

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES / DESIGN DE MODA

Ana Luiza Martins Gomes

Renda Frivolité: reflexão entre Artesanato e *Design* de Moda

Belo Horizonte

2018

Ana Luiza Martins Gomes

Renda Frivolité: reflexão entre Artesanato e *Design* de Moda

Monografia apresentada ao curso de Design de Moda da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Design de Moda.

Orientadora: Soraya Aparecida Alvares Coppola

Belo Horizonte

2018

RESUMO

O presente trabalho aborda relações existentes entre o Artesanato, o *Design* e a Moda, com o intuito de demonstrar como esses três campos se conectam atualmente. São feitas exposições de ideias sobre o que se entende por cada um desses campos para entender como a Moda utiliza de técnicas artesanais para a criação de produtos de *Design*. Trata-se de um projeto experimental em que a Renda Frivolitê é usada como instrumento para perceber a interação desses campos na prática. O principal objetivo é resgatar essa técnica e inseri-la em vestuários propostos de acordo com as concepções do *Design* de Moda contemporâneo. Para a criação dos vestuários foi utilizado A Arte Decorativa dos Palácios Nazaries de La Alhambra como tema de referência artística.

Palavras-chave: Artesanato. *Design*. Moda. Renda Frivolitê. La Alhambra.

ABSTRACT

This paper is about the relation between Craftwork, Design and Fashion, with the aim to demonstrate how these three fields are connected with each other nowadays. First the paper presents how these three fields have been seen or read, and then it becomes necessary to understand the way that Fashion uses craft techniques to create products of Design. It is an experimental project which the Tatting Lace is used as an instrument to apprehend, in practice, the interaction of these fields. The main purpose of this paper is to rescue the Tatting technique and implant it in the garment proposed according to the conceptions of contemporary Design and Fashion. To create the clothing it had been used the Decorative Art of the Nasrid Palace from The Alhambra as the artistic references theme.

Keywords: *Craftwork. Design. Fashion. Tatting Lace. The Alhambra.*

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Pontos do Frivolité.....	19
Figura 2: Frivolité feito pelo Maria Joanhina Ateliê.....	19
Figura 3: Frivolité feito pela marca Amaria.....	19
Figura 4 - <i>Mexuar</i> , Alhambra.....	24
Figura 5 - <i>Palacio de Comares</i> , Alhambra.....	25
Figura 6 - <i>Palacio de los Leones</i> , Alhambra.....	25
Figura 7 - Arabescos 1, Alhambra.....	27
Figura 8 - Arabescos 2, Alhambra.....	28
Figura 9 - Laçaria trabalhada na madeira, Alhambra.....	28
Figura 10 - Laçaria trabalhada na cerâmica, Alhambra.....	29
Figura 11 - <i>Sebka</i> , Alhambra.....	29
Figura 12 - Caligrafia ornamental, Alhambra.....	30
Figura 13 - Motivos misturados, Alhambra.....	30
Figura 14 - Extensão decorativa, Alhambra.....	33
Figura 15 – Planos simples.....	33
Figura 16 – Formas estreladas.....	34
Figura 17 - Evocação da circunferência, Alhambra.....	34
Figura 18 - Cartela de cores.....	36
Figura 19 - Painel de inspiração.....	36
Figura 20 - Painel Rendilhado.....	37
Figura 21 - Traje Rendilhado 1.....	37

Figura 22 - Traje Rendilhado 2.....	38
Figura 23 - Traje Rendilhado 3.....	38
Figura 24 - Painel Entrelaçado.....	39
Figura 25 - Traje Entrelaçado 1.....	40
Figura 26 - Traje Entrelaçado 2.....	40
Figura 27 - Traje Entrelaçado 3.....	41
Figura 28 - Expansão e contração dos padrões geométricos.....	41
Figura 29 - Painel Entrelaçado.....	42
Figura 30 - Traje Estrelado 1.....	42
Figura 31 - Traje Estrelado 2.....	43
Figura 32 - Traje Estrelado 3.....	43
Figura 33 - Painel de Pétalas.....	44
Figura 34 - Traje de Pétalas 1.....	45
Figura 35 - Traje de Pétalas 2.....	45
Figura 36 - Traje de Pétalas 3.....	46
Figura 37 - Os doze trajes.....	46
Figura 38 - Teste tingimento natural.....	49
Figura 39 - Estampa para corte a laser.....	49
Figura 40 - Corte em escala menor.....	49
Figura 41 - Tecido aplicado.....	50
Figura 42 - Experimentos com a Renda.....	50
Figura 43 - Experimentos para motivos.....	51

Figura 44 - Motivos da Renda.....	51
Figura 45 - Especificações técnicas Traje Rendilhado 1.....	57
Figura 46 - Especificações técnicas Traje Rendilhado 2.....	58
Figura 47 - Especificações técnicas Traje Rendilhado 3.....	58
Figura 48 - Especificações técnicas Traje Entrelaçado 1.....	59
Figura 49 - Especificações técnicas Traje Entrelaçado 2.....	60
Figura 50 - Especificações técnicas Traje Entrelaçado 3.....	60
Figura 51 - Especificações técnicas Traje Estrelado 1.....	61
Figura 52 - Especificações técnicas Traje Estrelado 2.....	62
Figura 53 - Especificações técnicas Traje Estrelado 3.....	62
Figura 54 - Especificações técnicas Traje de Pétalas 1.....	63
Figura 55 - Especificações técnicas Traje de Pétalas 2.....	64
Figura 56 - Especificações técnicas Traje de Pétalas 3.....	64

SUMÁRIO

1. Introdução.....	8
2. Artesanato, <i>Design</i> e Moda.....	10
3. Renda frivoltê.....	17
4. Arte decorativa dos Palácios Nazaries.....	20
4.1. Um pouco sobre o Islã.....	20
4.2. Palácios Nazaries.....	22
4.3. Arte islâmica.....	26
5. Desenvolvimento dos trajes.....	35
5.1. Família rendilhada.....	36
5.2. Família entrelaçada.....	39
5.3. Família estrelada.....	41
5.4. Família de pétalas.....	44
6. Experimentos e processos.....	47
7. Considerações finais.....	53
Glossário.....	54
Referências.....	55
Apêndice.....	57

1. INTRODUÇÃO

Esta monografia representa a parte teórica do projeto experimental apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Design de Moda da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. O presente trabalho de conclusão possui o título Renda Frivolité: reflexão entre Artesanato e *Design* de Moda.

Este texto se trata de um breve estudo sobre Artesanato, *Design* e de como esses conceitos se relacionam com a Moda. Para tratar, de forma prática, da interação desses campos, a renda frivolité foi encontrada e escolhida como protagonista do presente trabalho.

O principal objetivo do trabalho é inserir e ajustar o saber fazer artesanal no *Design* de Moda contemporâneo, através da renda Frivolité. Essa pesquisa prática será orientada pela experimentação da técnica, que permitirá o estudo sobre as possíveis aplicações da renda em peças do vestuário. Por meio de testes, planeja-se descobrir novos usos do Frivolité para modificar a superfície têxtil através de bordados e aplicações, criando novas texturas. A metodologia utilizada é a de caráter qualitativa, estabelecida através de buscas e descrições teóricas e práticas.

No segundo capítulo, exponho o que se entende por técnicas artesanais e o que não é considerado Artesanato dentro da sociedade brasileira. Após relatar sobre as características do Artesanato brasileiro, será explicado as particularidades do *Design*, o seu surgimento e o seu desenvolvimento até os dias de hoje. Antes de falar sobre o *Design* de Moda, será entendido também os sentidos particulares da Moda e os seus papéis. Logo após a exposição do conceito desses campos, será possível falar sobre o uso do Artesanato pelo *Design* de Moda para a projeção de produtos com maior valor agregado.

O terceiro capítulo é dedicado à renda. Nele, explico um pouco sobre sua história, seu processo de construção, bem como está o seu uso nos dias de hoje. Esse ofício é caracterizado por ser uma renda extremamente delicada e duradoura e seus desenhos são estabelecidos por meio de laços e nós. Após ser estudado, o Frivolité foi encaixado nesses contextos base para a construção da parte prática do projeto experimental.

Como tema de referência artística para a criação do projeto prático do presente trabalho, uso a arte decorativa dos Palácios Nazaries de La Alhambra, relatado no quarto capítulo. La Alhambra foi uma cidade palatina e fortaleza muçulmana presente na cidade de Granada, ao sul da Espanha. Os palácios se localizam em um único espaço compartilhado de La Alhambra e cada um se identifica com o sultão que o mandou construir. Atualmente formam três âmbitos independentes: *Mexuar, Comares e Leones*.

Faço uma contextualização geral sobre as manifestações artísticas tendo como eixo o universo islâmico. A pesquisa foi conduzida para apresentar o desenvolvimento do islamismo na região do mediterrâneo, tal como as suas expressões no sul da Espanha. Em seguida, direcionarei o texto para o contexto de La Alhambra, seus palácios e seus respectivos detalhes de ornamentação. Tive a oportunidade de morar na cidade de Granada durante seis meses, o que me permitiu vivenciar um pouco esses lugares e essa cultura tão rica.

Após os conceitos teóricos, no quinto capítulo esclareço sobre a projeção do conjunto de trajes criados a partir da arte decorativa dos Palácios Nazaries e embasados nos sentidos concluídos no capítulo 2 do presente texto. A decoração islâmica foi referência para a construção de todo o formato dos trajes, bem como para a construção da superfície têxtil através da Renda Frivolité.

O projeto experimental corresponde à criação de doze trajes, subdivididos entre quatro famílias. Quatro trajes, um de cada família, foram escolhidos para terem suas estruturas montadas, sendo que um deles foi selecionado para ser confeccionado por completo com toda a sua superfície têxtil. No sexto capítulo, relato sobre todo o processo prático tido para realizar a construção dos quatro trajes.

O presente escrito conta ainda com um glossário com o significado de alguns termos da cultura muçulmana, a fim de auxiliar a leitura do capítulo 4. Em apêndice, coloco as especificações técnicas dos trajes, onde disponho os desenhos técnicos dos doze e descrevo os materiais e aviamentos utilizados nos trajes confeccionados.

2. ARTESANATO, DESIGN E MODA

O Artesanato representa ricas expressões da cultura e da criatividade de um povo, além de ser um forte expoente de economias locais. Porém, é complexo encontrar uma definição sobre o trabalho do artesão, bem como sobre o produto que é desenvolvido por ele, justamente por englobar diversas atividades, objetos e materiais.

Para esclarecer o que é Artesanato se faz importante entender primeiro o que correspondem os trabalhos de Arte Popular e os trabalhos manuais, que muitas vezes podem ser confundidos com o Artesanato.

Duas normativas nacionais devem ser, para tanto, abordadas, a Portaria SCS/MDIC nº29, de 5 de Outubro de 2010, que “Torna pública a base conceitual do artesanato brasileiro para padronizar e estabelecer os parâmetros de atuação do Programa do Artesanato Brasileiro - PAB¹ em todo o território nacional”² e a Portaria SCS/MDIC nº8, de 15 de Março de 2012 que “Dispõe sobre as técnicas de produção artesanal”.

Segundo o PAB (2012) a Arte Popular engloba diversas atividades expressivas que fazem parte da cultura popular do povo de um determinado local, como poesias, cantigas e peças plásticas, produzidas sem a necessidade de um conhecimento acadêmico. Assim como o artesanato, ambos manipulam e dominam a matéria-prima para dar origem às peças, porém, suas finalidades são distintas. Diferentemente do artesanato, as peças de arte popular são únicas e originais.

O artista se preocupa em fazer a sua criação individual uma única vez, já o artesão reproduz várias peças semelhantes a partir de um modelo. A originalidade desse modelo não é uma preocupação para o artesão, entretanto, uma obra artística pode servir de referência para a reprodução dos objetos artesanais. Importante ressaltar que a criatividade do artesão é algo significativo, pois mesmo que as suas criações se repitam, suas peças são exclusivas de acordo com o seu próprio modo de trabalho (PAB, 2012).

¹ O Programa de Artesanato Brasileiro será, desde então, designado pela sigla PAB.

² Segundo o disposto no Decreto nº 1.508, de 31 de maio de 1995.

Todo artesanato pode ser considerado um tipo de trabalho manual, mas nem todo trabalho manual é um artesanato. A técnica pode ser a mesma, contudo, para que um trabalho manual seja considerado um artesanato, é necessário que ocorra uma transformação na matéria-prima e que esse modo particular de manipulação seja específico do povo de determinada região (PAB, 2012).

Além disso, os trabalhos manuais não oferecem uma representatividade técnica e nem um significado cultural e regional. O aprendizado da técnica acontece por meio de cursos rápidos e é comum a utilização de modelos já pré-definidos e matérias-primas industrializadas. Normalmente se configuram como uma ocupação secundária e/ou sem fins lucrativos e podem ser uma produção terceirizada para serem aplicados em peças acabadas (PAB, 2012).

Após ver esses conceitos, se apresenta mais claro o que se entende por Artesanato. De acordo com o PAB (2012), o artesanato:

Compreende toda a produção resultante da transformação de matérias-primas, com predominância manual, por indivíduo que detenha o domínio integral de uma ou mais técnicas, aliando criatividade, habilidade e valor cultural (possui valor simbólico e identidade cultural), podendo no processo de sua atividade ocorrer o auxílio limitado de máquinas, ferramentas, artefatos e utensílios (PAB, p. 12, 2012).

Ao falar no *Design* busca-se sua origem, sendo ela a Bauhaus. A Bauhaus, escola alemã da primeira metade do século XX, foi a primeira escola de *Design* do mundo e seus ensinamentos englobavam Arquitetura, Artes Plásticas e Desenho Industrial. O conceito de *Design* proposto pela escola defendia, através de uma mentalidade racionalista, a valorização de técnicas que possibilitariam uma produção direcionada para a função dos produtos (DORFLES, 1978).

Antes disso, Azevedo (2005) relata que as características do que iria se contextualizar como *design* posteriormente já poderiam ser percebidas nos movimentos *Art Nouveau* e Vanguarda Soviética. O primeiro fez com que os artistas adaptassem suas criações individuais para uma produção industrial, e o segundo reformulou a estética de objetos para permitir que alcançassem o povo, que a arte se tornasse popular.

