é futuramente diluída em um “banho” (feito em um grande recipiente) que também fermentará por algumas horas e que servirá para tingir os tecidos.

Pensando novamente nos utensílios, vemos que além de eles serem um “testemunho do ciclo operatório” eles demandam a mão para que sejam funcionais, assim como a mão demanda o gesto para que o utensílio se torne utilizável. O utensílio em si só existirá – ou será útil – após a criação do gesto e do movimento da mão, criando-se assim uma técnica. Porém, o gesto é mais do que um movimento repetitivo que dá origem a uma técnica, ele demarca o momento histórico certo para a criação de um utensílio, no fundo ele precede a criação deste, necessitando-se previamente do gesto para que haja o utensílio, ou então o ser humano não estaria pronto para utilizá-lo. É incrível pensarmos também que a partir do ritmo criado com essa complexa técnica, pode-se conhecer profundamente determinados tempos históricos e sociais, pois o próprio ritmo criado com nossos gestos e nossas formas de trabalho está intimamente ligado a formas de pensar, de agir, de consumir, de sobreviver, de se “colocar no mundo”. Como nos mostra o arqueólogo francês André Leroi-Gourhan ao falar da forma com que técnicas, movimentos e ritmos de máquinas manuais influenciaram nossa “evolução”:

“A passagem à economia agrícola-pastoril leva à sua acumulação no âmbito das diferentes técnicas, graças à mola, à alavanca, ao movimento circular alternativo ou contínuo em máquinas manuais como os arcos, as bestas, as armadilhas, as roldanas, as mós giratórias, os guindastes, as correias de transmissão, etc. Estas máquinas, que foram analisadas nos dois primeiros volumes, correspondem, portanto, a uma etapa lógica da evolução humana.” (GOURHAN, p. 43)

Não é à toa que com toda a sutileza possível o cineasta e ator Charlie Chaplin demonstrou com seu filme “Tempos Modernos” (1936) uma síntese da sua época, a partir do contato do ser humano com a máquina e como isso influenciou o seu ritmo físico dentro e fora da fábrica, e o mais incrível é que a narrativa partiu da posição do trabalhador para o público – trazendo aspectos humanistas de uma forma poética a partir da linguagem cinematográfica. Em uma das cenas do filme, quando Chaplin está a apertar parafusos em uma grande esteira fabril, percebe-se que o ritmo da máquina é extremamente maior do que o seu ritmo manual como trabalhador, inclusive fora do ambiente de trabalho Chaplin continua a executar os movimentos referentes a sua função na fábrica, mostrando como neste caso o corpo demanda treinamento não só físico, mas também mental para acompanhar a lógica que tal velocidade exige do trabalhador. Trabalhador este que estava acostumado ao ritmo que ele mesmo, como artesão, criava para seu ofício e que passou a ser direcionado e reformulado pelo ritmo de uma máquina. Para Gourhan, existem etapas de evolução dos gestos que se relacionam com os utensílios, como ele mesmo escreve:

“No decurso da evolução humana, a mão enriquece os seus modos de ação no âmbito do processo operatório. A ação manipuladora dos primatas, em que gesto e utensílio se confundem, é seguida, com o aparecimento dos primeiros Antropídeos, pela ação da mão em motricidade direta, em que o utensílio manual já se tornou separável do gesto motor. Na etapa seguinte, ultrapassada talvez antes do Neolítico, as máquinas manuais anexam o gesto e a mão, em motricidade

indireta, limita-se a fornecer o impulso moto.”
(GOURHAN, p. 38)

Quando se faz um trabalho manual, seja de remendo de redes de pesca ou de reaproveitamento das mesmas a partir da costura, está se criando uma outra relação não só com o trabalho, mas também com a própria noção de tempo do trabalhador, pois como relatado anteriormente, o gesto está intimamente ligado a questões manuais que se conectam não só com o dispositivo osteo-muscular, mas acima de tudo com o sistema nervoso central. Não é à toa que são poucos jovens pescadores que gostam de remendar redes, como eles mesmos dizem “é algo que os mais velhos gostam, os mais novos não têm paciência, é um trabalho de gente velha”.

Talvez seja um trabalho para pessoas que, independentemente da idade, possuem uma outra relação com o tempo de trabalho, com a temporalidade e o gesto. Tal temática me remete ao fato retratado pelo cineasta russo Sergei Eisenstein, em seu filme “O velho e o novo” (1929) que narra a vida de um grupo de camponeses que utilizavam técnicas totalmente manuais e que com o decorrer do tempo foram substituídas por máquinas. O gesto, neste ponto, ultrapassa questões biológicas, relacionando-se a questões do indivíduo que vive em coletividade e que está posto em um espaço social que demanda mudanças técnicas e gestuais.

