

O VESTIDO DA CIGANA: PRÁTICAS DE SUSTENTABILIDADE AMBIENTAL, CULTURAL E ECONÔMICA

Regilan Deusamar Barbosa Pereira (UNIRIO / GTRANS-UFSJ)¹

RESUMO

O que a veste revela sobre a pessoa vestida? Ao considerar os hábitos de vestimenta nos termos das sociedades globalizadas, a resposta é empobrecida de cultura, valores humanizados e respeito ao meio ambiente. O vestido da cigana em si se constituiu como uma realização artística e fabricação artesanal, que objetivou a valorização da cultura afro-brasileira e dos materiais de origem vegetal, e buscou representar a mulher que conhece e cuida do próprio corpo, que veste a própria cultura e cuidada natureza. O método de verificação da fabricação de arte técnica foi desenvolvido no ateliê de costura, considerado como laboratório de análises de materiais e tecnologias. A fundamentação teórica se desenvolveu a partir dos estudos de Patricia Rieff Anawalt em *A história mundial da roupa*, para análise da cultura da confecção da veste de origem africana; as análises de Patrice Pavis em *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*, contribuíram para questionamentos provocativos acerca das relações econômicas no tempo presente, e os estudos de Hebert Read em *A educação pela arte*, colaboraram para que a produção e o consumo do vestuário fossem compreendidos como aprimoramento cultural e educacional.

PALAVRAS-CHAVE

Vestuário; Cultura; Educação; Economia; Sustentabilidade

ABSTRACT

What the clothes reveal about the person dressed? When reflecting on clothing habits in the context of globalized societies, we realize that culture, humanized values and respect for the environment are impoverished. The Gypsy's dress itself was an

¹Regilan Deusamar Barbosa Pereira é cenógrafa, figurinista, costureira e doutora formada em 2018 pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – PPGAC-UNIRIO. Entre setembro de 2019 e julho de 2020 atuou como professora substituta das disciplinas de cenografia e indumentária no Curso de Teatro da Universidade Federal de São João Del Rei - UFSJ. Atualmente é pesquisadora associada ao Laboratório de Estudos do Espaço Teatral e Memória Urbana da UNIRIO e integrante do Grupo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes, Culturas e Sustentabilidade – GTRANS da UFSJ.

artistic and artisanal production, which aimed at valuing Afro-Brazilian culture and materials of plant origin, and chose to represent the woman who knows and takes care of her own body, who wears her own culture and takes care of nature. The method of analyzing technical art was developed in the sewing studio, considered a laboratory for research on materials and technologies. The theoretical foundation was developed from the studies of Patricia RieffAnawalt in *The Worldwide History of Dress*, for analysis of the culture of the manufacture of African origin garments; Patrice Pavis's analyzes in *Dicionário da performance e do teatrocontemporâneo*, contributed to provocative questions about economic relations today, and the studies by Hebert Read in *Education through Art*, contributed to the production and consumption of clothing being understood as a cultural and educational improvement.

KEYWORDS

Clothing; Culture; Education; Economy; Sustainability.

A sustentabilidade entre a Educação, a Arte e a Cultura

De acordo com Herbert Read, o processo educacional que visa a formação de consciências livres, que possam agir criticamente e independentes de dogmas ou manipulações políticas, pode ser desenvolvido a partir da prática artística, do desenvolvimento das habilidades individuais criadoras integradas ao entorno social (READ, 2001), no entanto István Meszáros em *A educação para além do capital* esclarece que a educação no berço do sistema capitalista, sustentada por tal sistema, vai promover o oposto à formação de consciências críticas, cientes dos valores culturais e comunitários que concedem liberdade às expressividades singulares. A alienação destes valores humanitários é a resultante que configura a sociedade do consumo, que não produz cultura através dos valores humanos. A sociedade do mercado está alicerçada no materialismo desregrado, somente compra e não sabe fabricar, não estabelece um compromisso de responsabilidade social relativa à procedência do produto que consome, mas sim está sujeita às manipulações ardilosas do marketing e da propaganda: “Depois da Segunda Guerra Mundial tudo passou a ser subordinado ao marketing, o restante é ferramenta [...] Não espera a demanda do cliente [...] Descubra o que o consumidor não sabe que quer” (GUITTON, 2019, p. 20 e 25). Estas são as orientações conferidas pelo livro *Economia criativa*, que ensina como fazer com que o consumidor ou consumidora

compre o que não precisa. Neste caso, certamente se verifica uma economia criativa baseada em sofismas, arditosamente enganosa, e amplamente empregada pela economia de mercado.