O termo *design* é de origem inglesa e, dentre outros significados, quer dizer projetar (AZEVEDO, 2005). Representa o projeto, ou seja, o desenho industrial, de produtos que serão feitos através da produção em série. A Revolução Industrial trouxe a necessidade de uma produção mecanizada do artesanato e de estilos artísticos, de modo a torná-los populares. O autor ainda diz que:

A confecção de um objeto, principalmente antes da passagem do século, era função do artesão. Com suas mãos hábeis, e com a influência do *design* que passava de pai para filho, cabia a ele confeccionar um objeto único. Com isso, o mundo era povoado por objetos únicos como uma cadeira, uma mesa, uma tinta d'água, ou seja, objetos que eram feitos um a um, tendo seu *design* refletido pelo estilo que cada artesão desempenhava conforme os objetos que fazia – muitas vezes objetos personalizados feitos para famílias importantes. (AZEVEDO, 2005, p. 14)

Com o desenvolvimento dos processos industriais, a palavra *design* passou a significar o produto, a forma do produto, das coisas. Expressa um diferencial de qualidade de produtos e serviços dentro de um mercado cada vez mais competitivo. Contudo, ele não diz respeito apenas à superfície dos produtos, o *Design* representa todo o conjunto de processos, materiais e pessoas que estão por traz do objeto acabado. (AZEVEDO, 2005)

No final do século XX, pensamentos sociais e antropológicos começaram a se apresentar nas concepções do *Design*. Dessa forma,

A multiplicidade de fatores que envolvem o ato de projetar, a responsabilidade do designer no mundo do trabalho frente a um discurso capitalista que está presente tanto na concepção, produção, circulação e consumo dos artefatos, faz com que a atividade de *design* tanto possa reproduzir a lógica da produção capitalista, criando produtos para simplesmente serem consumidos, ou por outro lado, aproximar as comunidades do processo, respeitando sua história, cultura e conhecimentos tecnológicos [...] (MENDES e QUELUZ, 2005, p.69).

O *designer*, além de se preocupar com os materiais e com a produção, também precisa saber sobre a história e o meio social das pessoas que vão produzir e das que vão consumir os artefatos. De acordo com as informações disponíveis e matérias, ele, em grande parte do seu processo, vai tentar solucionar problemas (RAND, 2015). Além disso, deve procurar ainda a inclusão de toda a comunidade no processo, para que a sustentabilidade seja atingida nos setores ambiental, social e econômico (MENDES e QUELUZ, 2005).

Quando se trata da Moda, se faz relevante diferenciar os termos vestuário e moda, que são comumente tidos como palavras sinônimas. Cidreira (2005) nos aponta que o vestuário diz respeito à indumentária, que é a roupa ou a vestimenta em si de determinada época e civilização. Já a Moda se refere à dinâmica e às mudanças existentes entre comportamentos, estilos de vida e modos de se vestir e se portar (CIDREIRA, 2005).

Durand (1988) acrescenta também que o vestuário comunica valores como classe social, faixa etária, *status*, sexo, entre outras características que são indicadores do indivíduo dentro de um grupo de uma sociedade. A roupa é responsável por vestir o corpo e dar a ele uma aparência que se relaciona com a cultura e a época histórica (DURAND, 1988).

De acordo com Lipovetsky (1989), os primeiros suspiros da moda acontecem em meados da Idade Média e início da Idade Moderna onde o homem começa a se interessar pela estética da indumentária. A preocupação com o belo permitiu que a roupa carregasse alegorias, fantasias e prazeres estéticos.

Ela se consolida por meio dos processos de imitação e diferenciação, estabelecidos, principalmente, entre os grupos sociais. Dessa forma, a mudança se torna algo valorizado. A roupa começa a adquirir novas formas e “passa-se a reconhecer o fenômeno da consagração de um modelo e sua imediata deposição tão logo outro ganhe aceitação” (CIDREIRA, p. 41, 2005).

Nesse sentido, ainda sobre os escritos de Lipovetsky (1989), a sedução e o efêmero oriundos da movimentação da Moda passam a ser parte da estrutura da vida humana. A Moda enquanto sistema se consolida quando a aparência individual começa a ser promovida para a possível interação de pertencimento com um certo coletivo.

Como é citado por Cidreira (2005), a moda enquanto o sistema que é conhecida hoje se iniciou com Charles Frederick Worth, que fundou em Paris uma loja e produtora de moda em 1850. Atender aos anseios das mulheres pertencentes à elite é a característica da primeira estrutura da moda, denominada alta costura.

A segunda estrutura presente na Moda é denominada *Prêt-à-Porter* e significa pronto para vestir. Segundo os autores Cidreira (2005) e Durand (1988) é possível inferir que o *Prêt-à-*

Porter surgiu e se consolidou entre as décadas de 1950 e 1970. Essa nova estrutura foi implantada pela possibilidade da produção em larga escala com a produção industrial de roupas acessíveis a uma maior parcela da população e como uma imitação moderada das diferentes formas criadas pela alta costura.

O vestuário carrega diversos significados de acordo com a sua funcionalidade. Esses significados, como são detalhados por Cidreira (2005), se enquadram nos sentidos: econômico, que diz respeito ao consumo correspondente à necessidades, desejos, ostentações; semiológico, que representa o signo da moda dentro de uma sociedade; psicanalítico, que estuda como as escolhas cotidianas para a aparência da vestimenta são feitas de maneira inconsciente; moral e filosófico, que reconhece princípios que o vestuário carrega dentro do que é admitido e o que não é: histórico, que registra as equivalências entre o estilo da indumentária e as características de um tempo ou lugar; e sociológico, que é o que mais se aproxima do fenômeno da moda já que demonstra que a vestimenta ultrapassa sua função utilitária e implica outras funções.

É complexo definir a Moda enquanto signo e fenômeno, pois, como foi descrito, suas reflexões podem se apresentar de diversas formas de acordo com sua função utilitária. Ela é uma maneira de expressão individual que pode refletir memórias, comportamentos, identidades, status social, entre outros aspectos.

Ao se voltar para a forma em que se era confeccionado o vestuário é importante destacar que a roupa era feita inicialmente por artesãs talentosas que dotavam da técnica,

[...] mas elas eram simples executantes, conformadas em satisfazer a ideias, preferências ou caprichos de suas senhoras ou de suas clientes. Durante séculos ninguém admitia ser possível reivindicar, na concepção e confecção de vestidos finos, o reconhecimento da autoria de um trabalho artístico. [...] A indumentária dos poderosos do passado chegou aos nossos dias por intermédio da pintura, esta sim considerada arte maior, onde o autor assina o que faz (DURAND, 1988, p. 22).

A Moda nasce dentro desse contexto descrito por Durand (1988), onde a construção das roupas era tida como o artesanato de luxo que vestia as mulheres nobres e burguesas, por ser feita manualmente e por exigir o conhecimento da técnica. Entretanto, diferente do que acontece com o artesanato, a criação da roupa não era de inteira exclusividade dessas artesãs, as peças eram pensadas para corresponder aos desejos e anseios de suas clientes.

Nesse sentido, a Moda sempre seguiu o seu próprio ritmo. Por mais que ela tenha segmentos que trilham por trabalhos manuais e técnicas artesanais, os seus princípios e objetivos enquanto produto não se enquadram no Artesanato.

Ela permeia pelo mundo do Artesanato, por exigir conhecimentos de técnicas e representar culturas. Permeia pelo mundo da Arte, por ter criações exclusivas e únicas na alta costura. E caminha também pelo mundo industrial dos produtos feitos em grande escala e de maneira seriada.

Além desses aspectos, a Moda precisa do projeto (TREPTOW, 2007). Esse projeto abrange todo o processo e etapas dos produtos e tende a buscar por alternativas para a solução de problemas. O *Design* de Moda elabora e gerencia projetos para a indústria do vestuário, de modo a considerar fatores estéticos, simbólicos, ergonômicos e produtivos. A peça quando está pronta para uso é o elo de uma relação complexa entre sua função utilitária e suas funções simbólicas.

A quantidade de desfiles, semanas de moda e lançamentos de coleções que acontecem no mundo da Moda é surpreendente. As diversas tendências surgem a todo instante já com datas para serem substituídas, orientadas pela ideia de produção e consumo em massa oriunda da indústria. A mecanização dos processos permite que os produtos sejam fabricados em um tempo menor, gerando, assim, um maior volume de produção e menores custos.

O problema dentro dessa aceleração é que para que os preços atraentes sejam possíveis, o baixo custo das peças costuma ser conseguido através da exploração da mão de obra barata. Isso acontece geralmente em países onde as leis trabalhistas não são tão rigorosas, e de recursos naturais usados de maneira irresponsável.

Se faz muito importante para o *Design* de Moda pensar em alternativas para a projeção de produtos de moda duradouros e sustentáveis nas esferas ambiental, social e econômica. O *Slow Fashion*, por exemplo, é um setor de produção da Moda que prevalece as questões de interação entre usuário e produto, princípios éticos, sustentabilidade, produção personalizada e artesanal (FABRI e RODRIGUES, 2015).

Inserir técnicas artesanais dentro das concepções de produto do *Design* de Moda permite essa desaceleração proposta pelo *Slow Fashion*, além de ser algo muito significativo para a valorização de culturas locais, valor este que será carregado através da roupa.

A Moda e o *Design* se influenciam e em alguns momentos até se fundem, característica que também ocorre com o Artesanato dentro desses dois sistemas. Os três apresentam as suas respectivas particularidades, mas que se interligam para gerar novas concepções para o mercado, para as culturas e para a história.

De acordo com o que já foi dito, o campo do *Design* e da Moda trabalham com o projeto que tende a solucionar problemas. O processo industrial da Moda junto com a produção em massa têm sido um problema para questões de sustentabilidade e princípios éticos dentro da sociedade. Assim, se faz importante um resgate de técnicas artesanais para “aproximar as comunidades do processo, respeitando sua história, cultura e conhecimentos tecnológicos” (MENDES e QUELUZ, 2005, p.69).

3. A RENDA FRIVOLITÊ

A definição de Frivolitê entra na essência da definição que temos por renda no geral, onde a principal característica é o seu contraste em relação à superfície uniforme do tecido, como é descrito por Nicholls (1962). Ela relata ainda que em seu primeiro momento essa renda era designada como “a renda dos pobres”, pois era usada como uma representação das rendas finas desgastadas.

De fato, enquanto as rendas, denominadas “autênticas”, requeriam certos equipamentos de acordo com o seu tipo, o essencial para a construção do Frivolitê é as mãos. O ponto é formado sobre os dedos, sendo que o papel da navete ou da agulha é meramente carregar o fio da maneira conveniente; também é possível ser feito sem a ajuda de ambos utensílios (NICHOLLS, 1962).

É comum o Frivolitê ser confundido pelos leigos no assunto com o crochê, por esse frequentemente se assemelhar a este ofício. No entanto, a única característica que eles têm em comum, o que é o caso do tricô também, é que eles são trabalhados com a linha direto do novelo. Além disso, cada ponto do Frivolitê é independente um do outro, sem ser necessário um suporte mecânico e nem um ponto antecessor. Se trata de uma fileira de nós conduzidos em volta de um fio, o que permite que o trabalho seja bastante firme e forte.

Segundo Nicholls (1962), o ponto do Frivolitê é um tipo de nó que se desenvolveu da antiga arte de amarrações e provavelmente através do macramê, que é considerado a mais antiga variedade de renda. A autora descreve que o Frivolitê nada mais é do que uma espécie particular de amarração, feito com uma navete por comodidade e que se desenvolveu com base na antiga forma do macramê, chamado primeiramente por amarração.

O desenvolvimento do ofício, entretanto, não é confinado em apenas um caminho. A evolução de suas técnicas pode acontecer em direções diferentes e, através de distintos métodos, produzir resultados semelhantes. O Frivolitê é simplesmente uma técnica produzida por meio da exploração de seus nós, desta forma, qualquer um que fazia uso do trabalho com nós, como os marinheiros, poderia reconhecer as suas potencialidades (NICHOLLS, 1962).

Seguindo este raciocínio, podemos observar que as rendeiras eram regionais e guardavam zelosamente os mistérios do ofício. Enquanto os marinheiros se moviam para todos os lugares e podiam espalhar referida técnica sem danificar o próprio meio de subsistência. Neste caso, o Frivolité pode ter velejado pelo mundo e encontrado recepções apreciativas em muitas mãos que contribuíram para o seu florescente desenvolvimento até um característico e brilhante ofício.

O Programa de Artesanato Brasileiro - PAB (2012), classifica o Frivolité dentro do artesanato como um tipo de renda e aponta ainda que

Consiste em pequenos nós de linha de algodão, seda ou cordão, utilizado-se navetes (equipamento usado tradicionalmente). Também confeccionado com agulhas principalmente quando usado o cordão como matéria-prima. Usado na confecção de vestuário, cama, mesa e adereços (PAB, p. 49, 2012).

A estrutura do Frivolité é composta por dois tipos de pontos: o nó e o picô. Dessa forma, os motivos e formatos da Renda são conseguidos através das ilimitadas maneiras possíveis de combinações existentes entre esses dois pontos.

O nó do Frivolité corresponde à uma sequência de dois movimentos que darão origem a um nó duplo. O picô é uma pequena extensão de linha que forma um laço entre dois nós duplos. Os pontos, mostrados na FIG. 1, são feitos com a linha que vem direto do novelo e são construídos em volta do chamado fio guia, que deve ser separado antes do início do motivo com quantidade suficiente para suportar as sequências de pontos.

Entretanto, o Frivolité não é uma técnica popular como o crochê ou o tricô, ou como as rendas de Bilro, Filé e Renascença, muito fortes, principalmente, no Nordeste brasileiro. A sua transmissão se perdeu ao longo do tempo. Isso pode estar relacionado com o fato de que o Frivolité é feito nas mãos sem nenhuma estrutura de base, caracterizando-o em uma técnica bastante complexa de ser realizada.

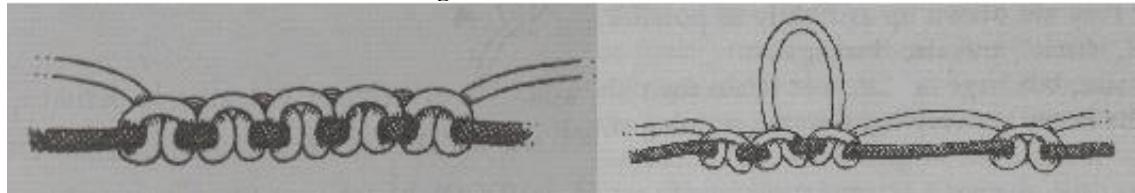
A técnica está em um processo de resgate. Percebo uma tentativa de difusão principalmente através de meios digitais, como nos aplicativos Instagram e Youtube que garantem fácil acesso à imagens e aulas gratuitas. O Maria Joaquinha Ateliê³, por exemplo, apresenta um

³ Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC_XktW6fUNIko5_B5YrZ8HA> Acesso em 22/10/2018.

canal no Youtube com o intuito de passar tutoriais de costura e técnicas artesanais, dentre elas o Frivolité. Seus feitios da Renda se caracterizam, principalmente, por adornos e/ou acessórios como bijuterias (FIG. 2).