No filme, além de um cuidado imenso dos diretores em relação ao uso das imagens, por conta de inúmeros fatores, dentre eles fato de estarem produzindo no final da fase do cinema mudo, necessitando um domínio das imagens expostas para que a mensagem fosse apreendida pelo público, vemos inúmeras cenas que retratam a substituição da mão de obra por máquinas que auxiliam o trabalho desse grupo de

camponeses. Em especial, há uma cena interessante relacionada ao ato de ceifar, onde um senhor agricultor que é reconhecido como o melhor ceifador da região, resiste às máquinas que provavelmente substituirão o seu trabalho, tal senhor aponta e defende o poder e a força das mãos que segundo ele são responsáveis pela execução e existência do seu ofício. Mostrando-nos que a máquina não fará mais nem menos do que as nossas próprias mãos já fazem, porém, em uma velocidade diferenciada. Durante o filme, um jovem desafia esse senhor que supostamente é o melhor ceifador da região, ambos ceifam lado a lado em uma espécie de disputa de espaço. Percebe-se que no fundo o filme está retratando, através do jovem ceifador, as novas maquinarias e tecnologias de trabalho que estão alcançando os hábitos e ritmos de trabalho antigos, mas que na realidade fazem parte de um sistema de substituição da mão de obra e crescimento do ritmo de produção que auxilia o trabalho humano, acompanhando a lógica de pensamento, de ação, de ritmo social, e futuramente do comportamento humano:

“No decorrer dos tempos históricos, a própria força motriz abandona o braço humano, passando a desencadear o processo motor nas máquinas animais ou nas máquinas auto-motoras, como é o caso dos moinhos. Finalmente, no último estágio, a mão passa a desencadear um processo programado em máquinas automáticas, que não só exteriorizam o utensílio, o gesto e a motricidade, como invadem o domínio da memória e do comportamento maquinal.” (GOURHAN, p. 38)

Comportamento humano que no século atual assistiu a inúmeras transformações tecnológicas, principalmente referentes ao trabalho

humano. Vemos resquícios de fábricas abandonadas e suas maquinarias, materiais que foram substituídos tornando-se inutilizáveis, áreas desmatadas e centros urbanos com grandes galpões fabris abandonados. Todos esses aspectos nos trazem referentes simbólicos relacionados a tempos passados que constituem o presente, a memória de um século industrializado que mesmo abandonado faz parte de um comportamento que constituiu as tecnologias atuais. Afinal, a memória não é somente algo que passou, e sim um emaranhado de vivências sociais que constitui o presente.

A partir disso, percebe-se como citado anteriormente, a influência das formas de trabalho, dos utensílios utilizados para diferentes ofícios, dos gestos e técnicas demandados, do ambiente que o ser humano se encontra, dos ritmos que cada ser desenvolve para executar suas habilidades. O ritmo desenvolvido possui íntima ligação com o ambiente que a pessoa habita, pois como seres perceptivos nós absorvemos e reproduzimos hábitos que estão postos por uma coletividade e um comportamento social, porém, como seres que também vivem e se movimentam, nós também alteramos e influenciamos a forma com que a estrutura social funciona. São as nossas práticas que regem nossa percepção e a nossa visão do mundo, a forma com que trabalhamos certos materiais demonstra de uma maneira sutil como nós nos relacionamos com o nosso entorno. E acima de tudo demonstra uma percepção do ambiente, pois apesar de sermos seres que vivem em sociedade e que recebem influência comportamental do meio em que estamos inseridos, nós também agimos e constituímos aspectos singulares, a nossa própria forma de perceber e agir no mundo:

“Como Leroi-Gourhan claramente reconheceu a atividade técnica é conduzida não contra um fundo estativo, mas em um mundo cujos constituintes múltiplos sujeitam-se aos seus próprios ciclos particulares. Pela percepção, os gestos rítmicos do profissional estão em sintonia com os vários ritmos do ambiente”. (INGOLD, 2015:107)

3.2 ROUPAS, OBJETOS E MEMÓRIA



Figura 27. Tecido sendo enrolado com rede de pesca para depois ser fervido (processo de impressão botânica)

Pensando no entorno da artesã Nara, vemos que ela se encontra rodeada de mata, pássaros, gralhas azuis, aracuãs, nascentes, mar, flores, árvores. Seguidora da antroposofia, Nara respeita os ciclos de cada planta e de cada alimento, demonstrando que além de compreender tais ciclos, ela também faz parte deles. E isso é demonstrado de acordo com suas técnicas e formas de trabalhar. Voltando ao processo de impressão botânica já citado anteriormente, percebe-se que o tempo necessário para executar uma estamparia natural a partir de tal técnica é muito grande, demandando paciência e o conhecimento prévio das plantas tintóreas e seus respectivos locais de coleta. Um dos métodos de fervura dos tecidos que necessita mais tempo para ser executado é o método submerso, onde o tecido fica submerso na água fervente durante duas horas dentro da panela, sendo possível abri-la somente no dia seguinte à fervura.



Figura 28. Processo de abertura do tecido após a impressão botânica com a técnica de fervura submersa.

Fotografia: Natália Seeger

Observando todo o complexo trabalho que demanda a produção de um tecido com impressão botânica, muitas pessoas questionam-se o porquê da utilização de tal técnica, sendo que é bem mais prático produzir estampas computadorizadas, ou até mesmo com outras técnicas mais rápidas e menos “trabalhosas”. Porém, a impressão botânica vai além de somente aplicar uma técnica para tingir tecidos, ela faz com que o ritmo de produção seja estipulado pelo próprio artesão, fazendo com que ele encontre o seu próprio ritmo de trabalho, conectando-se com um lado sensível e perceptivo que as plantas e o trabalho manual estimulam. Também vemos que a impressão botânica consegue criar alternativas sustentáveis de produção de moda, pois utiliza-se plantas locais que podem ser coletadas gratuitamente, tecidos reaproveitados, orgânicos ou muito resistentes – como o linho, por exemplo. Através de tal técnica Nara também consegue comunicar questões relacionadas ao ambientalismo, fazendo com que a moda seja uma forma de expressar seus anseios de

melhorar o mundo em que vivemos trazendo soluções de consumo que são ecológicas e que respeitam todas as formas de vida.