Ao considerar que nas atuais sociedades globalizadas prevalece a educação sujeitada ao sistema capitalista, educação que não promove a consciência crítica necessária à transformação dos hábitos nefastos de degradação do meio ambiente e desvalorização da vida humana, outras formas de produção do conhecimento crítico deverão ser articuladas, que possam combater esses males amplamente disseminados ao longo do século XX e persistentes até estas primeiras décadas do século XXI. A maneira de fabricar e consumir historicamente se constituiu como forma basilar para a manutenção da sociedade humana, fosse no sistema feudal, escravagista, capitalista, portanto pensar através do processo artístico a maneira de fabricar a veste para a cena, por exemplo, pode ser uma forma de construção estratégica que desperte novos modos de confeccionar e vestir, os quais estejam aliados à cultura comunitária e favoráveis à sustentabilidade do meio ambiente, que foi barbaramente massacrado ao longo da industrialização massiva e do progresso tecnológico alienado do compromisso de cuidado ecológico.

Patrice Pavis em *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo* afirmou que a performance nas artes desde meados do século XX, entre seus diferentes modos de expressão, atestou a insatisfação com as convenções artísticas, e buscou novos modos de encenar, pintar, musicar (PAVIS, 2017, p. 229). Essa insatisfação com os modos de expressão artística certamente tem relação com a sociedade globalizada na qual a arte hoje está inserida. A partir de então é possível perguntar: será que é o palco de teatro italiano que não permite a construção de diálogo entre atores, atrizes, técnicos, performers e plateia ou será que é a indústria cultural e a arte transformada em mercadoria que aniquilou a comunicação entre o artista, o técnico, a cena e o público? Shakespeare é vendido da mesma forma que Ariano Suassuna. A plateia dos grandes centros urbanos, amplamente contaminados pela globalização cultural, compra a cultura inglesa e nordestina brasileira da mesma maneira que compra sapato e roupa da moda. A sociedade que não exercita a arte do fazer teatral, não entende a importância fundamental das artes cênicas quanto a comunidade cultural capaz de promover consciência crítica, ou seja, na economia capitalista globalizada, teatro e sapato têm o mesmo valor e modo de aquisição, basta comprar. A questão que prevalece é: compro ou não compro, que substitui de forma degradante a humanidade do “ser ou não ser” shakespeariano.

Comprar é preocupação primordial para as classes médias e altas, as quais, com restrições, ainda podem pagar os ingressos para os teatros, museus, shows musicais. Augusto Boal em *A estética do oprimido* afirmou: “Não basta consumir cultura: é necessário produzi-la” (BOAL, 2009, p. 19). Como produzir cultura no seio de uma sociedade capitalista e globalizada? Ainda não é possível viver apartado do capitalismo, mas é possível mudar alguns modos de vida, à maneira de performances artísticas que evidenciem os hábitos insustentáveis que têm destruído a vida humana e o meio ambiente, e possam colaborar através de estratégias ações promotoras de vivências culturais e comunitárias.

A produção da veste para a cena permite uma visão crítica a respeito de hábitos de consumo e produção artística e cultural. O vestir para as sociedades humanas é tão fundamental quanto a alimentação. Somente poucas sociedades tribais, como indígenas no Brasil ou distintas tribos africanas, por exemplo, desenvolveram culturas livres das vestimentas, e mesmo estas foram massacradas pelo imperialismo europeu e norte americano, portanto a vestimenta é um artigo de primeira necessidade, no entanto a costureira, ou até mesmo o alfaiate nunca obtiveram destaque na história do vestuário. O estilista, o renomado criador, foi alçado à condição de gênio pela indústria da moda no século XX, e sua equipe de costureiras não foi digna de menção nas revistas especializadas, não obstante o fato de que costurar uma veste demanda um conhecimento técnico amplo, que se constitui do desenho técnico de modelagem, o corte do tecido a partir da correta aplicação do molde, e o domínio de uma ou distintas máquinas de costura. É preciso afirmar que costurar para a vizinhança se constitui como uma atividade cultural, de produção do gosto que representa uma comunidade de moradores de um determinado bairro e cidade. Certamente a veste confeccionada pela costureira será mais cara que a veste comprada pronta. A costureira não é fábrica, ela realiza todas as etapas de confecção da veste, enquanto que a fábrica obtém lucro fracionando o trabalho e pagando o mínimo às operárias. Justamente nessa questão: dinheiro, capital, mercado, valor, reside a estratégia que a performance do fabricar e do vestir aqui se debruça. O objetivo é promover alguma mudança neste setor que comercializa a produção da veste, ainda que seja discreta, mas pelo menos será inicial, exemplar para novos processos mais humanizados.

A educação pela arte apresenta como uma perspectiva promissora neste projeto de mudança a partir dos modos de lidar com a veste na produção artística. A concepção de que o conhecimento pode se desenvolver em conformidade com o

processo de criação, aliado às características culturais do entorno social, promove um pensamento crítico que valoriza os atributos humanos sensíveis à diversidade e subjetividade. Neste contexto é mais interessante experimentar, descobrir, transformar do que adquirir, comprar, exclusivamente desfrutar sem analisar o objeto do desfrute. Portanto, se em termos de sociedade brasileira, a educação desde a infância não promove a cognição a partir dos processos criativos de que se constitui a área de artes, a atividade de realização artística para a cena pode promover atividades educacionais ao longo do processo da concepção e produção cênica. Este processo que reúne arte, educação e cultura será pensado sob o viés da vestimenta.