Outro exemplo é a marca Amaria, instalada na cidade de Muzambinho – MG. Ela produz peças únicas, principalmente artigos para casa, que objetivam resgatar e despertar dentro da sociedade atual tradições adormecidas com o tempo. Dentre as técnicas utilizadas por ela, o Frivolité é empregado, especialmente, em almofadas, mantas e echarpes (FIG. 3). Além disso, a marca já ofereceu curso ensinando a técnica.

Figura 1: Pontos do Frivolité



Fonte: NICHOLLS, 1962, p. 19 e 21.

Figura 2: Frivolité feito pelo Maria Joanhinha Ateliê



Fonte: Disponível em: <<http://milapanos.blogspot.com/>> Acesso em 23/10/2018

Figura 3: Frivolité feito pela marca Amaria



Fonte: Disponível em: <https://www.instagram.com/amaria_muzambinho/> Acesso em 24/10/2018

4. ARTE DECORATIVA DOS PALÁCIOS NAZARIES

Os Palácios Nazaries representam um dos maiores expoentes artísticos do mundo islâmico e seus detalhes de ornamentação são embasados em uma série de simbologias que interligam a amplitude do espírito com a realidade humana.

As variedades dos padrões decorativos englobam um número muito amplo e, por consequência, seus significados são vastos e requerem um estudo bastante aprofundado para compreender suas complexidades. O intuito aqui é simplesmente contextualizar de forma breve a história muçulmana e de La Alhambra para evidenciar os detalhes artísticos que foram importantes para a projeção das peças vestíveis.

4.1. Um pouco sobre o Islã

Segundo Neto e Tasinafo (2016), a era islâmica tem seu início em 622 d.C., quando o último profeta Maomé, sua família e os primeiros muçulmanos mudam de Meca para Medina, cidades da atual Arábia Saudita, após 12 anos de perseguições das autoridades mecenias.

Maomé, que nasceu por volta do ano 570 d.C., foi um comerciante e viajante até os seus 40 anos. Meca, sua cidade natal, era uma das principais cidades de comércio entre as caravanas de mercadorias do Oriente para o Ocidente. Isso o permitiu ter contato com os costumes religiosos monoteístas dos cristãos e judeus e com as práticas politeístas influenciadas pelas crenças persas predominantes nas tribos nômades que se localizavam ao redor da cidade. Dessa forma, os futuros islâmicos conheciam todos esses povos, seus costumes e crenças (NETO e TASINAFO, 2016).

Faure (1990) diz que nos princípios da Idade Média cristã, o imperador bizantino Justiniano decretou o fechamento das escolas de Atenas e baniu para fora do império os artistas e cientistas, que foram se refugiar na Pérsia dominada pelo reinado sassânida. O grande crescimento do islamismo aconteceu em paralelo à estagnação do período das trevas ocorrido no ocidente europeu. O autor expõe ainda que

Enquanto as sombras se adensavam no Ocidente, os califas abriam universidades, construíam canais de irrigação, traçavam jardins, reconstituíam a geometria, a

geografia, a medicina, criavam a álgebra, cobriam as terras conquistadas de caravançarás, mesquitas, palácios (FAURE, 1990, p. 167).

Juntamente com a religião, novas atitudes sociais e políticas se desenvolveram, o que desencadeou o surgimento de uma nova cultura regida pelo livro sagrado Alcorão. De acordo com Delgado (1991), o Alcorão ou Corão é a palavra de Deus revelada à Maomé e representa não só um guia espiritual, mas também, o fundamento para qualquer atividade, comportamento ou manifestação da vida pública e privada. A transmissão da mensagem em árabe pelo livro transformou tal língua como oficial do Islamismo e como seu próprio veículo de unidade.

Entretanto, essa cultura e a sua grande expansão costumam ser vistas no Ocidente apenas com termos religiosos e de ameaça militar, como é relatado por Binous *et al* (2000):

Existe uma imagem muito difundida no Ocidente que apresenta o Islão como uma religião de dogmas simples adaptados às necessidades de pessoas comuns, associada aos rudes guerreiros do deserto que brandiam o Corão nas pontas das suas espadas. Esta imagem tosca ignora a complexidade intelectual de uma mensagem religiosa que, desde o momento do seu surgimento, transformou o mundo (BINOUS *et al*, 2000, p.15).

No início do século VIII, o Islã já dominava o Mediterrâneo. Esse rápido crescimento revela que, em seu princípio, não houve nenhuma ruptura com o passado preexistente e, sim, que aproveitou da herança simultânea oriunda do judaísmo e do cristianismo. Contudo, é certo que esse contato entre as distintas culturas foi seguido de conflitos desde que os muçulmanos saíram da Península Árabe e seguiram pelo Crescente Fértil, Egito, norte da África, Sicília, Península Ibérica, chegando até o sul da França (BINOUS *et al*, 2000).

Essas diferentes regiões, que incorporaram aos poucos ao mundo muçulmano, desenvolveram estilos bastante variados, pelo fato de iniciarem os seus respectivos percursos em pontos bem distintos. No entanto, a comum conexão aos dogmas religiosos permitiu uma certa unidade nos diversos pontos em que o Islã se instalou, o que possibilitou uma harmonia não só na religião, mas também, em todo o âmbito cultural. Como é descrito por Faure (1990),

O milagre do espírito árabe é que por toda parte conservou sua identidade e por toda parte dominou sem nada criar por si mesmo. Anárquico e uno, nômade, sem mais fronteiras morais do que fronteiras materiais, ele pôde, por si mesmo, adaptar-se ao gênio dos povos vencidos e, ao mesmo tempo, persuadir os povos vencidos para se deixarem absorver na unidade de seu gênio (FAURE, 1990, p. 169).

Faure (1990) trata que a riqueza do Islã mediterrâneo é caracterizada pela junção de gentes, traços étnicos, desertos e terras férteis, cada qual evoluiu de acordo com os desafios da história à sua maneira, mas sempre manteve a inegável unidade representada pela religião muçulmana, língua e cultura árabe. Além disso, o árabe clássico, que é a língua presente no Alcorão, conviveu igualmente com outras línguas e outros dialetos próprios do árabe (FAURE, 1990).

A presença na Península Ibérica, imposta primeiramente pela conquista militar, construiu uma sociedade bastante distinta da cristã, mas que se manteve sempre em contato com ela. A arte mudéjar, por exemplo, representa a confluência dessas duas culturas na Espanha, que é única desse país e uma das mais ricas manifestações da arte islâmica no mesmo. A permanência do Islã na Espanha corresponde a oito séculos, compreendidos entre o ano de 711 até 1492 d.C. A invasão se realizou pelas tropas de Tarik e Muça, enviadas pelo califado omíada da cidade de Damasco e a Reconquista cristã se deu através dos reis católicos Fernando e Isabel (BINOUS *et al*, 2000).

4.2. Palácios Nazaries

Com as referências relatadas anteriormente a respeito do surgimento e crescimento do Islã, neste subcapítulo, exponho como se deu a construção de La Alhambra e seus respectivos palácios. No próximo, abordo a arte islâmica e sua aplicação nos Palácios Nazaries.

Os palácios fazem parte da arquitetura secular islâmica e os presentes em La Alhambra são o exemplo mais relevante de palácio real ou principesco. Sua grande superfície é dividida por unidades independentes, como jardins, pavilhões e pátios e a decoração toma conta da atmosfera no interior do edifício (BINOUS *et al*, 2000).

Aznar (1985) nos informa que a construção de La Alhambra foi iniciada no século XII pelo fundador da dinastia nazarí, Muhammad ben Yusuf ben Nasr, através da *Alcazaba* de forma a aproveitar as defesas naturais existentes na colina de nome Sabika, uma derivação da Serra Nevada. As imponentes torres e muralhas da *Alcazaba*, terminadas pelo sucessor Muhammad II, foram o que nomearam a edificação feita através da combinação de areia, cascalho, cal e uma argila com alto componente ferroso, o que resultou em muros com a intensa coloração vermelha. O nome La Alhambra se trata de um apelido, já que as *Alcazabas* quase nunca

tinham nomes próprios, e representa a adaptação feita pela pronúncia castelhana para a expressão árabe *al-Qalat al-Hamra* que significa fortaleza (*al-Qalat*) vermelha (*al-Hamra*). La Alhambra foi construída com uma profunda consciência islâmica. O sultão é a representação de Alá na terra, ele detém não só do poder político, mas também militar e religioso e sua autoridade emana da comunidade de crentes. Contudo, dentro do Islã existe a filosofia profunda do trânsito vital, onde tudo passa menos Alá. Dessa forma, o monarca muçulmano é considerado como um crente a mais que não tem a necessidade de demonstrar fisicamente o seu poder ao povo. Nesse sentido, a instabilidade política é constante, já que as obrigações do Alcorão são iguais para todos (AZNAR, 1985).

Essas características refletem nas residências reais muçulmanas. Não existe uma ordem fixa ou plano a ser seguido, cada sultão irá levantar seu próprio pavilhão junto ao de seu antecessor sem muita importância se irão complementar ou destoar visualmente. Por isso que, a um primeiro momento, o conjunto de edificações de La Alhambra passam uma sensação de desordem e se envolvem de tal forma que é difícil saber o que corresponde a cada período.

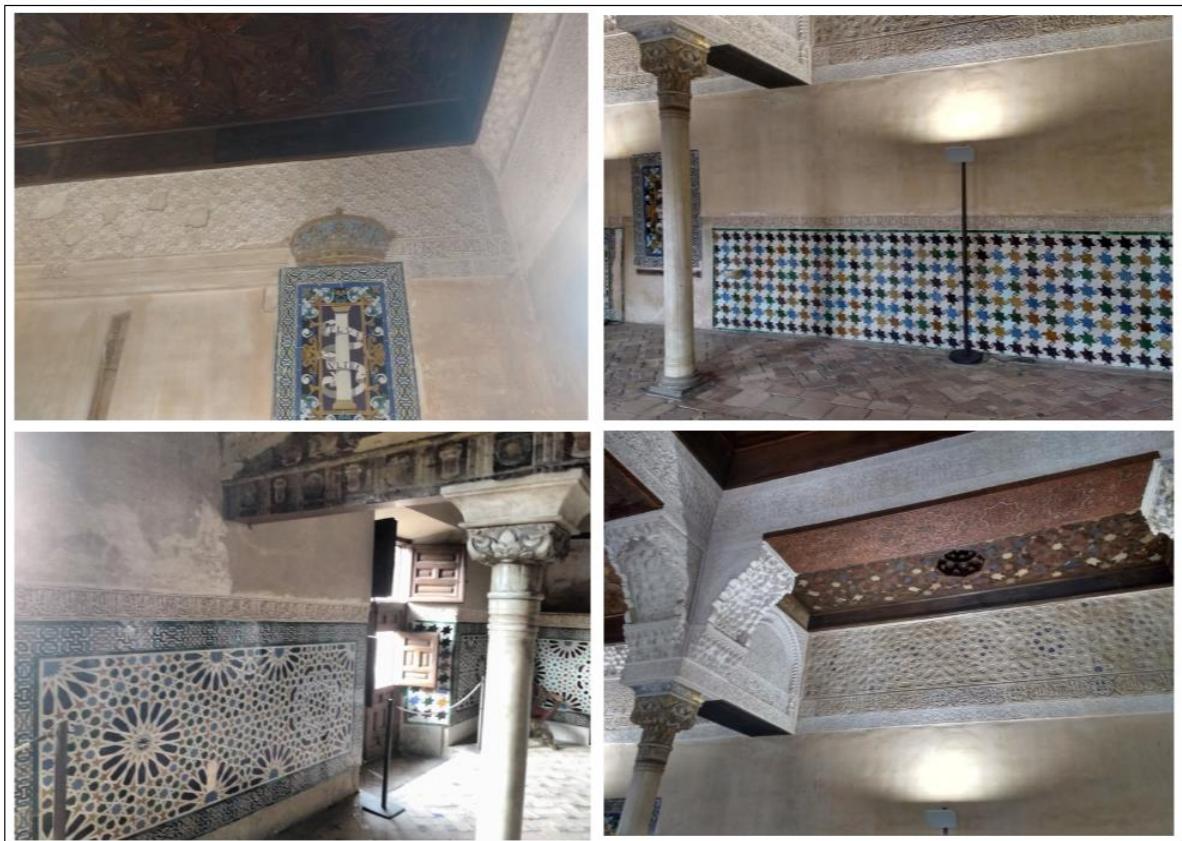
Mexuar (FIG. 4) é o espaço mais primitivo dentre os conservados até hoje, pertencente aos primeiros nazaries. Na época era utilizado como sala de audiência e de importantes reuniões. Sofreu muitas destruições e reformas, o que dificulta saber com precisão quais eram as suas características originais. O que hoje se conhece por *Mexuar* são os aposentos de Muhammad I, que foram os únicos a se conservarem. Sua sala central foi modificada por Muhammad V e transformada em capela cristã no século XVI.⁴

O Palácio de *Comares* (FIG. 5) foi construído por Yusuf I, mas quem completou sua esplêndida decoração foi o seu filho Muhammad V. Sua entrada é pela fachada com duas portas situadas no *Patio del Cuarto Dorado*. A porta da direita dava para as áreas de serviço e a da esquerda conduzia para os espaços nobres. No interior de sua torre está a maior sala da Alhambra, denominada *Salón de Comares*. Sua arquitetura e decoração conquistaram uma harmonia perfeita entre os elementos construídos e a natureza, proporcionando uma boa ventilação e cheiros que ajudam no bem-estar dos seus habitantes.

⁴ As informações contidas neste parágrafo e nos próximos dois são retiradas do site que vende ingressos para entrada em La Alhambra. Disponível em: <<https://tickets.alhambra-patronato.es/entradas-alhambra-general/>> Acesso em 20/05/18.