Com isso, Nara consegue comunicar-se através de tecidos, echarpes, bolsas de tricot, colares de rede de pesca, lãs fiadas e tingidas por ela, entre outros objetos que também produzem narrativas e determinam ritmos de trabalho que fazem sentido para quem os produz e para quem os adquire, repercutindo um “discurso mudo” que é expresso através de tais objetos. Os objetos produzidos por Nara contam histórias, histórias que serão contadas constantemente por quem os adquire. Pois como aponta o autor STALLYBRASS (2008) as roupas “ridicularizam a nossa mortalidade” através do tempo, carregando com elas as memórias de quem as utilizou, sendo imortalizadas por diversos meios, sejam trocas, compras, presentes ou brechós. O próprio Peter Stallybrass estudava as roupas para entender processos como o colonialismo, sexualidade, entre outros assuntos, mas foi a partir de um momento específico da sua carreira que ele passou a ter um olhar diferenciado para elas, focando nas roupas como detentoras de memória.

Isso ocorreu pois durante uma palestra ele se viu comovido por perceber que a jaqueta que ele usava era de seu falecido amigo, ao lembrar-se disso passou a rememorar inúmeros acontecimentos, inclusive sentiu como se estivesse carregando o seu amigo consigo através da jaqueta, como se ele tivesse “voltado”. Isso causou-lhe um pranto incessante durante a leitura de seu texto. Após tal acontecimento, Peter refletiu sobre o fato e decidiu estudar as roupas com outro enfoque, através da memória.

O autor também afirma que fatores perceptivos como o cheiro e o formato da pessoa também permanecem nas roupas aflorando

sentimentos que nos fazem rememorar pessoas, momentos e histórias. Isso tudo demonstra novamente o quanto somos imortais se comparados à durabilidade de uma roupa, tirando o fato de que depois de usá-las nós podemos doá-las ou vende-las para um brechó, que para mim, nada mais é do que uma grande loja de memórias. O brechó é um guarda-roupas materialmente abandonado, porém, cheio de memórias e simbologias. Nele, encontramos peças que já não satisfazem certas pessoas, seja por estarem fora de “moda”, não servirem mais, pelo fato de uma pessoa ter partido - no sentido de morte ou de ruptura de relacionamento - entre diversos outros motivos. Através do brechó nós ressignificamos as peças, e com isso, ressignificamos a nós mesmos: ao meio de centenas de roupas, onde umas escondem as outras, procuramos incansavelmente até encontrar algo que nos agrade. Algo que se encaixe no nosso “eu”, na nossa forma de se vestir, nas nossas subjetividades. Poderia ser qualquer peça, mas deve haver um motivo para procurarmos tanto.

O ato de procurar ou garimpar peças em brechós é um eterno descobrimento de memórias, e com isso, criamos nossas próprias histórias e memórias. Cada visita ao brechó é uma chuva de informações materializadas em cada peça. Um sapato antigo e empoeirado, um lenço estampado, um vestido de festas, um casaco de lã... Peças comuns, banais, mas que para algumas pessoas já possuíram extrema importância, acompanhando-as em momentos distintos de suas vidas. O incrível é que anteriormente tal peça já havia sido usada por outras pessoas, mostrando o quanto a peça é durável e eterna, se comparada à existência humana.

Não só é um eterno descobrimento de memórias, mas também um eterno descobrimento de nós mesmos. Somos seres em eterna construção, que buscamos, dia após dia, preencher as lacunas de nossa

existência. Símbolos fazem parte de nosso cotidiano, nos comunicamos através deles e é através deles que afirmamos nossa identidade, nossa forma de pensar, nosso verdadeiro ser, sem eles a vida não teria sentido. O incrível é pensar o quanto a vestimenta mudou de função e sentido no decorrer dos séculos, revelando-nos aspectos que vão além da roupa, como costumes, divisão de classe, distinção social, percepção do mundo, processos históricos. Se pensarmos nos gregos, que utilizaram o *quítion*¹¹ durante um longo período que vai do século VII ao século I a.C. (LAVIER, 2014) vemos que ainda não era possível identificar um sistema de moda que regesse a mudança dos tipos de vestimenta, apesar de terem estudos que afirmam a utilização de lã e de linho como identificadores de grupos específicos neste período, assim como a proibição do tingimento de roupas para grupos mais pobres (LAVIER, 2014).