A forma corriqueira de produção de figurino para uma encenação teatral, musical ou de dança se constitui, em termos sintéticos, da criação da veste e na sequência a execução. Uma costureira cênica normalmente tem suas habilidades técnicas e criativas bem desenvolvidas porque a costura cênica exige versatilidade para a execução de vestuário bastante variado no que se refere à modelagem e aos materiais, mas um figurinista simplesmente buscar uma exímia profissional na confecção do vestuário para execução do projeto, no contexto social em que a arte técnica da costura se desenvolveu e segue se desenvolvendo na obscuridade, é também uma forma de alienação. De acordo com István Mészáros:

[...] a historicamente revelada *alienação do trabalho*: um processo de *autoalienação* escravizante. [...] é possível *superar a alienação* com uma *reestruturação radical* das nossas condições de existência há muito estabelecidas e, por conseguinte, de “toda a nossa maneira de ser”(MÉSZARÓS, 2008, p. 60, grifo do autor).

Assim como verificamos que a distância entre o palco e a plateia se constituiu como um problema que impulsionou a transformação do espaço cênico, a mudança que tratou da apropriação de novos espaços, novas formas de diálogo artístico, desenvolvimento dos processos performáticos, também se verifica a necessidade de novas formas de produção da cena, uma nova performance de criação e execução, que permita o que Augusto Boal discriminou como fundamental: “Não basta gozar arte: necessário é ser artista! Não basta produzir ideias: necessário é transformá-las em atos sociais, concretos e continuados” (BOAL, 2009, p. 19).

Ao tratar do diálogo produzido pela cena desde a performance produzida nos bastidores, numa tentativa de desfazer esta lógica do capital que resume tudo ao *business* e ao mercado, que aliena inclusive o processo de realização artística, uma outra forma de lidar com o pagamento da profissional da costura, ou qualquer outro

profissional das artes técnicas, pode ser pensada, inclusive a noção de tempo de produção deve ser considerada, pois, se não há tempo para tratar das relações profissionais de execução da encenação, é porque o tempo segue como o tempo do mercado, o tempo alienado, comprado, que não produz mudança. Certamente ainda não é possível abolir o dinheiro, pois questões básicas de sobrevivência dependem do financeiro, porém considerar o relacionamento profissional como um modo de compartilhamento de conhecimentos, promoção da educação e cultura, pode ser uma forma de criar novos modos de lidar com as artes técnicas, e de transformar estas atividades em “atos sociais”, nos termos de Augusto Boal, atos de transformação de setores estagnados que reproduzem uma lógica perversa, que desvaloriza o trabalho, quando este deveria ser uma forma de conhecimento, de aprimoramento intelectual, inclusive cultural.

A sustentabilidade entre a educação, a arte e a cultura, portanto, trata de relações de trabalho no setor da produção artística, relações que valorizem o ser humano e o meio ambiente, considerando as relações econômicas, certamente, porém privilegiando a promoção do conhecimento no âmbito do trabalho. No setor do vestuário a prática de confecção da veste é uma tarefa verdadeiramente desafiadora, promotora das habilidades construtivas e matemáticas, e certamente dinamizadora da cultura do vestir e se expressar. As relações entre os atores, atrizes, e demais integrantes da produção artística com a equipe de costura pode constituir uma verdadeira sala comunitária, na qual todos possam trocar conhecimentos, exercitar o diálogo entre pessoas que possuem diferentes formações escolares e culturais, e nessa dinâmica está considerada a relação da costureira com a clientela da vizinhança, que constrói a identidade visual de uma determinada comunidade, ainda que haja influências externas de programas televisivos e demais mídias globalizadoras, pois o diálogo entre quem executa e quem veste se estabelece, e as possibilidades criativas ganham espaço de manifestação. É preciso que esse material humanizado seja fortalecido, e as artes técnicas que constituem os bastidores das práticas artísticas têm a potência de promover esses atos sociais, e mesmo considerar estratégias de associações de profissionais que possam oferecer seus serviços no contexto de uma economia solidária, ao invés de concorrerem entre si, criarem marcas, constituírem empresas, formar um quadro de funcionários, lucrarem sobre a exploração do trabalho. As associações de profissionais, pelo contrário, fortalecem o conjunto, a cultura local, sem hierarquias que estabeleçam remunerações injustamente desiguais. Esta forma de associação é comum nas práticas

de economia solidária, que devem ser consideradas justamente como uma alternativa sustentável para as práticas de execução das artes técnicas, que sejam transformadoras dos modos de produção alienados da humanização, cultura e meio ambiente. De acordo com KUYVEN, GAIGER e SILVA em *Aspectos sociolaborais dos trabalhadores aderentes a empreendimentos de economia solidária no Brasil*:

[...] o próprio sistema de trabalho, engendrado nos empreendimentos sob o paradigma da autogestão dos meios e processos de produção e legitimado a partir de um acordo coletivo, pode ser entendido como uma *tecnologia social* (Fraga, 2011), uma nova *pedagogia da produção associada* (Novaes e Castro, 2011), como estratégia alternativa de desenvolvimento que “permite uma modificação no produto gerado passível de ser apropriado segundo a decisão do coletivo” (Dagnino, 2010, p. 210), (KUYVEN, GAIGER e SILVA, 2020, p. 86)

É preciso considerar, portanto, modos estratégicos de reunir educação, arte e cultura para que a performance nos bastidores da cena seja tão eloquente e transformadora quanto a relação entre a cena e a plateia.