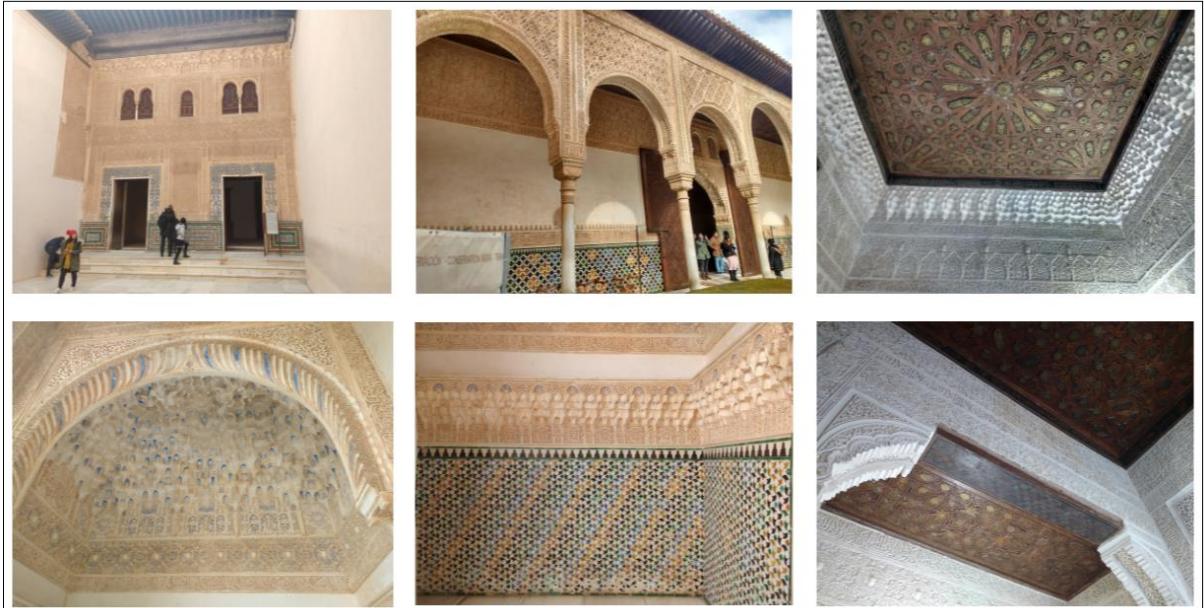
Além de terminar a decoração do Palácio de *Comares*, Muhammad V também construiu o seu maior legado na Alhambra: o Palácio de *los Leones* (FIG. 6). Constituía os cômodos privados da família real e representa o esplendor mais significativo da arte nazari. Novos conceitos estéticos e formais foram utilizados para alcançar uma beleza sensível e harmônica, além do emprego de um estilo mais naturalista que tem como influência a arte cristã. Esse rompimento com o esquema arquitetônico habitual também se reflete na administração do Estado e assuntos da Corte.

Figura 4: *Mexuar*, Alhambra



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 5: Palacio de Comares, Alhambra



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 6: Palacio de los Leones, Alhambra



Fonte: Arquivo pessoal

Os Palácios Nazaries escondem entre os muros o refinamento e delicadeza dos últimos governantes hispânicos-árabe de *Al-andalus*. A magia da Alhambra se manteve ao longo do tempo provocando diversas histórias fantásticas e lendas sobre sua aparência e seus feitiços e encantamentos guardados.

Uma curiosidade é que não existe a palavra palácio para o Islã. Para denominar a residência da autoridade civil utilizam os términos *ksar*, em espanhol *alcázar* e em português alcácer, ou seja, uma pequena vila fortificada e *qualat*, que significa castelo (AZNAR, 1985).

4.3. Arte islâmica

Após os escritos anteriores que perpassam pela história do Islamismo e pela construção de La Alhambra, a seguir escrevo sobre o que é de maior relevância para a construção do presente trabalho prático: a arte decorativa presente nos Palácios Nazaries de La Alhambra.

A arte islâmica é caracterizada por ser uma arte dinástica, ou seja, de acordo com o soberano que estava ao poder e com o cenário do reino e do povo no momento, surgiam tendências diferentes para contribuir ou renovar o estilo das formas de modo parcial ou totalmente. Dessa forma, a designação dos estilos artísticos coincide com os nomes da dinastia vigente.

Como é comentado por Binous *et al* (2000), tal arte teve seu início na representação de imagens da fé islâmica, o que serviu de base para todas as criações e posteriores inovações baseadas na unificação das fórmulas e dos processos de decoração e arquitetura. Ao mesmo tempo, inspirou-se nas tradições artísticas sassânicas, greco-romanas, bizantinas, visigóticas e berberes.

Seu primeiro objetivo foi ajudar nas necessidades da religião e em outras questões da vida socioeconômica (BINOUS *et al*, 2000). A arquitetura representou um papel essencial para a arte islâmica, pois a maioria das outras artes dependiam dela. Junto a ela se desenvolveram muitas artes menores com expressão artística em materiais como madeira, cerâmica, metais ou vidro, além de tecidos e tapetes de alta qualidade e manuscritos com iluminuras.

O uso de temas figurados na decoração, como representações humanas ou de animais, tinha um caráter bastante restrito e privado, com a sua proibição afirmada no Alcorão. Esse fator religioso permitiu que a arte islâmica criasse um sistema decorativo original, que utiliza certos motivos para compor os repertórios ornamentais, como são classificados por Higuera (1997) entre motivos vegetais, geométricos e epigráficos.

Higuera (1997) infere que as primeiras aplicações dos motivos vegetais se apresentam fáceis de identificar os temas, mas em um rápido período de tempo esses motivos sofrem um processo de abstração e estilização de folhas e caules, de modo a dificultar sua diferenciação. Para solucionar a confusão criada e para se nomear as novas formas, aplicou-se o nome *ataurique* para identificar todos os arabescos de elementos vegetais e lineares, que podem ser percebidos nas FIG. 7 e 8.

Segundo Higuera (1997) os motivos geométricos, denominado laçaria, são as ricas construções de polígonos entrecruzados e são considerados a criação mais original da decoração muçulmana. O tipo de laço é determinado de acordo com o número de lados do polígono gerador, de onde se desenvolve a composição (FIG. 9 e 10). Muito característico também são as redes de losangos, de nome *sebka*, bastante representada no *Al-Andalus* (FIG. 11).

Figura 7 - Arabescos 1, Alhambra



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 8 – Arabescos 2, Alhambra



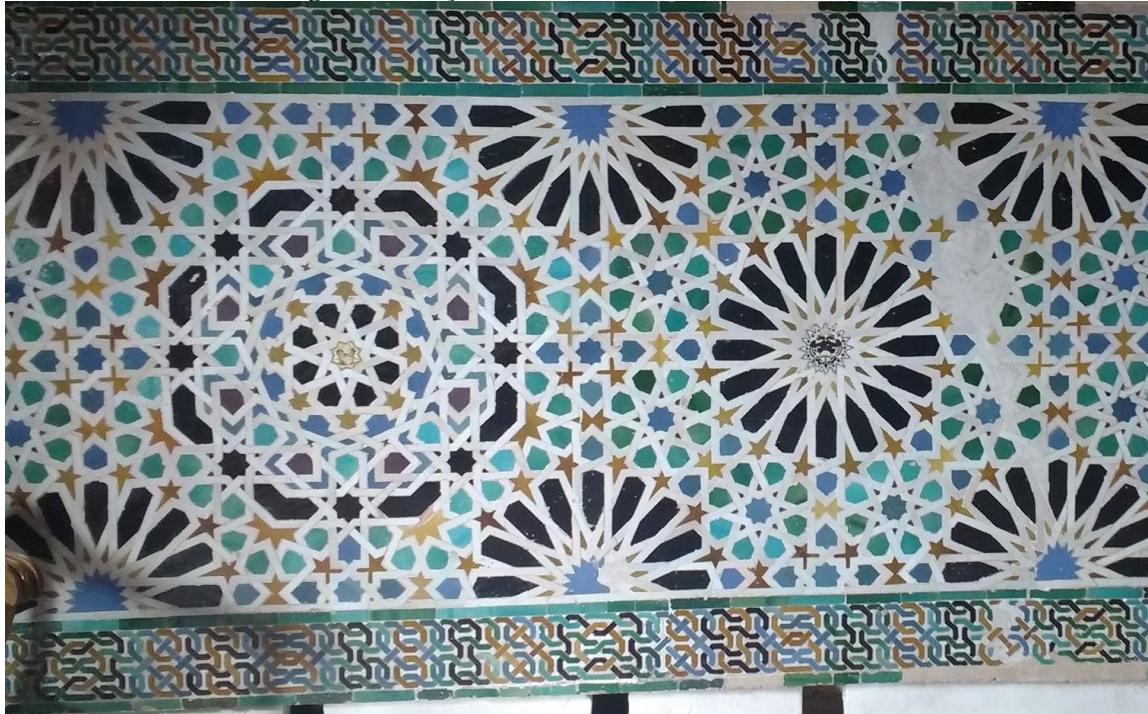
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 9 - Laçaria trabalhada na madeira, Alhambra



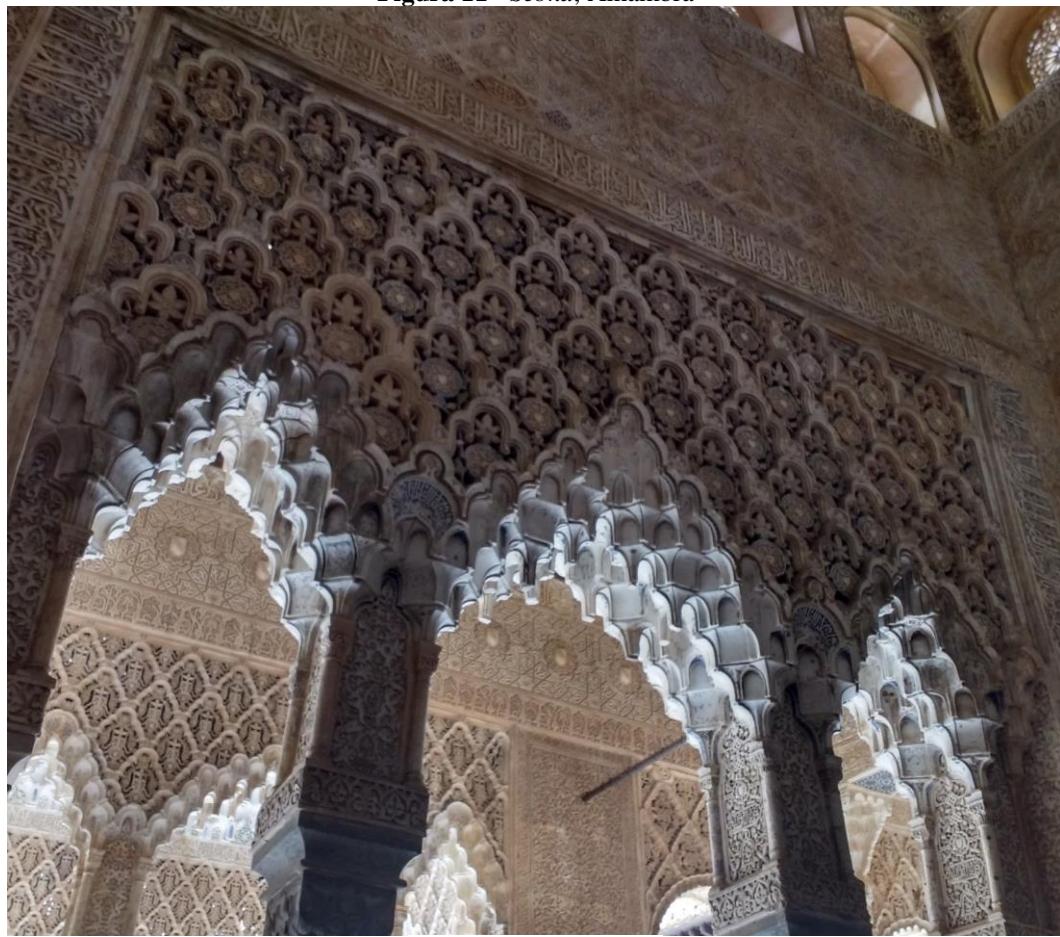
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 10 - Laçaria trabalhada na cerâmica, Alhambra



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 11 - Sebka, Alhambra



Fonte: Arquivo pessoal

Higuera (1997) diz que os motivos epigráficos, caracterizados pela caligrafia ornamental, são inscrições de natureza comemorativa ou piedosa a partir de reproduções de textos do Alcorão ou de conteúdos profanos que auxiliam na interpretação de algum edifício ou objeto (FIG. 12). Pode ser utilizado a letra *cúfica*, com desenhos retos e angulosos, ou a letra cursiva que varia de acordo com a região.

Ainda segundo o autor, em uma mesma composição é possível encontrar os diferentes motivos misturados, mas cada um com a sua respectiva identidade (FIG. 13). Como sua função é de revestimento, a extensão da decoração islâmica é para todos os sentidos, criando assim a sensação de um espaço ilimitado (FIG. 14).

Figura 12 - Caligrafia ornamental, Alhambra



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 13 - Motivos misturados, Alhambra



Fonte: Arquivo pessoal

Leite (2007) nos acrescenta que a decoração geométrica da Alhambra recebe influência direta do sufismo, pensamento místico do Islã que enxerga o mundo como uma rede de relações e proporções conectada com a realidade divina que o permeia. Os motivos vegetais, os arabescos, por sua exuberância e inconstância são vistos “como desenvolvimento do mundo criado e visível, que está submetido à mudança e à morte” (LEITE, 2007, p. 43). Já os padrões geométricos, que são permanentes e estáveis, se relacionam com o mundo invisível divino e sua condição eterna.

O islã é uma religião efetivamente espiritualista, de maneira que o mais essencial para quem o vive é cultivar o espírito. Como ainda é relatado por Leite (2007), as imagens são dispensadas da arte islâmica por uma escolha e não pela limitação precedente da proibição da arte representativa. As simetrias e proporções da geometria da Alhambra é uma maneira visual de mostrar Deus, sua criação do mundo e como este se organiza.

Faure (1990) também comenta que a irregularidade do arabesco é expressão da espiritualidade árabe, que nasceu na extensão sem começo nem fim do deserto onde não existe forma. Nesse sentido, “o arabesco tampouco tem começo ou fim. O olhar não consegue deter-se nele” (FAURE, 1990, p. 176). Além disso,

[...] o árabe teve tempo de continuar, combinar, variar e multiplicar o arabesco. As rosáceas entrelaçadas, os ornatos poligonais, as inscrições estilizadas, todos os motivos ornamentais oriundos de uma imaginação simultaneamente vaga e sutil, em que o êxtase, a dúvida, a serenidade, a angústia, exprimiam-se pela obliquidade, a verticalidade, a ondulação, os desvios, a horizontalidade das linhas, todos os motivos ornamentais que correspondem ao conjunto obscuro e complexo dos sentimentos humanos acabaram por entremesclar-se, sobrepor-se, justapor-se em quadrados, círculos, faixas, ovais, leques, passando sem esforço aparente, como a própria alma, da exaltação à depressão e do devaneio à lógica, das formas retangulares às arredondadas e da fantasia das curvas indóveis ao rigor absoluto das figuras geométricas (FAURE, 1990, p. 175).