Atualmente a moda não é mais uma forma de distinção social tão explícita como no estágio aristocrático - que foi da metade do século XIV até a metade do século XIX - onde a burguesia imitava a aristocracia, fazendo com que a “roda girasse” e a aristocracia, forçada a se distinguir, inventava uma nova forma de se vestir. Não temos mais “leis suntuárias” para reger quem pode vestir uma peça ou não, ou para regular o tamanho dos sapatos em relação a sua posição social e política – ou pelo menos tentar - como durante o século XV em Borgonha – atualmente local onde encontra-se o norte da França, a Bélgica e a Holanda – onde segundo BRAGA (2015) os príncipes e duques estavam autorizados a utilizar sapatos com um fino bico na frente que tinham duas vezes e meia o

¹¹ Pano retangular geralmente de lã ou linho (diz-se que o *quítion* dório era de lã e o jônio de linho) preso por alfinetes ou broches e também utilizado com cordão amarrado em volta da cintura

tamanho do seu pé, a alta aristocracia poderia ter a ponta do sapato duas vezes o tamanho do pé, os cavaleiros uma vez e meia, os ricos uma vez e os homens comuns sapatos com bicos de apenas meia vez o tamanho do pé. Porém, atualmente temos barreiras simbólicas, culturais e subjetivas que fazem com que as formas de se vestir e de adornar sejam ainda discriminadas e diferenciadas, apesar de ser mais difícil de perceber por não termos uma “lei suntuária” imposta, e sim “marcas” e “estilos” que delimitam espaços e grupos sociais, de acordo com seus gostos e “estilos de vida”.

O surgimento do prêt-à-porter¹² deu início a uma “democratização da moda” no ponto de vista de muitos estudiosos, fazendo com que roupas fossem vendidas em grandes quantidades, barateando o custo da produção. Porém, a “democratização da moda” teve muitos efeitos colaterais: grandes produções que precisavam ser feitas rapidamente ocasionando o barateamento da mão de obra, a terceirização da mão de obra - costureiras a domicílio -, a menor qualidade das peças das roupas - fazendo com que as pessoas tenham que comprar mais peças do que realmente necessitam - o desrespeito com o meio ambiente e as populações tradicionais onde as fábricas se localizam, entre diversos outros fatores.

Desde a Revolução Industrial muita coisa mudou em relação aos meios de comunicação, de tecnologia, de vestuário. Novos nomes, novas

¹² Worth (1825-1895) foi o primeiro costureiro a dar início a tal forma de venda, em meados do século 19, na França. Na época, eram os clientes quem escolhiam e encomendavam os modelos de roupas que desejavam, mas Worth modificou a forma com que ele se relacionava com o cliente, fazendo com que o costureiro tivesse maior autonomia no trabalho. Ele criava modelos e deixava-os expostos em sua loja, o cliente poderia escolher a peça que desejava e fazer pequenas modificações.

formas de expressar nossas subjetividades, novos campos. Mas uma coisa ainda não mudou: a forma com que nossas roupas são produzidas. As fábricas continuam tendo sua base de produção na dicotomia “máquina de costura/costureira”. Stalybrass também aponta algo interessante que mostra o fato da roupa ser duplamente importante para nós, um por poder ser modificada tanto pelo fabricante quanto pelo consumidor e também a questão da sua durabilidade.

Durabilidade é um fator importante também para a artesã Nara, pois como ela preza e se expressa através de trabalhos manuais desde quando começou a tricotar aos 4 anos, e com isso conseqüentemente criou um outro viés de produção se comparado a indústria atual, ela acabou buscando soluções de produção que são próximas ao lixo zero e que demandam e estimulam a sensibilidade, a percepção e a criatividade humana – nem que levemos uma semana para fazer um objeto – construindo uma forma de produzir que seja coerente a sua forma de vida. E para atingir isto, deve-se levar em conta a qualidade e durabilidade dos materiais que ela utiliza – não é à toa que começou a trabalhar com a rede de pesca de poliamida. Com isso, percebe-se um caminho artesanal e sustentável que a artesã buscou traçar desde a infância, e que contradiz o projeto da tecnologia que veta a sensibilidade humana, segundo INGOLD:

“Ao longo da história, pelo menos no mundo ocidental, o projeto da tecnologia tem sido capturar as habilidades de artesãos ou profissionais, e reconfigurar sua prática com a aplicação de princípios racionais cuja especificação não tem em qualquer consideração a

experiência e a sensibilidade humanas”.
(INGOLD, 2015:109)

3.3 O QUE A REDE NOS ENSINA

“(…) *é no que produz ou faz, não no que é, que a mão humana se manifesta como tal*” (LEROI-GOURHAN, 1993:240). Acredito que esta frase resume de forma sucinta todo o aprendizado que tive ao pesquisar e escrever sobre a rede de pesca de poliamida. Pois ao falarmos de práticas e habilidades, percebemos que é necessário compreender como tais práticas são executadas e tais habilidades desenvolvidas, se eu me detivesse somente em estudar “o que é” a rede de pesca, provavelmente eu não teria conhecido interlocutores que provavelmente estarão presentes em minha vida e que me proporcionaram a expansão do meu olhar como cientista social e das minhas habilidades como artesã. Esses mesmos interlocutores para mim são a própria “rede de pesca”.

Falando de seus usos, muito incoerente seria eu falar que os ofícios e as técnicas utilizadas pelos indivíduos influenciam na sua forma de agir e enxergar o mundo, se eu mesma não experimentei e vivenciei tais técnicas. A prática na antropologia enriquece tanto um trabalho acadêmico quanto a leitura de um livro, pelo menos foi isso que as práticas com a artesã Nara e os remendadores de rede de pesca de poliamida me ensinaram. A alteridade não é somente dizer que você se colocou no lugar do outro, e sim experimentar, fazer, sentir e estar e realmente olhar de onde o outro está.