Vanda do crochê, o ateliê de costura e o vestido da cigana

Edivanda da Silva, conhecida como Vanda do Crochê, reside e trabalha na região litorânea de Jericoacoara, no Ceará. Segundo a crocheteira seu trabalho se define como uma atividade artística, que merece o devido reconhecimento. Nos termos de Vanda:

Eu fico com muita dó dessas mulheres que trabalham todo dia sob o sol, expõem o trabalho na areia, sujam as peças. Meu plano é criar uma sede para a associação e, quem sabe, transformá-la em uma feira para que todos possam vender de um jeito decente. Nosso trabalho é digno, é manual, é fonte de renda para muitas famílias. Quero que o pessoal de fora veja o crochê como uma arte. (SILVA, 2021)

A fala de Vanda do Crochê, cujo renome explicita sua atividade profissional, evidencia consciência crítica a respeito da cultura e coletividade de sua região de morada. O próprio exercício da atividade de crocheteira conferiu à Vanda o discernimento de que sua habilidade artesã é uma atividade importante e exercida pelas mulheres de sua comunidade, que gera peças artesanais que são admiradas pelos estrangeiros que frequentam esta comunidade litorânea. No entanto, as condições de trabalho são sofríveis, e justamente estas condições precisam ser melhoradas para que todo o trabalho comunitário seja plenamente desenvolvido. Não é possível às crocheteiras da região aguardarem que o poder público local promova as melhorias, pois

se o governo municipal tivesse assumido esse compromisso, as artistas artesãs não estariam trabalhando nas precárias condições denunciadas por Vanda, portanto, as próprias crocheteiras precisam se articular para desenvolver uma estratégia conjunta que promova as tão necessárias melhorias.

Em contraste com este relato da Vanda do Crochê, está a obra *SunForceOceanLife*, cuja divulgação na página da Bienal de São Paulo no Instagram², a descreve como “um labirinto de crochê, feito inteiramente a mão, com cerca de 22 metros de extensão e 4 de altura”, uma criação do artista brasileiro Ernesto Neto. O texto informa que “seu processo levou 3 semanas e uma equipe de 12 artistas [...] a ideia de interação em suas obras, compartilhada por mestres como Lygia Clark e Hélio Oiticica”. E o próprio Ernesto Neto concluiu: “Não tem separação entre o observador e o artista, não tem palco no meio, estamos todos juntos fazendo isso acontecer! [...] Logo a ideia de ‘incluir’ é muito forte”. É preciso considerar a ideia de inclusão explicitada pelo artista. Nos termos apresentados na página do Instagram da Bienal de São Paulo, essa ideia de inclusão se define do ponto de vista da fruição da obra exposta, pois, com relação à equipe que executou este “labirinto de crochê”, a mesma foi discriminada como “12 artistas”. É evidente que sem a realização destes 12 colaboradores, Ernesto Neto não conseguiria executar em três semanas esta obra com 22 metros de extensão e 4 de altura, no entanto, a página da Bienal de São Paulo não menciona o nome dos participantes, e nem as respectivas experiências de integrar o processo de realização da obra. O reconhecimento foi amplamente conferido ao autor da ideia, e foi feita a referência a outros dois renomados artistas brasileiros. Esta exaltação do artista cria uma grande proximidade com o sistema da moda. As quinze, vinte, trinta, ou mais peças do vestuário apresentadas por estilistas nas passarelas exibem modelos, que ao vestirem os trajes, de fato exercem a tarefa de modelo padrão, há raras exceções, mas os corpos, principalmente femininos, se restringem ao manequim 34, 36 no máximo 38. Estes modelos apresentam uma coleção de moda da maneira mais inexpressiva possível, é fundamental ser indiferente ao fato de vestir seja o que for, ainda que sejam cápsulas de metralhadoras ou pele de raposa. Estas vestes foram costuradas por seres humanos invisíveis, ninguém sabe, ninguém viu, é como se o designer de moda tivesse milagrosamente executado toda a coleção primavera, verão, outono e inverno, ou mesmo a marca fosse a mão exclusivamente executora, que oferta a preço nada

²https://www.instagram.com/p/CRCkdNvhG3z/?utm_medium=share_sheet Acessado em 13/08/2021.

modesto, a veste pronta, impecável, ao alcance exclusivo de quem pode comprar.