Por meio da prática do *dikr*, que significa recordação, é possível criar uma analogia entre as semelhanças presentes na organização do mundo e as proporções que norteiam as formas dos padrões geométricos. Essa prática se baseia na repetição para proporcionar um estado meditativo, que permite fazer memória à divindade (LEITE, 2007).

Os padrões da geometria visual também correspondem com aspectos da geometria da língua árabe. Os árabes manifestam a Unidade através da repetição e da alternância rítmica que se encontram “tanto nos padrões geométricos, com seus motivos desdobrados no espaço, como

na própria estrutura da língua, que repete exaustivamente suas raízes verbais trilíteras e suas fórmulas de derivação [...]” (LEITE, 2007, p. 102).

Nos padrões geométricos ocorre o desdobramento de planos simples como os triângulos, quadrados e pentágonos, que apresentam o arco da circunferência e a reta como elementos estruturais (FIG. 15), para formar figuras de formas estreladas (FIG. 16). O mesmo processo pode ser percebido na língua, onde as raízes primitivas do árabe são base para a origem de diversos verbos e nomes através de transformações e derivações (LEITE, 2007).

A desaparição de elementos corresponde ao simbolismo existente entre a Realidade essencial e a Realidade divina. Na escrita árabe ocorre a desaparição de sinais gráficos e pontuações em textos comuns, percebidos com rigor apenas no Corão. Já entre os padrões geométricos, “[...] a circunferência sai de cena para dar mais nitidez à repetição do desenho básico e permanece apenas como um elemento estrutural ou como uma evocação” (LEITE, 2007, p. 103), como pode ser percebido na FIG. 17. É possível observar também a característica denominada dissolução dos contrários, onde há uma confusão entre o primeiro e o segundo plano, que é igualmente encontrada na língua árabe através de enganos com os tempos verbais.

La Alhambra é um dos monumentos medievais muçulmanos que mais apresentam tipos de padrões e que são ao mesmo tempo colocados de maneira simplificada e explícita. Sua riqueza artística é repleta de significados, além disso, o ritmo e a proporção dos padrões garantem a harmonia das formas, que também se relacionam com a arquitetura.

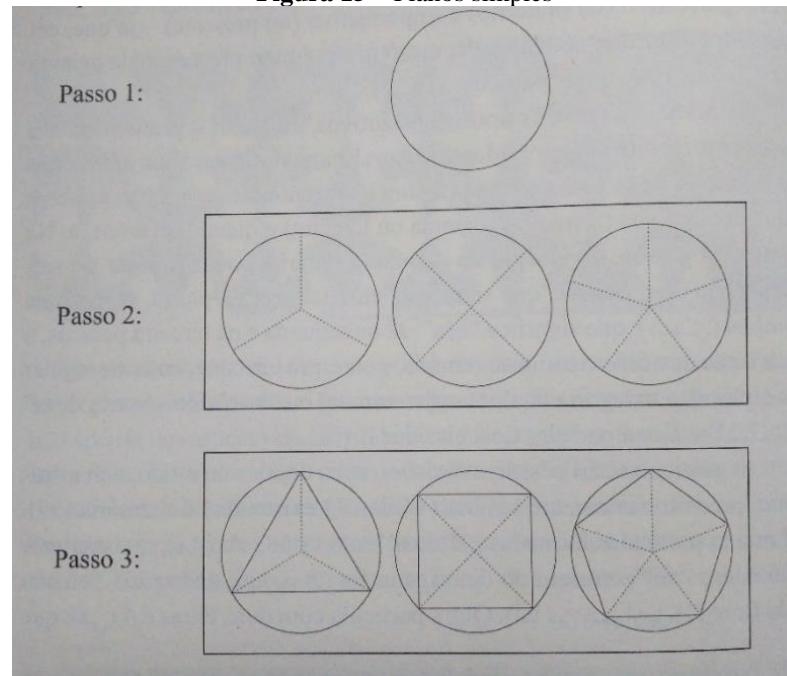
Seguidamente aos escritos anteriores sobre o quão significativo é a arte decorativa dos Palácios Nazaries, no próximo capítulo, ingresso para o relato da parte prática do presente trabalho.

Figura 14 - Extensão decorativa, Alhambra



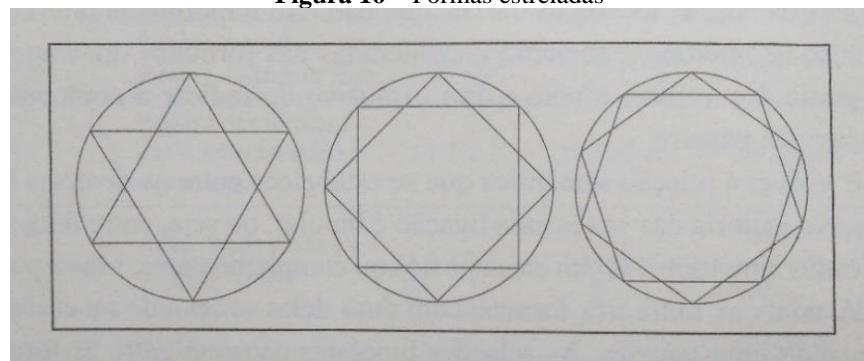
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 15 – Planos simples



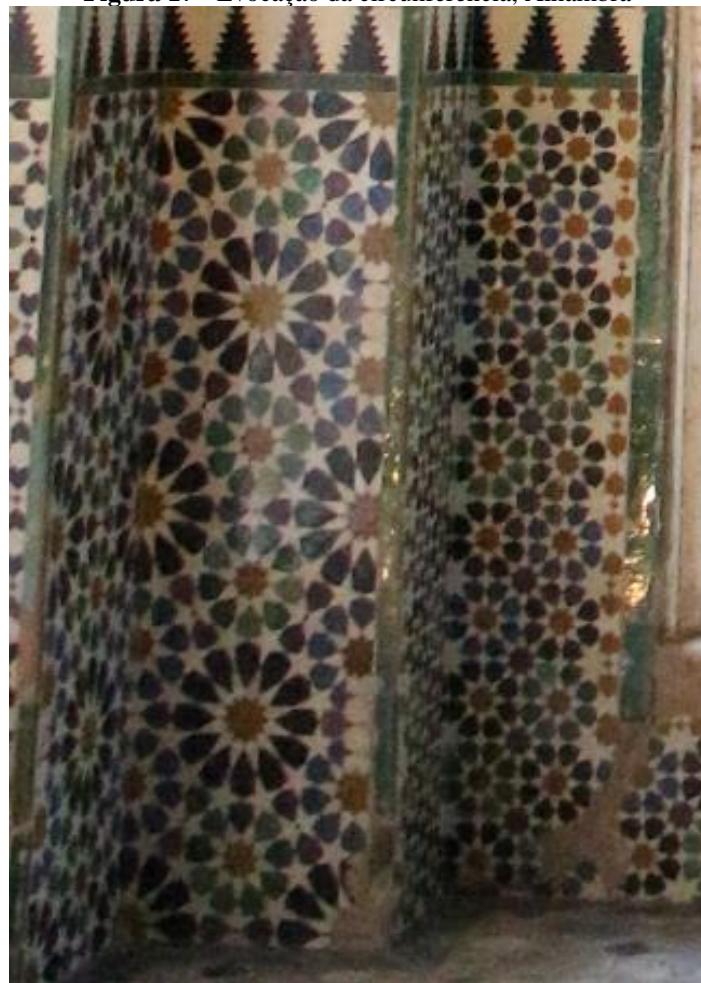
Fonte: LEITE, 2007, p. 96

Figura 16 – Formas estreladas



Fonte: LEITE, 2007, p. 97

Figura 17 - Evocação da circunferência, Alhambra



Fonte: Arquivo pessoal

5. DESENVOLVIMENTO DOS TRAJES

Para a projeção dos trajes foram utilizados os conceitos e imagens expostos anteriormente como suporte. Escolhi alguns detalhes da ornamentação dos Palácios Nazaries da Alhambra como referência para a construção das peças. O projeto compreende doze trajes que se distribuem entre vestidos, conjuntos de saia e blusa e conjuntos de calça/bermuda e blusa.

Os doze trajes (FIG. 37) se dividem entre quatro famílias, com o objetivo de destacar as características visuais que foram adotadas a partir da decoração islâmica. Cada família é composta por três trajes. Essas características visuais foram empregadas na modelagem, por meio de formas, recortes, sobreposições e vazados; também foram empregadas nos desenhos para os trabalhos de superfície têxtil através da renda frivolité.

As cores escolhidas para a composição do projeto são bege, marrom, azul, verde e dourado, percebidas na FIG 18. A cor principal é o bege, que faz referência à rica decoração em gesso cru presente nos Palácios Nazaries. O marrom entra como uma cor secundária e tem um tom levemente avermelhado para se relacionar com a cor exterior de La Alhambra bem como com os trabalhos feitos na madeira de seu interior. O azul e o verde dão suporte à cartela e são oriundos, principalmente, dos azulejos. Já o dourado compõe detalhes presentes na superfície têxtil das peças e no acabamento do teto em madeira dos palácios.

Para desenvolvimento do projeto experimental, o Frivolité foi explorado com outros materiais, como linhas de gramatura maiores e outras fibras. Esse experimento foi feito com o objetivo de estudar as possibilidades para a melhor adaptação desse artesanato à moda atual. A superfície foi construída por porções da renda juntamente com aplicação de recortes de tecidos e linhas com o objetivo de se criar texturas distintas que se complementam.

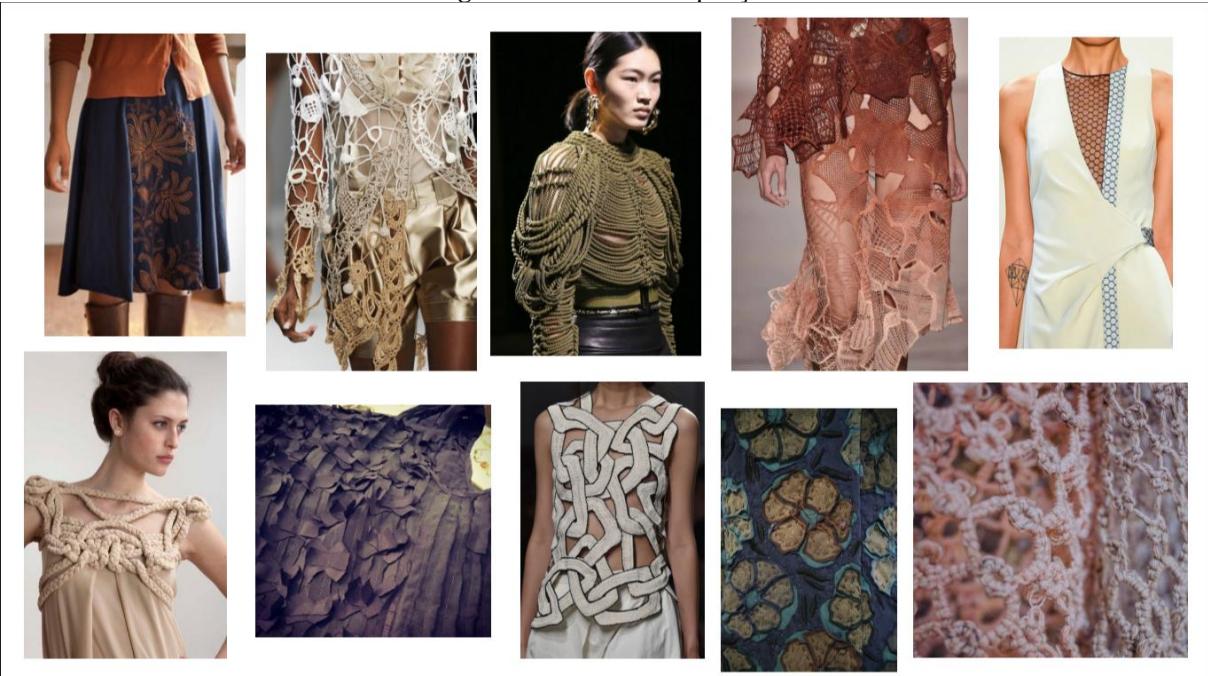
Para a criação foi feito uma pesquisa de referências para a manipulação têxtil do presente projeto. Esse painel (FIG. 19) engloba peças de *designers* e estilistas atuais que trabalharam com aplicações de linhas e tecidos, recortes, transparências e texturas que dialogam com os elementos da ornamentação islâmica que optei por utilizar. Também foi feito painéis visuais de cada grupo do tema, para direcionar a construção das peças em suas respectivas famílias.

Figura 18: Cartela de cores



Fonte: Disponível em: <<https://www.pantone.com/color-finder#/pick?pantoneBook=pantoneSolidCoatedV3M2>> Acesso em 20/11/2018

Figura 19: Painel de inspiração

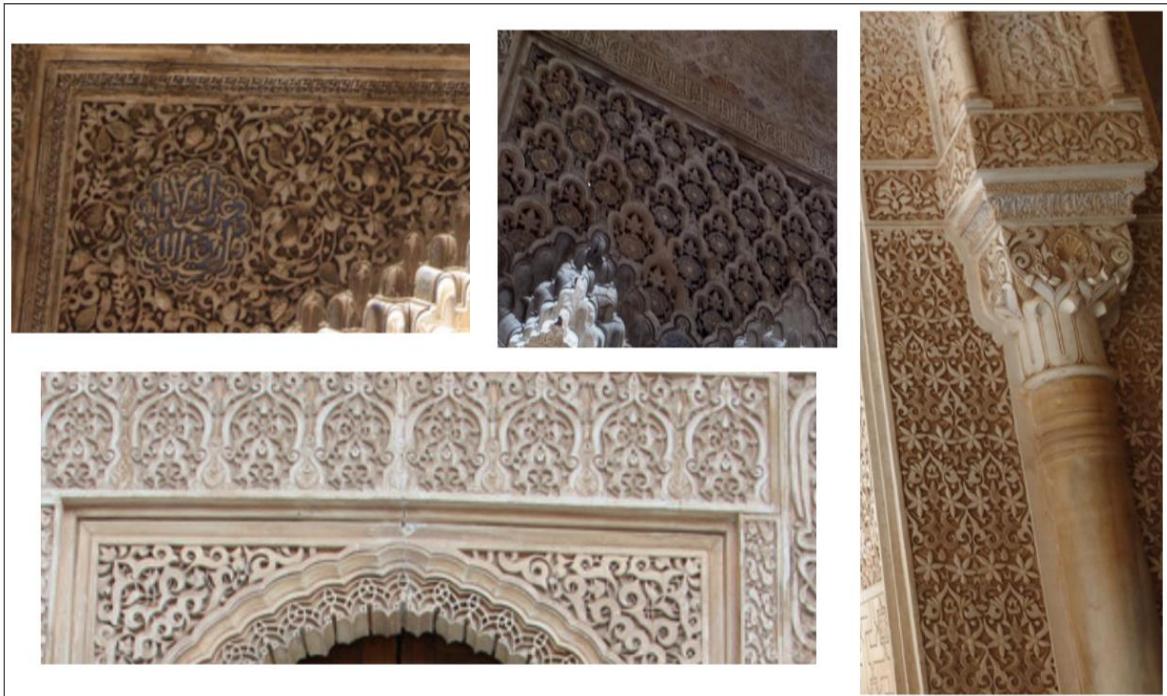


Fonte: Alabama Chanin | Laura Biagiotti | Versace | Fernanda Yamamoto | Bibhu Mohapatra | Daniel Silverman | Amaria Muzambinho | Christian Wignants | Alabama Chanin | Amaria Muzambinho

5.1. Família Rendilhada

A Família Rendilhada (FIG. 21, 22 e 23) compreende os arabescos e o *sebka* trabalhados em relevo no gesso (FIG. 20). Esses espaços planos têm uma riqueza expressiva impressionante e os temas vegetais são preferencialmente abstrações de cactus, jasmins, acantos, abacaxis, entre outros (AZNAR, 1985). Os dois motivos dessa família também são bastante característicos do emolduramento retangular das arcadas. Além de referência para a estrutura base das peças desse grupo, a família rendilhada será o principal padrão que orientará as aplicações para a superfície têxtil de todas as famílias.