Quando aprendi a fiar lã de ovelha (<https://vimeo.com/255391283>), por exemplo, eu já frequentava o ateliê de Nara há pelo menos 5 meses, já havia visto ela fiar, tingir e fazer

colares com lã, mas nunca havia eu mesmo fiado. Sempre ouvia suas histórias, dizendo que era apaixonada por lã e que era a fibra mais encantadora que existia, amava ovelhas e a forma com que ela servia cordialmente o ser humano protegendo-os do frio do inverno enquanto eram tosadas no verão, formando um ciclo perfeito e sustentável. A lã é uma fibra muito resistente e que possui inúmeras utilizações no artesanato em geral, principalmente quando falamos de tingimento natural, pois as fibras de origem animal – lã e seda – são as mais indicadas para esses trabalhos, além de ser utilizada pelo ser humano há milhares de anos. Nara a utiliza junto com redes de pesca para processos de tecelagem, produção de colares e bolsas, entre outros objetos, e se sente realizada ao trabalhar com uma fibra que pode ser compostada.

Quando aprendi o processo de fiação da lã Nara simplesmente demonstrou o processo, dando algumas explicações e me deixou uma manhã inteira sozinha em seu ateliê. Por conta de experiências anteriores passei a ser mais perceptiva e atenta as demonstrações de Nara, tentando assim acompanhar seu “raciocínio artesanal” que é expresso pelas suas ágeis e habilidosas mãos. Achei que não conseguiria realizar a tarefa de separar as meadas de lã, fiar e fazer meadas na dobadeira. Mas aos poucos, sentindo o poder desta fibra, lembrando os gestos de Nara e percebendo o ambiente propício ao trabalho artesanal eu consegui fiar minhas primeiras meadas.

“É através do trabalho de copiar, então, que as bases neurológicas das competências humanas se estabelecem. Isto não é para negar que a organização neural resultante possa assumir uma forma modular; é para insistir, todavia, que a modularidade se desenvolve, e que a maneira exata como este empacotamento ocorre dependerá das especificidades da experiência ambiental.” (INGOLD, 2010:15)



Figura 29. Tecido feito no tear com redes de pesca, lã fiada por Nara e tecidos reaproveitados.

A lã e os trabalhos manuais me instigam e fazem com que eu me questione da mesma forma que Tim Ingold em seu estudo intitulado “Da transmissão de representação à educação da atenção”: *“Como a experiência que adquirimos ao longo de nossas vidas é enriquecida pela sabedoria de nossos ancestrais?”* (INGOLD, 2010:6). Um estudioso da ciência cognitiva citado por Ingold, Dan Sperber, nos ajuda a responder tal questionamento apontando para os “conteúdos mentais” que são passados de geração para geração por conta de mecanismos culturais que certa sociedade possui. Porém, Ingold cita-o justamente para ir contra seu pensamento, dizendo que a ciência cognitiva – pelo menos a da linha de Sperber - estaria rotulando os seres humanos como meros processadores de informações que são passadas de um ser para outro. Sendo que para Ingold o *“nosso conhecimento consiste, em primeiro lugar em habilidades, e que todo ser humano é um centro de percepções e agência em um campo de prática”* (INGOLD, 2010:7).

Ao fazer trabalhos manuais sempre ouvimos alguns comentários padrões de algumas pessoas, alguns são como: *“nossa, como você tem*

talento”, “*como você tem dom para fazer tal coisa!*”. Porém, se pegarmos a trajetória de Nara como exemplo, que desde os 4 anos de idade faz tricot, ou os pescadores e remendadores de rede que aprenderam o seu ofício desde pequenos com seus parentes e amigos, perceberemos que na realidade o seu “talento” não passa de um treinamento de suas habilidades e de sua atenção, como se eles estivessem atentos a cada gesto e técnica desde criança, ou como Ingold (2010) diz um “processo de habilitação” (enskilment) que faz com que a partir da educação da sua atenção eles passem a desenvolver conhecimentos de seus antepassados, podendo assim modificá-los e adaptá-los aos materiais que a circunda, demonstrando que podemos ir além da dualidade entre algo “inato” e “adquirido”.

Além da impressão botânica que utiliza as redes para enrolar os tecidos, como dito anteriormente, Nara também me ensinou a costurar redes de pesca para fazer as “esponjas de rede” do Projeto “Águas Limpas”, esse foi meu primeiro contato com a costura de um material diferente dos que eu estava habituada a costurar, fazendo com que a minha atenção devesse estar totalmente centrada nos gestos de Nara, que sempre ensina através da demonstração, assim eu pude compreender melhor o que Tim Ingold falava sobre a cópia e a imitação nos processos de aprendizagem:

“Em certo sentido, então, a arquitetura da mente é um resultado de cópia; esta cópia, no entanto, não é uma transcrição automática de dispositivos cognitivos (ou instruções para construí-los) de uma cabeça para outra, mas sim uma questão de seguir, nas ações individuais, aquilo que as outras pessoas fazem. Neste sentido, mais é imitação do que

de transcrição, copiar é um aspecto da vida de uma pessoa no mundo, envolvendo repetidas tarefas e exercícios.” (INGOLD, 2010:15)

Não só os gestos técnicos que demonstram as habilidades de Nara que me encantaram, como dito no decorrer do trabalho Nara segue um estilo de vida voltado a reintegração do ser humano a natureza – afinal, somos parte dela - que reflete em todas as suas ações e criações. Estive atenta não só aos gestos de suas mãos, mas também a suas expressões, palavras, reações e interações com o meio em que ela vive, pois para aprender com a rede de pesca é necessário estar disposto a modificar não só o nosso olhar em relação ao material, mas também exercitar nossas práticas com ele.