O sistema que obscurece profissionais que executaram vestimentas e obras de arte, obscurece conseqüentemente o fato de que saber executar um trabalho artesanal é um conhecimento que foi obtido somente por aqueles que se esforçaram por aprender a técnica, e mesmo possuem talento na feitura artesanal. O processo de criação, porém, se caracteriza como um conhecimento amplamente valorizado neste mercado da arte, até mesmo endeusado com fins de comercialização no âmbito da mídia, porém é preciso considerar que processo de criação exige estudo e análises críticas do berço da cultura, da história, e ainda conhecimento de outras diversas áreas que possam enriquecer o manancial da imaginação, e as camadas populares ainda não têm amplo acesso a esses estudos que promovem a arte e estimulam a criatividade. É preciso considerar finalmente, que por trás das grandes realizações artísticas que constroem obras monumentais, ou projetos para o vestuário da moda ou da cena performática, que fazem a exaltação individual do criador, existe um contexto social e educacional injusto, que não permite que homens e mulheres tenham acesso às necessárias ferramentas para desenvolver de forma criativa as próprias habilidades. Certamente, as individualidades podem possuir talentos que se destaquem, mas no contexto de uma sociedade desigual, que poucos têm acesso a uma educação de qualidade, predomina o empobrecimento cultural e artístico das camadas populares.

A artista crocheteira, Vanda do Crochê, ao chamar a atenção para o desenvolvimento de melhores condições de trabalho para as demais crocheteiras residentes em sua comunidade, está tentando salvaguardar e enaltecer a cultural local, que além de se constituir como uma atividade técnica e artística apreciada pelas mulheres daquela localidade, promove a sustentabilidade econômica das famílias residentes em Jericoacoara, portanto se destaca um processo de valorização da vida humana, que fundamentalmente busca conferir importância e visibilidade a cada integrante no processo de realização artística e cultural. A entrevista com a Vanda do Crochê colocou em destaque esta crocheteira, mas Vanda buscou evidenciar não somente seu trabalho, mas toda sua comunidade, em busca de melhores condições para todas as crocheteiras, pois a prosperidade da comunidade resultará na longevidade das realizações da cultura local.

O projeto intitulado *O vestido da cigana*, a partir das considerações sobre as realizações comunitárias, buscou evidenciar o espaço do ateliê de costura como um laboratório de análise técnica e artística, no qual arte e cultura podem ser vivenciadas,

apropriadas e compartilhadas. No caso da confecção do vestido da cigana, a experiência de testes de materiais, desenvolvimento da modelagem, aprimoramento conceitual da veste foram as atividades realizadas. As complexidades verificadas nas etapas de tingimento natural, tecelagem artesanal, modelagem da saia que resultaram na forma denominada “as veias abertas da América Latina”, para trazer à tona as questões históricas, sociais e ambientais apresentadas por Eduardo Galeano, explicitaram o fato de que o sistema seriado de confecção da veste, que foi adotado pela industrialização, tem sim uma praticidade pertinente, quando se considera a necessidade de atendimento a uma comunidade de amplo contingente populacional, porém este sistema não precisa explorar o trabalho, não precisa que uns poucos obtenham lucro enquanto a maioria seja sacrificada em atividades de repetição estéril, que não colabora com o aperfeiçoamento intelectual e profissional.

Somente a atividade de tingimento natural, que foi estudada e colocada em prática para que os processos de coloração da veste sejam cada vez mais ecológicos, portanto, não poluentes, demanda processos químicos de cozimento de grande gasto de energia. Para que uma única blusa feminina no tamanho 40 fosse tingida, foi utilizada uma panela com capacidade para 15 litros de água, que demandou uma tarde de cozimento, dividido em três etapas, para que o tingimento com casca de cebola fosse adequadamente fixado ao tecido, e futuramente não sofra desbotamento no processo de lavagem. A técnica de tingimento natural através da matéria-prima vegetal demanda pesquisa a respeito desta matéria que se origina nas plantas, e a pesquisa prioriza atenção às espécies existentes na localidade residencial da tintureira ou tintureiro, espécies que sejam pigmentos de boa fixação, em abundância na localidade para que não haja extração predatória. Esta matéria-prima, inclusive, pode conferir peculiaridades culturais às atividades da comunidade, portanto, se trata de um processo de grande estudo, e desenvolvimento da técnica, que ficaria complexo para também a costureira desenvolver, daí o processo seriado, no qual um grupo de pessoas que tenha afinidade com esta atividade de pesquisar plantas, testar as colorações possíveis, experimentar os processos químicos de cozimento, possa se ocupar desta tarefa. Este processo se constitui como um aprimoramento cultural. Patricia Rieff Anawalt em *A história mundial da roupa*, apresentou a foto da década de 1960, na qual se destacou o processo de tingimento das tintureiras iorubás da região oeste da Nigéria, região ocidental do continente africano. De acordo com Anawalt: “Os iorubás apreciam a cor azul e têm grande habilidade no uso de índigo, um dos corantes mais importantes, em todo o

mundo” (ANAWALT, 2011, p. 555). E nesta observação a autora apresenta uma nota que revela a importância milenar da cultura do tingimento natural, que foi depreciada pelos processos industrializados, ocasionando um retrocesso na atividade humana de manipular adequadamente a matéria-prima de origem vegetal, e transformar esta atividade em cultura. De acordo com os estudos de Anawalt:

Jenny Balfour-Paul, especialista em índigo, resume a importância desse corante em todo o mundo: “Inventados na segunda metade do século XIX, os corantes sintéticos só se popularizaram no século XX. Antes disso, por mais de quatro milênios, todos os corantes eram feitos de ingredientes naturais, a maioria de origem vegetal, com exceção dos importantes corantes vermelhos extraídos de insetos (carmesim, carmim, laca), alguns óxidos metálicos e o renomado corante púrpuro de molusco [...] Quimicamente, o índigo e o corante púrpuro de molusco estão numa categoria à parte. Formam o extraordinário grupo ‘indigóide’, cujos métodos de produção intrigam os químicos orgânicos até hoje. O termo índigo refere-se ao corante azul extraído das folhas de várias plantas. [...] Nenhum outro corante foi tão valorizado pela humanidade, e por tanto tempo. Além de ser um dos mais antigos do mundo, é o último corante natural utilizado em lugares em que as outras cores já são sintéticas. (BALFOUR-PAUL, 1998, p. 2, 4 apud ANAWALT, 2011, p. 555).

O tingimento natural, obtido a partir da casca da cebola para tingir a parte superior do vestido da cigana, portanto, teve o objetivo de chamar a atenção para a importância de retomada da cultura do tingimento natural, a partir da matéria-prima vegetal, que exige uma singular atenção às plantas, condizente com a observação cuidadosa da natureza.³

A técnica da tecelagem artesanal, adotada para a confecção da parte superior do vestido da cigana, é tão importante quanto o tingimento natural. Também a tecelagem artesanal se constitui como uma atividade de importante realização cultural, e sobre esta atividade é possível encontrar publicações e estudos variados, que tratam desta cultura em distintas regiões brasileiras⁴. E as técnicas para a confecção do vestuário que considerem a responsabilidade com a sustentabilidade cultural e ambiental precisam estar alinhadas. O tingimento natural é destinado às fibras naturais, portanto o material a ser tingido precisa ser igualmente natural. Para a tecelagem da veste da cigana foram adotados fios de algodão, cuja trama, porém, recebeu o fio de poliamida, de composição artificial. Este fio foi adotado por conta da necessidade de experimentar a aplicação de

³ A respeito do aprendizado e aquisição de peças tingidas com corantes vegetais acessar o site *Pano da Terra*, no qual Vanessa Tomazeli promove cursos online sobre tingimento natural e comercializa peças para vestuário que foram tingidas de acordo com a responsabilidade e os compromissos ecológicos. Mais informações disponíveis em: <https://panodaterra.com/>. Acessado em 13/08/2021.

⁴ Este artigo destaca a pesquisa de Cláudia Renata Duarte, que em 2009 publicou um detalhado estudo sobre a cultura da tecelagem artesanal em Minas Gerais intitulado *A tecelagem manual no Triângulo Mineiro: história e cultura material*.

elasticidade na técnica da tecelagem, por conseguinte verificação do grau de tingimento natural aplicado sobre o fio branco de poliamida. A elasticidade não foi tão ampla quanto o desejado, mas o tingimento foi bem sucedido porque a poliamida possui grande capacidade de absorção. Mas a tarefa para as próximas experimentações será utilizar matéria-prima 100% natural. Fotos dos processos de tingimento e tecelagem para a confecção do vestido da cigana serão apresentadas.

A parte externa da saia da cigana, bem como as aplicações que foram feitas sobre a parte superior desta veste trataram do reaproveitamento de tecidos. A modelagem da parte externa da saia, que se constituiu de babados em cascata, foi destinada à tecido de reutilização de uma cortina em cetim podange, na cor marrom, que estava guardada, tendo pertencido à família da autora desses estudos. A cortina foi substituída por persianas que tiveram a finalidade de conferir novidade de cor e material ao lar da família, porém o material da cortina se encontrava em perfeito estado, e mesmo traz em si memória afetiva de grande apreço, o que também se constituiu como valor para a técnica de reaproveitamento de materiais. A abertura frontal da saia com babados em cascata permitiu entrever a parte interior da veste, que ao ser exposta na etapa de testes sobre o manequim de costura, causou inquietação por conferir a sensação de um vazio, que queria ser preenchido. Tal constatação evidenciou o fato de que é no processo de construção da ideia que novas soluções são demandas, pois no caso da confecção da veste no espaço do ateliê, as técnicas de modelagem, corte e costura se tornam atividades de experimentação, e os materiais reagem às distintas formas de manipulação, o conhecimento, portanto, se adquire de forma processual, e cada projeto se constitui como uma questão matemática que envolve medidas, traçados curvos e retilíneos, para a solução dos problemas propostos. Este exercício é enriquecedor para o desenvolvimento da cultura da confecção do vestuário. O pegue e pague no shopping center e lojas populares, conseqüentemente, aniquila um processo de importância fundamental para o desenvolvimento dos processos cognitivos da espécie humana. A técnica de corte e costura foi promovida desde os primórdios da humanidade para conferir proteção ao corpo e gradativamente valores de ornamento.