Figura 20: Painel Rendilhado



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 21: Traje Rendilhado 1



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 22: Traje Rendilhado 2



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 23: Traje Rendilhado 3



Fonte: Arquivo pessoal

5.2. Família Entrelaçada

A Família Entrelaçada (FIG. 25, 26 e 27) é representada pela laçaria oriunda dos motivos geométricos e pelas demais linhas entrecruzadas presentes ao longo da decoração (FIG. 24). O conhecimento da variedade das formas e possíveis encaixes dos padrões geométricos somente é conhecido pelos aprendizes do ofício após a memorização do Alcorão. A flexibilidade dos cruzamentos vem da indefinição permitida pelo movimento de expansão e contração das formas (LEITE, 2007).

Figura 24: Painel Entrelaçado



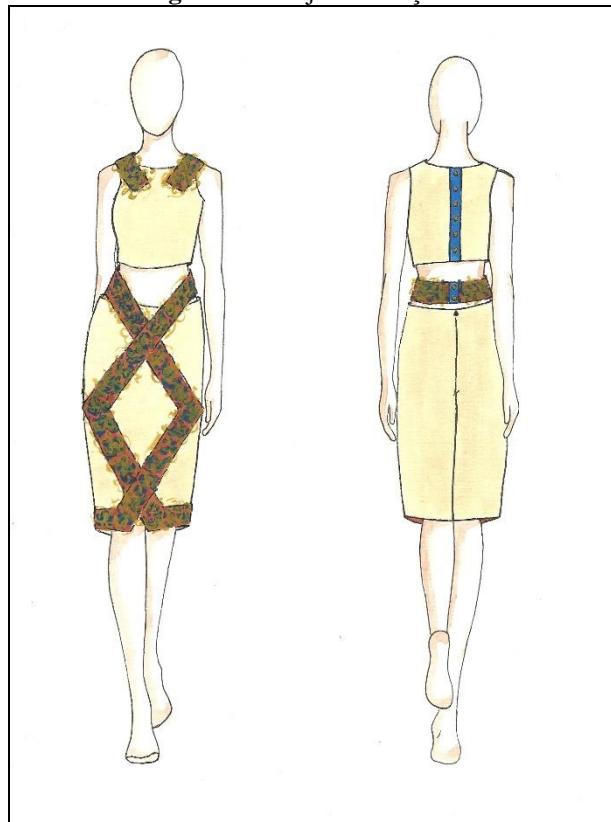
Fonte: Arquivo pessoal

Figura 25: Traje Entrelaçado 1



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 26: Traje Entrelaçado 2



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 27: Traje Entrelaçado 3

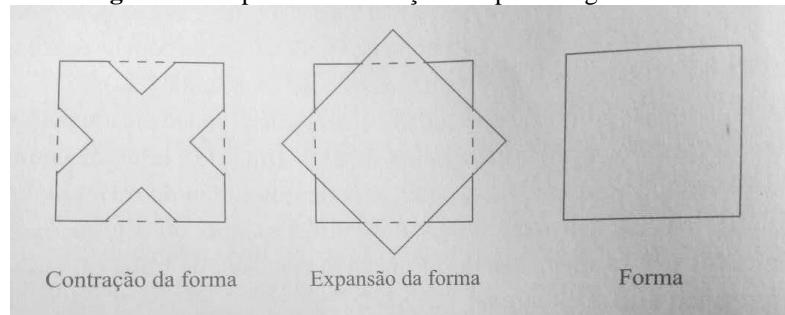


Fonte: Arquivo pessoal

5.3. Família Estrelada

A Família Estrelada (FIG. 30, 31 e 32) é composta pela estrela de oito pontas e suas continuidades (FIG. 29). Tal estrela é formada pela qualidade de expansão e contração dos padrões geométricos (FIG. 28). A partir do quadrado, que é a forma, a estrela é a expansão da forma e simboliza a expiração divina. Enquanto que a contração da forma produz a cruz, que simboliza a inspiração divina. Além disso, o octógono é para o Islã a representação do Trono divino que é sustentado por oito anjos (LEITE, 2007).

Figura 28: Expansão e contração dos padrões geométricos



Fonte: LEITE, 2007, p. 44

Imagen 29: Painel estrelado



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 30: Traje Estrelado 1



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 31: Traje Estrelado 2



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 32: Traje Estrelado 3

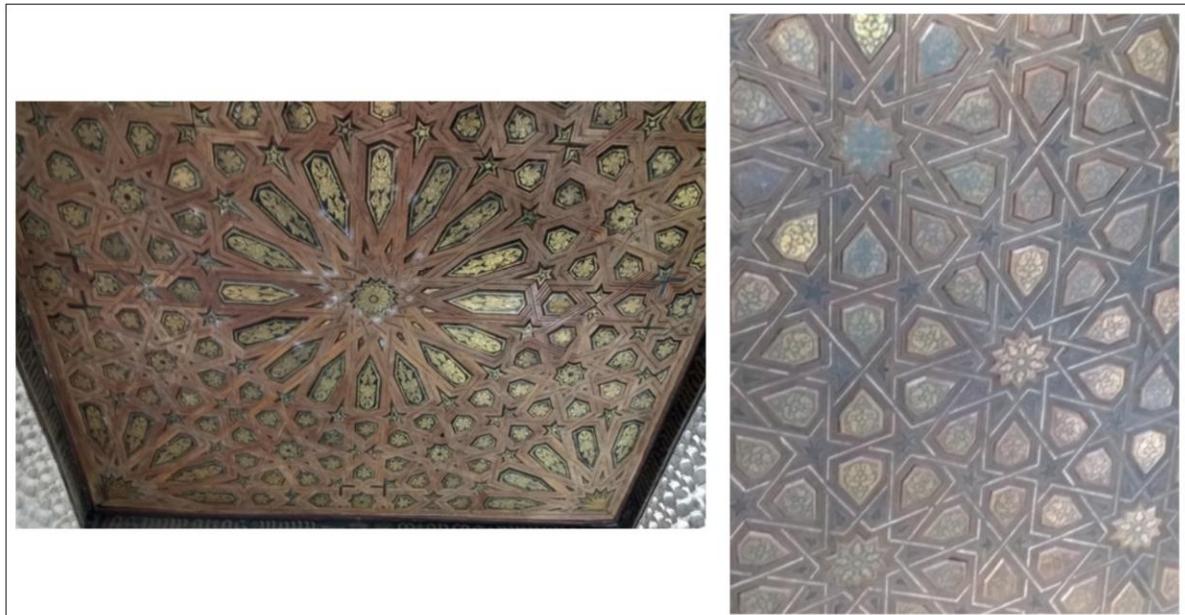


Fonte: Arquivo pessoal

5.4. Família de Pétalas

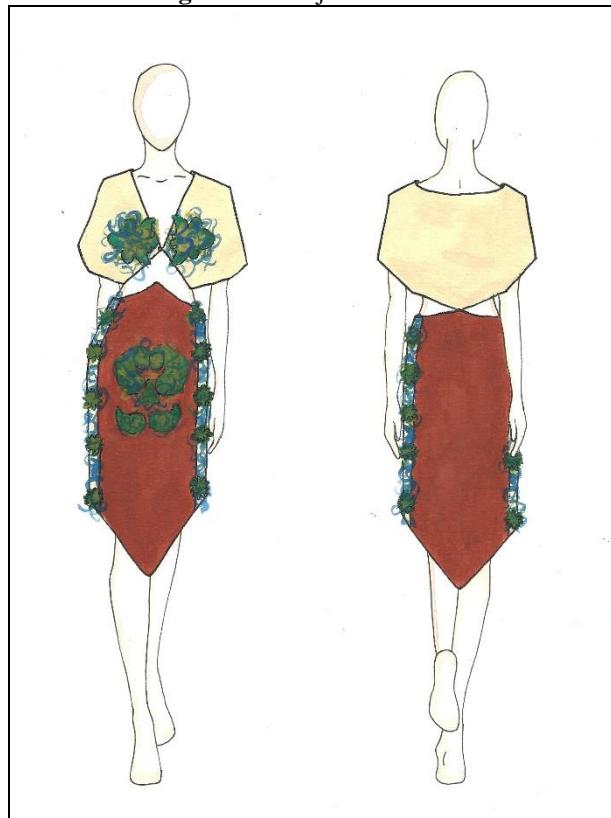
A Família de Pétalas (FIG. 34, 35 e 36) é formada pelos prolongamentos das diversas estrelas, resultando em pequenas e grandes rosáceas (FIG. 33). Essas pétalas têm o formato que se assemelha à um diamante estilizado composto por um polígono de seis pontas, pode ser mais alongado ou não. Elas são distribuídas de modo a mostrar um espelhamento com outras pétalas. Esse espelhamento se relaciona com a dualidade simbolizada no sufismo pela relação entre oculto e manifesto, divino e humano, ou seja, liga como Deus é compreendido pelos homens (LEITE, 2007).

Figura 33: Painel de Pétalas



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 34: Traje de Pétalas 1



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 35: Traje de Pétalas 2



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 36: Traje de Pétalas 3



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 37: Os doze trajes



Fonte: Arquivo pessoal

6. EXPERIMENTOS E PROCESSOS

Após a definição dos modelos, o próximo passo é dar início à prototipação das peças, através das modelagens e peças pilotos. O projeto prático experimental corresponde à confecção de um traje completo com todo o seu trabalho de superfície e de outros três apenas montados no tecido, para posterior aplicações têxteis, juntamente com o Frivolité. Cada um desses trajes escolhidos se refere à uma família do projeto.

Numa alternativa para se atingir um menor impacto sobre a sustentabilidade, escolhi utilizar tecidos preferencialmente de fibras naturais, também por permitirem maior conforto e transpiração para a pele. Para a confecção das quatro composições foram utilizados tecidos 100% algodão, 100% linho e 55% linho + 45% viscose.

De modo a seguir também esse conceito, pensei inicialmente em usar os tecidos tingidos de maneira natural. Realizei os testes para conseguir a cor marrom através das plantas nogueira e angico e a cor azul a partir do feijão perto (FIG. 38). Os testes foram feitos no tecido sarja cru 100% algodão e nos cordões 100% algodão e 100% juta. Entretanto, os tons das cores resultantes do tingimento natural não condiziam com os tons que havia proposto no projeto. Por isso, adquirir os tecidos já tingidos foi uma melhor alternativa.

O traje escolhido para confecção completa é o Traje Rendilhado 1 (FIG 21). Ele é composto por um vestido que apresenta recortes em sua estrutura, separadas por faixas de tecidos que remetem à decoração que emolduram as portas de La Alhambra, que são os arabescos dentro de arcadas retangulares. Na peça não contém recorte de manga, dessa forma as partes do corpo e mangas compõem uma mesma modelagem com o intuito de não interferir nos recortes intencionais da peça. Com essa característica, para se ter uma melhor ergonomia, pensei em uma abertura na junção entre os moldes da frente com o das costas, permitindo assim o movimento dos braços.

Após o feitio da modelagem, montei a peça piloto no tecido Americano Cru a fim de perceber se o modelo estava de acordo com o pensado. O único ajuste necessário foi proporcionar um melhor conforto na caída de ombro.

Sua superfície é composta por recortes de tecidos sobrepostos que formam uma estampa. Esta estampa se origina a partir dos desenhos dos arabescos dos Palácios Nazaries e é o que dá suporte ao Frivolité. Para auxiliar a construção da superfície têxtil, optei por utilizar o corte a laser, por permitir essa sobreposição entre os tecidos de cores diferentes e um efeito de tecido vazado.

Para realizar a sobreposição dos tecidos fiz uso de uma película termocolante, que é uma espécie de entretela dupla-face para trabalhos de *patchwork*. Ela possibilita unir os dois tecidos e sua vantagem é que em um de seus lados há um papel, o que permite que ela seja colada primeiro em um tecido e depois de destacado o papel, no outro. Diferente do que ocorre com a entretela dupla-face tradicional, que é colada nos dois tecidos de uma vez. Essa característica do papel em um de seus lados permitiu levar o tecido com a película para o corte a laser, ou seja, a cortadora a laser fez os vazados no tecido que já estava com a película. Posteriormente, foi possível colar o tecido vazado sobre o tecido que ficou de base.

Primeiro testei o corte do tecido com dois tipos de películas: papel termocolante e filme termocolante. As duas tiveram um bom resultado no corte, mas na hora de aplicar no outro tecido, obtive mais sucesso com o papel termocolante. O filme termocolante é um material mais sensível em relação à temperatura e maneira de uso do ferro e é necessária uma certa destreza para conseguir o resultado desejado. Como precisava aplicar a película em toda a largura do tecido - que não é algo usual para esse material, pois as aplicações de *patchwork* são, geralmente, pequenos desenhos – o papel termocolante se tornou mais adequado.

Passei os desenhos da modelagem para o computador, em tamanho real, e desenvolvi o desenho da estampa a ser cortada já em seu respectivo lugar dentro de cada parte, como pode ser visto na (FIG 39). Precisei realizar o corte duas vezes, pois na primeira tentativa os desenhos foram redimensionados e ficaram com uma escala menor à necessária, como mostrado na FIG. 40. Na FIG. 41 é possível ver os tecidos cortados no tamanho ideal já aplicados em suas partes correspondentes.