Com o auxílio da rede Nara me ensinou muitas coisas, fiz um colar com redes de pesca utilizando sedas reaproveitadas, mas as possibilidades de uso da rede de pesca de poliamida são tão amplos que não seria necessário nomeá-los aqui. Vale somente um exemplo, de quando fiz meu primeiro colar com redes de pesca a partir dos ensinamentos de Nara e que com isso pude compreender que apesar de já estar habituada a costurar, a rede de pesca me surpreendeu com suas inesperadas reações para um gesto relativamente simples de costura à mão, fazendo com que cada erro me remetesse a ideia de estar sempre centrada e com a atenção voltada a rede de pesca, relembrando na prática o que Nara sempre me dizia: *“é a rede que nos guia”*.

4 CAPÍTULO 3 - Registros fotográficos

4.1 A REDE NO BARCO



Figura 30. À esquerda: pescador remendando a rede dentro do barco no porto de Itajaí/SC. À direita: objeto feito pelos próprios pescadores para colocar a base da vara de pesca.



Figura 31. Parte de trás (popa) da embarcação, onde se concentram as redes de pesca. Itajaí/SC



Figura 32. Cabos, ferrugem, materiais e redes. Itajaí/SC.



Figura 33. Detalhes da parte de dentro do barco. À esquerda sala de máquinas. À direita timão na cabine do comandante.

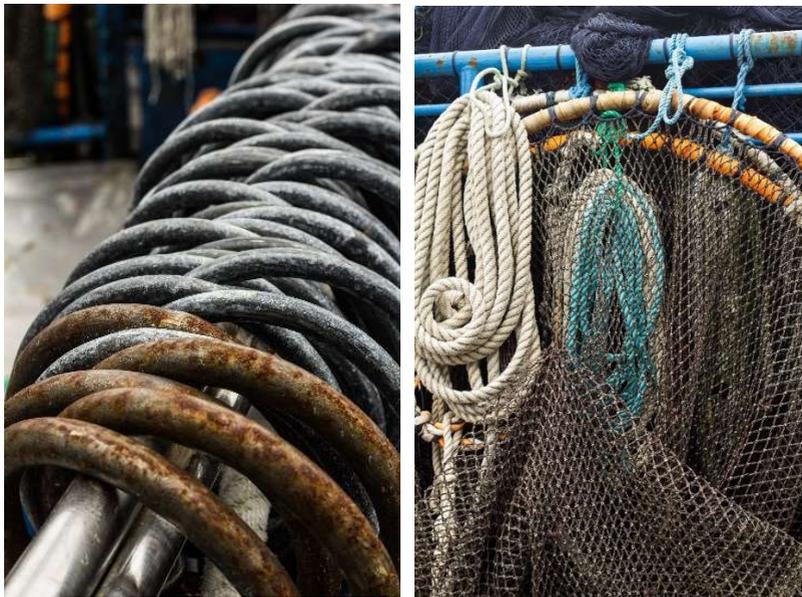


Figura 34. Detalhes das cores que o tempo marcou através de ferrugens e desgastes por conta do mar. Itajaí/SC