A saia da cigana, cortada no fio enviesado para dar a ideia de uma cascata, ao ser exposta no manequim com a abertura frontal finalmente trouxe à memória a imagem das “veias abertas da América Latina”, que Eduardo Galeano expôs como se fossem as terras das Américas brutalmente exploradas para as plantações da monocultura da cana-de-açúcar, do café e ainda outras explorações predatórias colocadas em prática ao longo

do período de colonização do continente americano, e sobre essas terras escorreram o suor e sangue de homens e mulheres africanos escravizados, não menos massacrados que os indígenas assassinados. E a cor externa da saia vibrando um marrom cor de barro seco, cor de terra seca do sertão combalido do nordeste brasileiro, trouxe a imagem do ícone nacional, que foi apropriado por políticas antidemocráticas neste atual governo do presidente Bolsonaro, para divulgar políticas arbitrárias, que entre os tantos malefícios se destaca a exibição grotesca de canhões de guerra numa tentativa de inibição do exercício da democracia⁵. Tais irresponsabilidades estão mortificando catastroficamente a população brasileira, a natureza e sua rica diversidade. A bandeira do Brasil, um signo de fácil reconhecimento por parte da população brasileira, usurpado por discursos ardilosos para prejuízo de homens, mulheres, crianças, minorias, milhares de vidas, se manifestou como a veia aberta, sangrando, exposta, clamando pela força da arte e da cultura, clamor por uma estratégia de libertação, estratégia “dos filhos deste solo”. A bandeira nacional ao ser considerada como a matéria que precisa ser transformada, a veia que precisa ser nutrida, compõe a parte interna da saia da cigana, a bandeira como veia aberta clamando pela cura. E assim, a saia exposta no manequim de costura conferiu o vislumbre da cigana, reverenciada nos terreiros da ancestralidade africana no Brasil, que dançando descalça, poderia resgatar a força telúrica e ancestral, forças capazes de conferir discernimento às mentes cansadas. A veste da cigana é na sua materialidade e nos seus distintos processos de tingimento, tecelagem e confecção, uma exaltação da cultura afro-ameríndia, um resgate da cultura artesanal determinado a valorizar as mãos e o trabalho criativo de homens, mulheres e minorias que reverenciam a natureza.

Os instrumentos de criação e construção artesanal, portanto, são de fundamental importância, eles constituem a cultura material, e, apesar de a evolução tecnológica suprimir algumas destas ferramentas, em nome de uma praticidade que pode ser danosa, se atrofiar as capacidades cognitivas e sensíveis humanas, estas ferramentas persistem, porque criar e fabricar é um atributo humano, inseparável do cotidiano. A seguir fotos dos instrumentos e processos que fizeram parte da confecção do vestido da cigana:

⁵ O argumento de que a defesa da democracia seja feita através da exibição de tanques de guerra, conforme os termos do deputado Coronel Tadeu (PSL-SP) evidencia o discurso e projetos nefastos que assolam o governo da nação. A crítica a esta ação militar e a fala do deputado coronel podem ser acessadas em <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2021/08/4942946-desfile-de-tanques-provoca-constrangimento-na-esplanada.html> Acessado em 15/08/2021.



Figuras 1 e 2 –Na figura 1 à esquerda, a fotografia da panela com capacidade para 15 litros que foi utilizada para tingir a parte superior da veste da cigana. O adesivo que apresenta a marca da panela foi aumentado na imagem fotográfica porque destaca a regionalidade da panela: “Alumínio Nordeste. O brilho da nossa terra”. Na figura 2 à direita, a fotografia da jarra com uma mostra de um litro e meio da matéria tintória extraída da casca da cebola. Em 10 litros de água foram fervidas 250 gramas de casca de cebola aproximadamente. Estas quantidades foram mensuradas de acordo com o peso do tecido que compôs a parte superior do vestido da cigana, que tem aproximadamente 500 gramas⁶.



Figuras 3 e 4 – À esquerda a fotografia do tear artesanal com pente liço de 60 cm, que permite o tecimento de uma peça com até 60 cm de largura. Nesta fotografia a exposição do processo de tecimento da parte superior do vestido da cigana. No urdume foi aplicado fio 100% algodão e na trama fio 100% poliamida. Ambos os fios na cor branca. À direita a fotografia da urdideira. Para o comprimento do tecido foram calculadas duas partes distintas com 60 cm cada, referentes à frente e às costas da blusa para o vestido da cigana. Os fios para compor o urdimento são medidos e enfileirados na urdideira⁷.

⁶ Fotografias 1 e 2 de RegilanDeusamar.

⁷ Fotografias 3 e 4 de RegilanDeusamar.