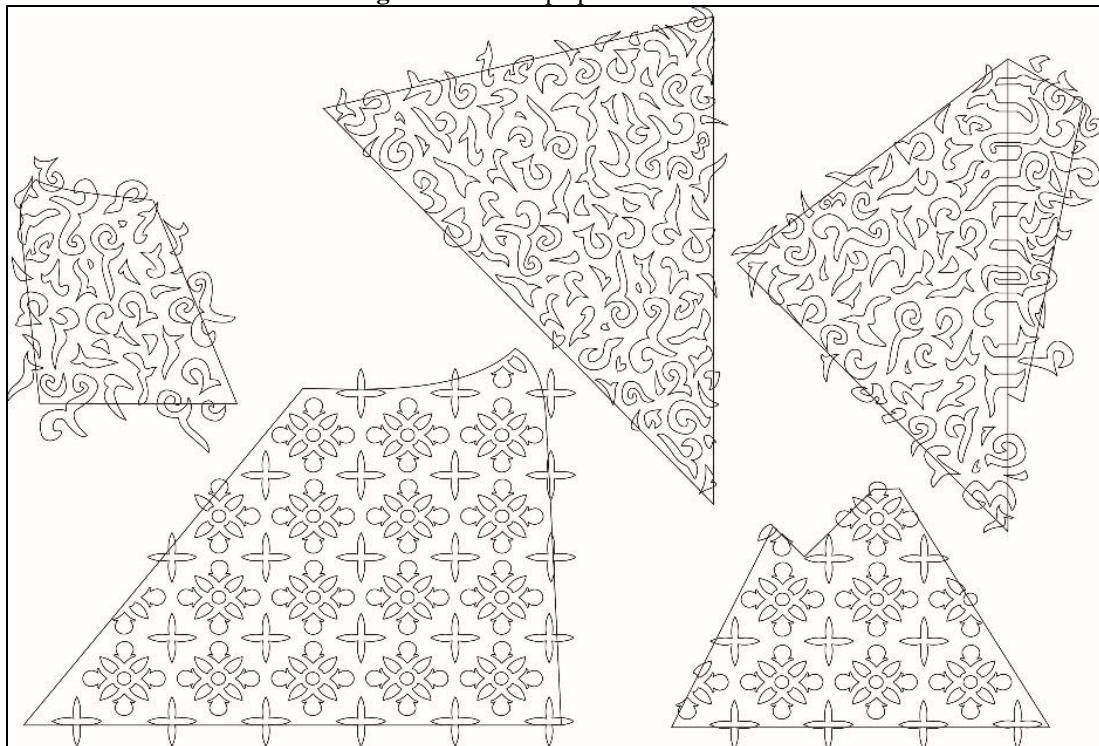
Com a estampa definida, foi possível pensar em qual seriam os formatos do Frivolité. Antes de definir os diagramas a serem utilizados, primeiro experimentei a técnica em linhas de gramaturas diferentes nos seguintes materiais: juta, algodão, acrílico e metalizado, presentes respectivamente na FIG. 42.

Figura 38: Teste tingimento natural



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 39: Estampa para corte a laser



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 40: Corte em escala menor



Fonte: Arquivo pessoal

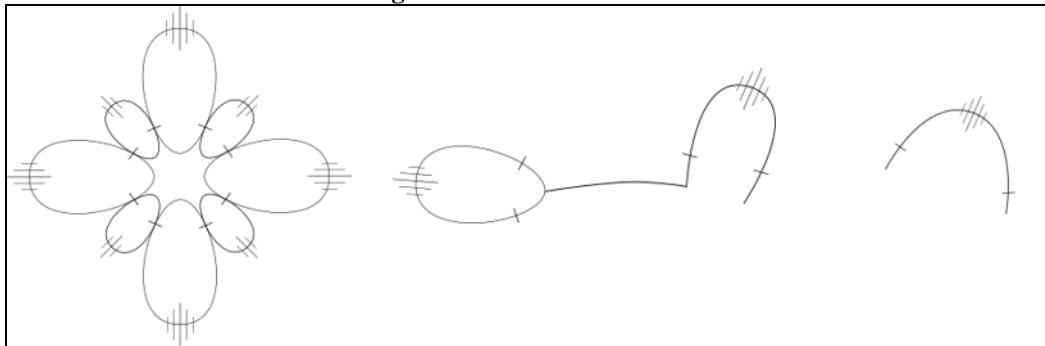
Figura 41: Tecido aplicado

Fonte: Arquivo pessoal

Figura 42: Experimentos com a Renda

Fonte: Arquivo pessoal

Os resultados obtidos com os testes de linhas que mais se destacaram foram os realizados com os fios de juta e os fios metalizados, os quais também já apresentam o tom dourado proposto para os detalhes da superfície têxtil. Para formatar os motivos finais da Renda (FIG. 44) que foram aplicados ao Traje Rendilhado 1 (FIG 21), realizei testes com o fio de juta, que era até então a primeira opção de material (FIG. 43). Contudo, percebi que o fio de juta deixou o motivo grosso, além de ser difícil manuseá-lo por sua grande gramatura. Escolhi, então, o fio metalizado para desenvolver a Renda Frivolêt.

Figura 43: Experimentos para motivo**Fonte:** Arquivo pessoal**Figura 44:** Motivos da Renda**Fonte:** Arquivo pessoal

O traje entrelaçado 1 (FIG. 25) é composto pelo conjunto blusa e calça. A calça tem forma ampla e angulosa, detalhes oriundos dos motivos geométricos, mas os trabalhos de superfície são concentrados na parte superior do traje. A blusa é composta por duas partes: uma frente única e um corpete. A modelagem da calça e do corpete foram tranquilas de serem feitas, já a modelagem da frente única foi um pouco mais desafiadora, por contemplar o cruzamento das linhas.

Comecei a modelagem frente única com o desenho a mão livre sobre o molde básico da frente. Entretanto, para que a modelagem funcionasse, os quatro losangos que as faixas de tecido entrelaçadas formariam precisavam ser iguais e ter ângulos retos, ou seja, ser um quadrado. Medi a altura do meio do molde, o que me possibilitou calcular qual seria o tamanho da diagonal do quadrado, e para encontrar a medida de cada lado utilizei a fórmula

matemática do Teorema de Pitágoras⁵ - que corresponde à uma relação entre as medidas dos lados de um triângulo retângulo, formado aqui pela diagonal e dois lados consecutivos do losango. Realizei a peça piloto da frente única e do corpete para perceber como funcionaria uma peça sobre a outra e optei por utilizar dois colchete no busto com o objetivo de prender as peças e ajudar na estrutura da frente única.

O Traje Estrelado 1 (FIG. 30) apresenta os trabalhos de superfície têxtil soltos em relação ao traje, que é formado por um vestido. Sua estrutura se constrói através da forma evasê e sua barra tem o formato de uma das pontas da estrela de oito pontas. Recortes de tecido, Frivolité e linhas são unidos para originar em um manto rendilhado para ser sobreposto ao vestido.

O Traje de Pétalas 1 (FIG. 34) é constituído por uma capa e saia. A capa tem sua estrutura semelhante à um poncho com abotoamento na parte da frente e, assim como a saia, possui pontas em suas extremidades para fazer referência às rosáceas presentes na decoração islâmica. As modelagens foram feitas a partir dos moldes básicos e as peças pilotos seguiram essas estruturas citadas. Os trabalhos de superfície são concentrados na região central da capa e da saia e nas faixas laterais presentes na saia.

⁵ Filósofo e matemático grego que viveu entre os séculos VI e V a.C.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A inserção de técnicas artesanais no *Design* de Moda contemporâneo se torna relevante para se ter uma fabricação preocupada com as pessoas que produzem, com a transmissão de valores e culturas e que não seja orientada pela produção e consumo em massa.

A maneira como as interações entre o Artesanato, *Design* e a Moda aconteceram ao longo do tempo alterou o modo com que os produtos artesanais passaram a ser percebidos pelo mercado e pelas pessoas. A escolha de técnicas e processos artesanais na produção de produtos de moda se relaciona com o respeito ao processo tradicional de produção, ou seja, sem ser movido pela aceleração proposta pela Indústria.

Nesse sentido, o presente Projeto Experimental visou o resgate da Renda Frivolité de maneira a inseri-la em peças do vestuário. Foi muito difícil encontrar referências bibliográficas que tratassesem sobre a Renda Frivolité. Não obtive nenhuma publicação em português e mesmo as que foram localizadas em língua estrangeira, em sua grande maioria, são livros de motivos. Dessa maneira, não foi possível encontrar relatos concretos sobre a história do Frivolité.

O fato da Renda ser composta apenas por dois pontos exige uma certa autonomia e domínio da técnica para conseguir criar os motivos, processo este que tive dificuldade. Ela se constrói nos dedos e não utiliza nenhuma estrutura base para auxiliar na construção do seu formato. A estampa produzida para o corte a laser me serviu de forte ajuda na criação dos motivos a serem usados na peça.

Viver em uma cidade com forte influência muçulmana me permitiu conhecer melhor a história e o modo de vida dessa cultura e desenvolver um forte interesse pela riqueza decorativa de seus edifícios. Escolher a decoração islâmica, presente nos Palácios Nazaries, como tema de criação dos trajes expostos ao longo deste escrito também se conecta com a valorização e inserção de tradições dentro do *Design* de Moda atual.

GLOSSÁRIO

Alá: nome muçulmano para Deus.

Alcazaba: nome em espanhol dado à fortificação ou castelo árabe.

Al-Andalus: nome usado pelos muçulmanos para designar a parte da Península Ibérica dominada por eles no período da Idade média.

Árabe: corresponde à uma denominação geográfica. Maomé unificou muitas tribos árabes e as converteu ao islamismo, mas isso não significa que todos os árabes tenham a mesma crença.

Arte Mudéjar: estilo artístico desenvolvido entre os séculos XII e XVI, caracterizado pela estética islâmica presente na arte cristã.

Ataurique: nome em espanhol, ou *tawriq* em árabe, para os motivos vegetais, ou seja, os arabescos.

Califa: chefe de Estado de um califado e líder religioso da comunidade islâmica.

Califado: forma islâmica de governo monárquico.

Caravançarás: edifício oriental que oferece alojamento a viajantes e comerciantes.

Cúfica: estilo mais antigo da caligrafia árabe.

Islã: nome da religião pregada por Maomé.

Mesquita: nome para o local de culto dos seguidores do Islamismo.

Muçulmano: designação religiosa que corresponde ao seguidor de Maomé.

Palácio: derivação da palavra palatina.

Palatina: nome da residência imperial do Império Romano.

Sebka: motivo constituído por um reticulado de losangos de traços ondulados.

Secular: condição de quem vive no século, ou seja, entre as coisas do mundo e da vida; imparcialidade em relação à religioso; laico.

Sultão: governante poderoso provincial ou regional dentro do califado.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Wilton. **O que é design.** São Paulo: Brasiliense, 2005.
- AZNAR, Fernando. **La Alhambra y el Generalife de Granada.** Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1985.
- BINOUS, Jamila *et al.* *A arte islâmica no mediterrâneo.* In: CICLO INTERNACIONAL DE EXPOSIÇÕES MUSEU SEM FRONTEIRAS: A ARTE ISLÂMICA NO MEDITERRÂNEO. **A arte mudéjar. A estética muçulmana na arte cristã.** Lisboa: Civilização Editora, 2000. p. 15 - 34.
- CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda: vestuário, comunicação e cultura.** São Paulo: Annablume, 2005.
- DELGADO, Clara. **El arte del islam.** Madrid: Grupo Anaya, 1991.
- DORFLES, G. **O design industrial e sua estética.** Portugal: Editorial Presença, 1978.
- DURAND, Jose Carlos. **Moda, luxo e economia.** São Paulo: Babel Cultural, 1988.
- FABRI, Hélcio Prado; RODRIGUES, Luan Vallotto. *Slow fashion: perspectivas para um futuro sustentável.* In: **11º Colóquio de Moda** – 8ª Edição Internacional. 2º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design de Moda. 2015. Disponível em: <<http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-202015/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO8-SUSTENTABILIDADE/CO-8-SLOW-FASHION.pdf>> Acesso em 24/06/18.
- FAURE, Élie. **A arte medieval** (1985). Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- HIGUERA, Teresa Pérez. **O melhor da arte islâmica.** Lisboa: G&Z Edições, 1997.
- LEITE, Sylvia Virginia Andrade. **O simbolismo dos padrões geométricos da arte islâmica.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero. A moda e seu destino nas sociedades modernas** (1989). Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia. Das Letras, 2005.
- MENDES, Mariuze Dunajski; QUELUZ, Gilson Leandro. *Design e artesanato: reflexões sobre uma abordagem não retificadora nas pesquisas e interações com as comunidades.* In: QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (org.). **Design & cultura.** Curitiba: Editora Sol, 2005. Capítulo 3, p. 57-82.
- NETO, José Alves de Freitas; TASINAFO, Célio Ricardo. **História geral e do Brasil.** São Paulo: Harbra, 2016.
- NICHOLLS, Elgiva. **Tatting: technique and history.** London: Vista Books, 1962.

PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y EL GENERALIFE – CONSEJERÍA DE CULTURA. **Alhambra General** [Texto informativo]. Disponível em: <<https://tickets.alhambra-patronato.es/entradas-alhambra-general/>> Acesso em 20/05/18.

PROGRAMA DE ARTESANATO BRASILEIRO. **Base conceitual do Artesanato Brasileiro**. Brasília: Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, 2012.

RAND, Paul. **Pensamentos sobre o design**. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

TREPTOW, Doris. **Inventando moda: planejamento de coleção**. 4. ed. Brusque: D. Treptow, 2007.