4.2 A REDE NO GALPÃO

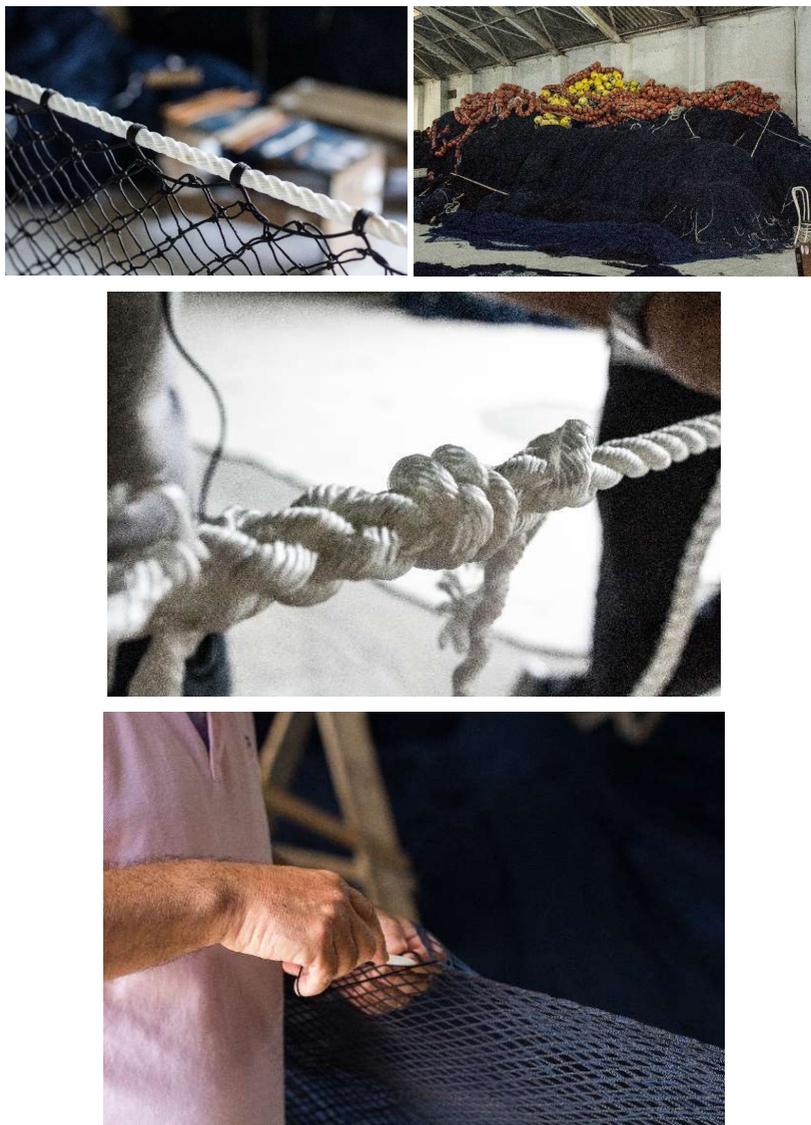


Figura 35. Rede de pesca e cabos sendo trabalhados no galpão de remendos.
Itajaí/SC.

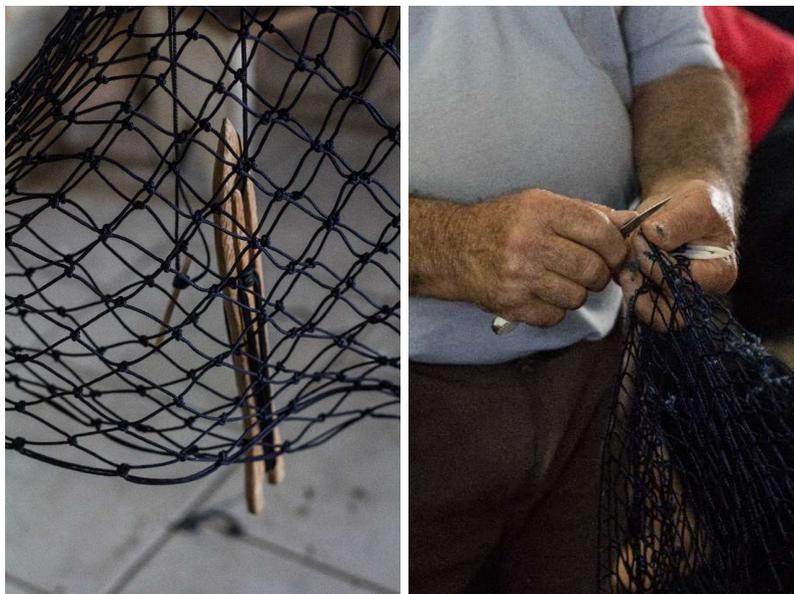


Figura 36. Materiais sendo utilizados ao remendar rede de pesca em Itajaí/SC.

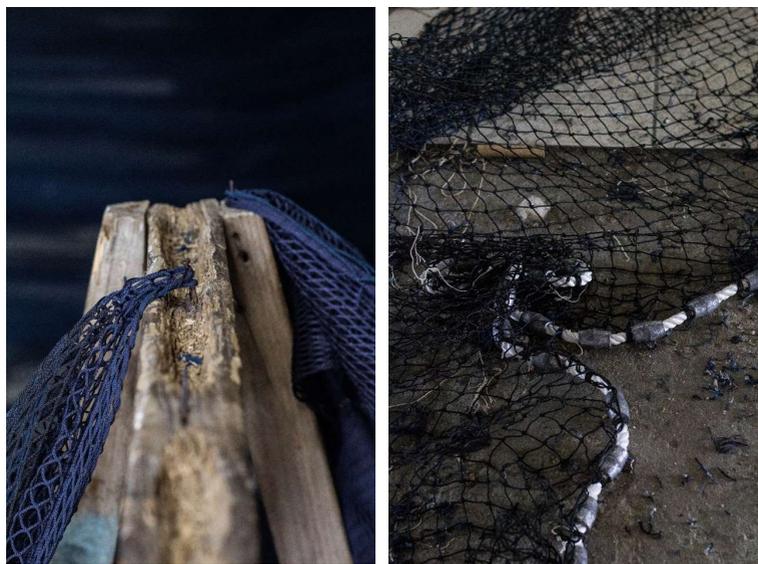


Figura 37. À esquerda: detalhe da rede sendo preparada para ser "perfiada".
À direita: chumbos que são colocados manualmente na parte de baixo da rede.

4.3 A REDE NO ATELIÊ



Figura 38. À esquerda: rede sendo cortada em tiras para o processo de tecelagem. À direita: echarpe feita com redes de pesca e tecidos reaproveitados tecidos no tear.



Figura 39. Redes de pesca sendo utilizadas para costurar mudas de orquídeas e amarrá-las em árvores.



Figura 40. Bolsa feita no tear com rede de pesca e restos de tecido.



Figura 41. Detalhes do processo de tricô com redes de pesca. O tricô foi a primeira técnica que Nara aprendeu, aos 4 anos de idade, quando produziu a sua primeira peça, o tricô foi "onde tudo começou".