Figuras 5 e 6 – À esquerda a fotografia das duas partes que foram tecidas no tear artesanal e que compuseram a frente e as costas da blusa do vestido da cigana. Esta foto foi tirada imediatamente após a retirada do tecido do tear. Portanto as peças ainda estavam na cor originalmente branca. À direita a fotografia das duas peças após o cozimento caracterizado como etapa de pré-mordentagem. Esta etapa se aplica às fibras vegetais como forma de fortalecimento da fixação da cor. Neste caso a pré-mordentagem foi feita com chá preto. Esta etapa pode influenciar na tonalidade final, então o material usado na pré-mordentagem deve ser pensado de acordo com a cor desejada no final do processo de tingimento natural⁸.



Figuras 7, 8 e 9 – À esquerda, na figura 7, a fotografia da primeira etapa de confecção da saia do vestido da cigana, que foi aplicada ao manequim tamanho 40 para verificação do caimento dos babados em cascata. A luminosidade interfere na cor, portanto o tom amarronzado nesta foto ficou bem escurecido porque a veste estava em posição oposta à claridade. Ao centro, na figura 8, a fotografia da composição das partes inferior e superior da veste da cigana. Para que as ondulações das cascatas, ou veias abertas

⁸ Fotografias 5 e 6 de RegilanDeusamar.

ficassem bem marcadas, foi feita a aplicação de viés nas bordas dos babados. As cores vermelha e preto viés foram adotadas de acordo com o simbolismo presente nas cores da bandeira pan-africana, que distingue o vermelho como sangue que une o povo de ascendência africana e o preto que representa o povo negro. A blusa, tingida com a casca de cebola, está na cor mostarda, a cor prevista inicialmente no projeto. Na figura 9, à direita, o vestido da cigana finalizado. As veias abertas se estendem à parte superior da veste, serpenteando a frente e as costas, representando o corpo impregnado pela ancestralidade, história e memória da América Latina. E a bandeira nacional brasileira expressa a nacionalidade da cigana, que ao dançar, realizará o ritual de evocar a ancestralidade afro-ameríndia, que possa conferir iluminação, discernimento e estratégia à comunidade, cuja descendência se encontra tão explorada e combatida⁹.

A tarefa de desenvolver o conhecimento através da arte, de acordo com os estudos de Herbert Readem *A educação pela arte*, favorece a produção do pensamento crítico e analítico que seja aliado à sensibilidade dos materiais, ou seja, ao mesmo tempo que o processo intelectual e criativo se desenvolve, o projeto artístico é construído, a experiência de manusear ferramentas, testar cores e formas também é colocada em prática. Este exercício complexo, até mesmo completo porque envolve análises teóricas e experiência prática é considerado por Read desde o momento da infância, porém, se tal prática educacional não se verifica desde a formação basilar, nada impede que as relações profissionais no campo das artes proporcionem o desenvolvimento de projetos que permitam a participação criativa de todos os envolvidos na produção artística. Essas atividades podem propiciar consciência ambiental, desenvolvimento cultural, consumo consciente, entre outros tantos conhecimentos e atividades importantes para que nossas sociedades possam promover hábitos de vida sustentáveis, humanização das atividades profissionais, respeito à cultura e à diversidade. Ao priorizar a ética nas relações de trabalho, exercitar um compromisso solidário no campo da produção artística, naturalmente a humanidade, a cultura e o meio ambiente terão respectivos espaços valorizados, inclusive criarão relações harmoniosas entre si.

REFERÊNCIAS CITADAS

ANAWALT, Patricia Rieff. **A história mundial da roupa**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

DUARTE, Claudia Renata. **A tecelagem manual no Triângulo Mineiro: história e**

⁹ Fotografias 7, 8 e 9 de Regilan Deusamar.

cultura material. Uberlândia: EDUFU, 2009.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GUITTON, Pedro. **Economia criativa: 40 ferramentas consagradas para analisar e projetar cenários.** Rio de Janeiro: Rio Books, 2019. 2ª ed.

KUYVEN, P. S.; GAIGER L. I.; SILVA, S. P. Aspectos sociolaborais dos trabalhadores aderentes a empreendimentos de economia solidária no Brasil. In: SILVA, S. P. (org.). **Dinâmicas da economia solidária no Brasil:** organizações econômicas, representações sociais e políticas públicas. Brasília, IPEA, 2020, p. 83-98. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=37244&Itemid=448 Acessado em 13/08/2021.

MÉSZÁROS, István. **A educação além do capital.** São Paulo: Boitempo, 2008.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo.** São Paulo: Perspectiva, 2017.

READ, Herbert. **A educação pela arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção A)

SILVA, E. Ela transformou crochê em negócio e exporta as peças até para a Europa. **Universa Uol:** 19 de maio de 2021. Entrevista concedida à Júlia Flores. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2021/05/19/ela-cria-pecas-de-croche-para-exportacao.htm?cmpid=copiaecola> Acessado em 13/08/2021.