APÊNDICE

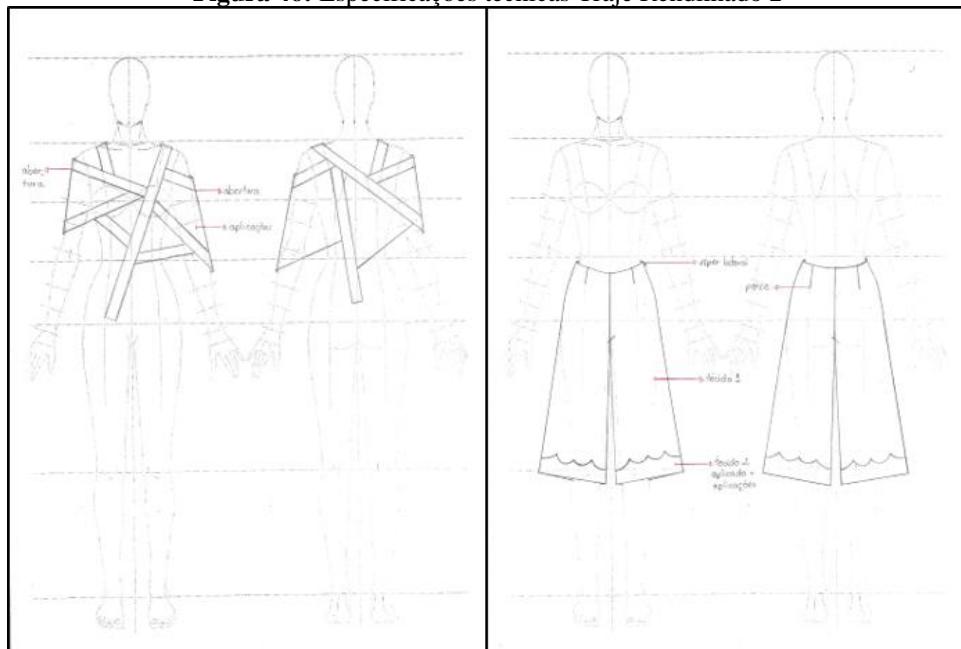
Figura 45: Especificações técnicas Traje Rendilhado 1



Fonte: Arquivo pessoal

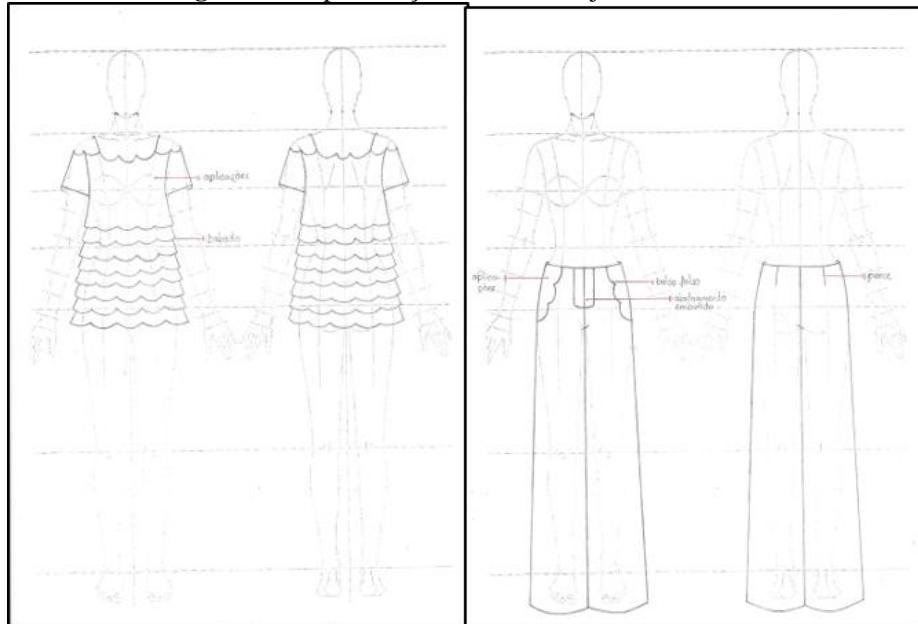
Insumos utilizados para confecção do Traje Rendilhado 1: Tecido sarja 100% algodão nas cores bege e azul; tecido linho 50% linho 50% viscose na cor marrom; tecido tricoline 100% algodão na cor bege; fio metalizado 50% algodão 50% poliéster; linha para costura 100% poliéster na cor bege.

Figura 46: Especificações técnicas Traje Rendilhado 2



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 47: Especificações técnicas Traje Rendilhado 3

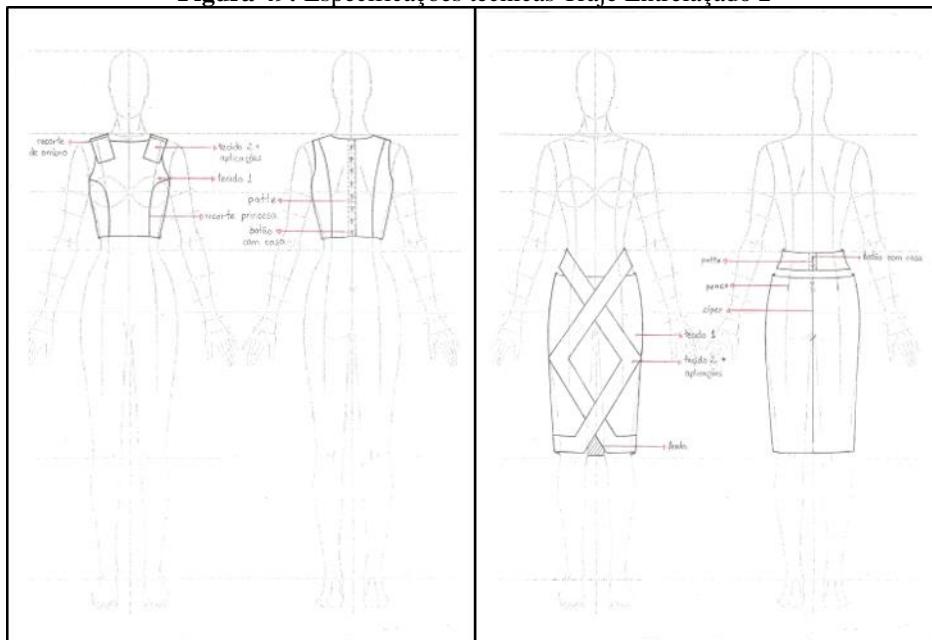


Fonte: Arquivo pessoal

Figura 48: Especificações técnicas Traje Entrelaçado 1**Fonte:** Arquivo pessoal

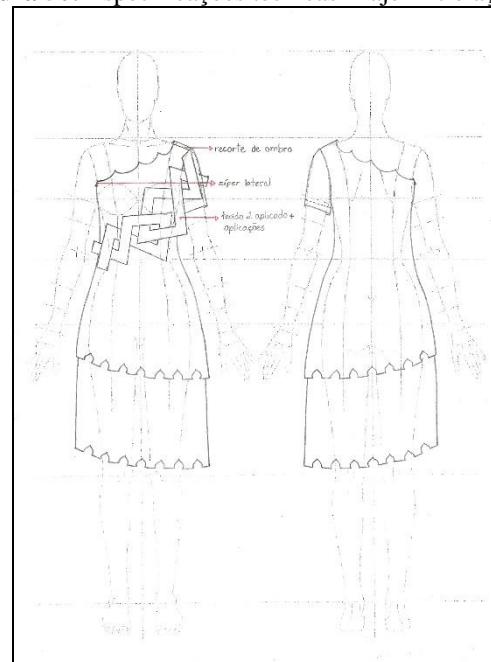
Insumos utilizados para confecção do Traje Entrelaçado 1: Tecido linho 100% linho na cor bege; tecido linho 50% linho 50% viscose na cor marrom; linha para costura 100% poliéster nas cores bege e marrom; botão, colchete e zíper.

Figura 49: Especificações técnicas Traje Entrelaçado 2



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 50: Especificações técnicas Traje Entrelaçado 3



Fonte: Arquivo pessoal

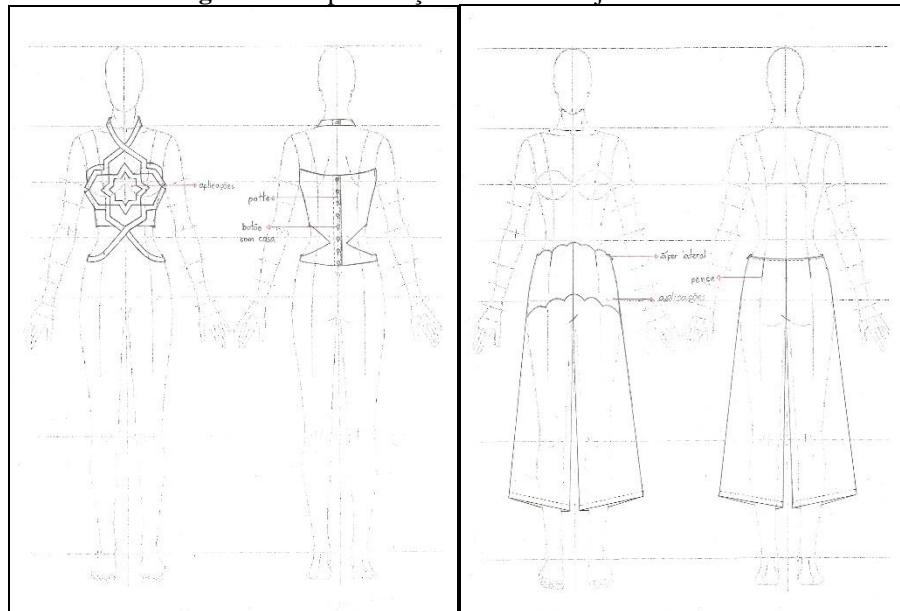
Figura 51: Especificações técnicas Traje Estrelado 1



Fonte: Arquivo pessoal

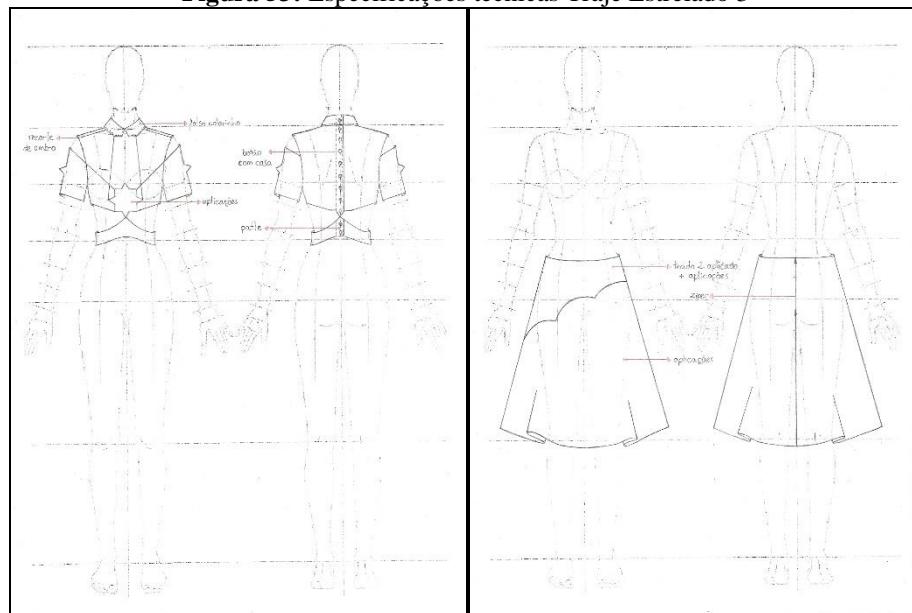
Insumos utilizados para confecção do Traje Estrelado 1: Tecido linho 100% linho na cor azul; linha para costura 100% poliéster na cor azul; zíper.

Figura 52: Especificações técnicas Traje Estrelado 2



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 53: Especificações técnicas Traje Estrelado 3



Fonte: Arquivo pessoal

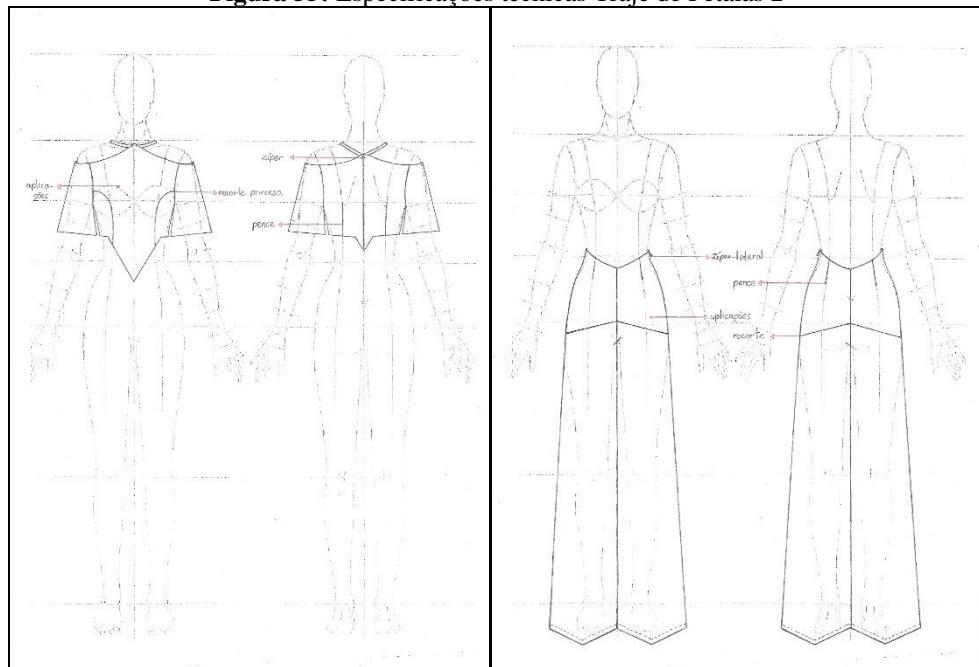
Figura 54: Especificações técnicas Traje de Pétalas 1



Fonte: Arquivo pessoal

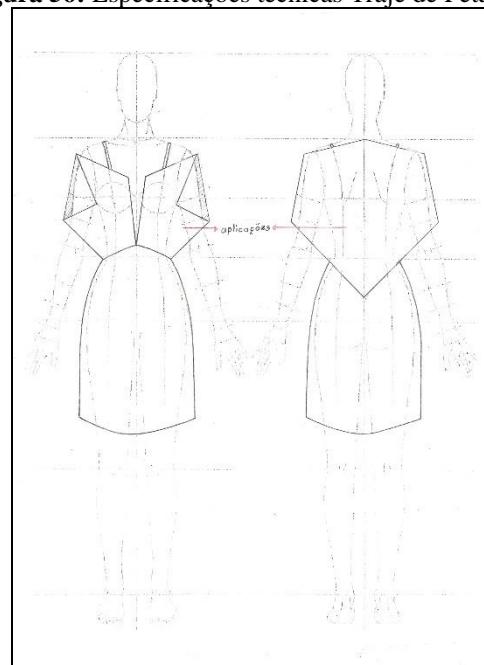
Insumos utilizados para confecção do Traje Estrelado 1: Tecido brim 100% algodão na cor bege; tecido linho 50% linho 50% viscose na cor marrom; linha para costura 100% poliéster nas cores bege e marrom; botão e zíper.

Figura 55: Especificações técnicas Traje de Pétalas 2



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 56: Especificações técnicas Traje de Pétalas 3



Fonte: Arquivo pessoal