Figura 42. À esquerda: detalhes do tricô com rede de pesca. À direita: agulhas de tricô sendo preparadas com as redes.



Figura 43. À esquerda: bolsa feita com tricô e redes de pesca. À direita: coleção “Bem Brasil” feita no tear com redes de pesca (uma coloração que não é mais fabricada) e sementes.



Figura 44. À esquerda: colares de rede de pesca expostos no ateliê. À direita: detalhes de uma blusa toda feita com redes de pesca costuradas.



Figura 45. À esquerda: detalhe da bolsa feita com a rede de pesca de poliamida (cor que não é mais produzida). À direita: tecidos enrolados com rede de pesca no processo de "impressão botânica".



Figura 46. À esquerda: processo de abertura dos tecidos pós fervura dos ecoprints. À direita: redes usadas para amarrar os tecidos no processo de "impressão botânica".



Figura 47. Detalhe da flor cosmos (plantada e colhida por mim e Nara) no processo de impressão botânica junto com a rede de pesca.



Figura 48. Rede de pesca sendo utilizada no processo de impressão botânica junto com a distribuição das plantas.



Figura 49. Esponja de rede de pesca do projeto "Águas Limpas".



Figura 50. Fechamento do tecido do processo de impressão botânica.



Figura 51. Detalhe da rede de pesca impressa no processo de impressão botânica, dando um aspecto de "pele de cobra" ao tecido.



Figura 52. Tecido enrolado com plantas e amarrado com redes de pesca pronto para "ir par a panela" no processo de impressão botânica.



Figura 53. À esquerda: Nara enrolando azulejos com papel e plantas para o processo de impressão botânica no papel. À direita: amarração final do tecido antes de ir para a panela.



Figura 54. À esquerda: Nara aguardando os tecidos de impressão botânica "cozinhare". À direita: barras e plantas utilizadas no processo de impressão botânica.



Figura 55. Processo de impressão botânica: tecido com as plantas distribuídas antes de ser enrolado e amarrado com redes de pesca.

5 BIBLIOGRAFIA

BOURDIEU, Pierre (2015), A Distinção, crítica social do julgamento. Porto Alegre: Editora Zouk. 2ª reimpressão da 2ª edição.

BOURDIEU, Pierre (2007), O amor pela arte. Porto Alegre: Editora Zouk.

BOURDIEU, Pierre (2003), Os usos sociais da ciência, por uma sociologia clínica do campo científico. São Paulo: Editora UNESP.

BRAGA, João (2015), Sapatos como forma de distinção social. In: Tenho dito: histórias e reflexões de moda. São Paulo: Estação das Letras e Cores Editora.

DEVOS, Rafael Victorino, VEDANA, Viviane, BARBOSA, Gabriel Coutinho. 2016. Paisagens como Panoramas e Ritmos audiovisuais: percepção ambiental na pesca da Tainha. Revista GIS – Gesto Imagem e Som. São Paulo, v.1. n.1, p.41-58.

GELL, A. “A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”, In Arte e Ensaio – Revista do programa de pós-Graduação em Artes visuais. Escola de Belas artes UFRJ Ano VIII, 2001 – nº pp. 174-191.

GONÇALVES, J. R. Teorias antropológicas e Objetos Materiais In. Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios. 1. ed. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007. (p. 14-42).

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos nº37, 2012. p. 25-44.

INGOLD, Tim. Da transmissão de representações à educação da atenção. Educação, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010

INGOLD, Tim. Andando na prancha: meditações sobre um processo de habilidade. In: *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis – RJ, Editora Vozes, 2015.

LAGROU, E. “Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio.” *Revista ILHA*, Vol.5, n. 2, Florianópolis, UFSC, 2003.

LEROI-GOURHAN, André. – 1965 [1970]. “Cap. VIII - O gesto e o programa” In: LEROI-GOURHAN, A. *O Gesto e a palavra 2 – memória e ritmos.* Lisboa: Edições 70. Pp 33-55.

MILLER, Daniel. *Trecos, Troços e Coisas: Estudos antropológicos sobre a Cultura Material*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro. Zahar, 2013

ORTIZ, Renato (org.). 1983. *Bourdieu – Sociologia*. São Paulo: Ática. Coleção Grandes Cientistas Sociais, vol. 39. p.82-121

PRICE, Sally, “Arte Primitiva em centros civilizados: A mística do conhecedor de Arte.” Rio de Janeiro: Edufrj, 2000, pp. 27-62.

PRICE, Sally. “A arte dos povos sem história”, *Afro-Ásia*, 18, 1996, p. 205-224.

RANGEL, Alice. “O avesso da moda, trabalho a domicílio na indústria de confecção”. São Paulo: Editora Hicitec, 1986.

STALLYBRASS, Peter (2008). *A vida social das coisas: roupas, memória e dor*. In: *O Casaco de Marx: roupas, memórias e dor*. Belo Horizonte, 3ª ed. Autêntica Editora.

VIDAL, L. *O sistema de objetos nas sociedades indígenas: Arte e cultura material*. In: SILVA, A. L. da.; GRUPIONI, L. D. *Temática Indígena na Escola*. São Paulo: MEC/MARI/UNESCO, 1995.