

artigo

O fazer como variável estética na produção da moda

The act of making as an aesthetic variable in fashion production

CLAUDIA TEIXEIRA MARINHO¹

resumo

O texto propõe um olhar para as potencialidades estéticas do artesanato quando vinculado aos processos de produção da moda. Parte de um relato de projeto desenvolvido em parceria com o Novelo do Tempo (um grupo de bordadeiras que atuam na cidade de Fortaleza, CE) e, a partir de Mammi (2010), Salles (2011), Becker (2010) e Rancière (2005, 2009, 2010), propõe uma abordagem processual do artesanato pela identificação do entrelaçamento de duas forças produtivas que o conecta aos processos da moda – aquela relacionada à produção da vida e aquela dimensionada pela própria produção dos artefatos – para buscar aproximações entre estética e política pelo viés do fazer.

palavras-chave

Artesanato; Moda; Estética; Arte; Bordado.

abstract

The text proposes a look at the aesthetic potential of handicrafts when linked to fashion production processes. It starts from a project report developed in partnership with Novelo do Tempo (a group of embroiderers who work in the city of Fortaleza, state of Ceará) and, based on Mammi (2010), Salles (2011), Becker (2010) and Rancière (2005, 2009, 2010), propose a procedural approach to craftsmanship by identifying the intertwining of two productive forces that connects it to fashion processes - the one related to the production of life and the one dimensioned by the production of artifacts itself - to seek approximations between aesthetics and politics through the bias of doing.

keywords

Craftsmanship; Fashion; Aesthetics; Art; Embroidery.

¹ Artista e designer, mestre e doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), pós-doutorado em Design na Faculdade de Arquitetura, Design e Urbanismo da Universidade de Buenos Aires (UBA), 2009. Professora pesquisadora do Mestrado em Artes da Universidade Federal do Ceará (UFC). Investiga processos de criação nas interfaces entre arte e design e atualmente desenvolve pesquisas sobre as relações entre as tecnologias tradicionais e emergentes nos contextos dos movimentos sociais do campo. Organizou, juntamente com Patricia Caetano e Walmeri Ribeiro, o livro *Das artes e seus percursos sensíveis* (Intermeios, 2016). E-mail: marinhoclufc@gmail.com

1. APRESENTAÇÃO

Embora tenha sido marginalizada, por ser contrária à organização industrial e à esquematização de cada fase de produção, a prática do artesanato hoje tem sido valorizada em alguns nichos da moda como um fator diferencial na produção e comercialização pelo que lhe é tributado como diverso, pelo que se liga à produção simbólica e as identidades locais². A moda, como aparece no período moderno, mostra-se como forma de produção que se instala entre a arte e o artesanato, pois seria pela habilidade do artesão que se asseguraria a assimilação de valores da arte nas formas das roupas; as mudanças que ocorreram nas formas e condições de produção no contexto da moda repercutem em diferentes sentidos do que é produzir.

A economia do conhecimento segundo Gorz³ é uma forma de capitalismo que procura redefinir suas categorias principais para abarcar novos domínios e se caracteriza pela importância crescente dada ao saber como constitutivo do trabalho. No entanto, segue o autor, não se trata daquele saber específico ou formalizado na formação para o trabalho, mas de saberes não substituíveis ou formalizáveis; configurado nas “formas de um saber vivo adquirido no trânsito cotidiano, que pertencem à cultura do cotidiano”⁴.

A partir desta articulação, o texto propõe um olhar para as potencialidades estéticas do artesanato quando vinculado aos processos de produção da moda. Para tanto, parte de uma abordagem processual do trabalho realizado pelo Novelo do Tempo - um grupo de mulheres que bordam e costuram na cidade de Fortaleza (CE) -, e tais mulheres se reúnem em rodas de conversas para contarem histórias e bordarem juntas.

Procura-se entender como a prática do artesanato implica no sistema de produção da moda contemporânea através de um entrelaçamento de duas forças produtivas: aquela relacionada à produção da vida e aquela dimensionada pela própria produção dos artefatos, decorrendo na transformação deste último, pela incorporação de determinadas dinâmicas políticas do fazer. A partir da *Crítica de Processo*, como proposto por Salles⁵, olhamos para a construção de relatos, bem como para a prática do bordado com o objetivo de mirar uma possível estética da criação.

Buscamos interfaces entre os modos de produção da moda e aqueles de uma arte disposta a adentrar em territórios que são estranhos a ela, sobretudo às práticas e aos fazeres que parecem esgarçar os seus próprios limites em direção à interdisciplinaridade. Parece que a moda, em um alinhamento com as poéticas

² Sobre o tema consultar: BERLIM, L. *Moda e sustentabilidade*: uma reflexão necessária. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2020; e MICHETTI, M. Modas do mundo e moda mundial: sobre a partilha desigual de tarefas simbólicas entre Norte Global e Sul Global no mercado mundial de ‘moda ética’. Arquivos do CMD, v. 2, n. 1 (2014): *Dossiê Universal e Particular*. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/CMD/article/view/7546>, Acesso em 30/09/2022.

³ GORZ, A. *O imaterial: conhecimento, valor e capital*. São Paulo: Annablurne, 2005.

⁴ *Ibidem*, p. 10.

⁵ SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

contemporâneas, sem querer abandonar seus territórios, quer ampliar suas práticas para se colocar como agente partícipe nos debates sobre política, economia, causas ambientais e culturais, investindo nas dinâmicas de um fazer coletivo e na apropriação dos modos de fazer dos colaboradores.

1.1 VIVÊNCIAS COTIDIANAS COMO RECURSO SENSÍVEL PARA A MODA

Lorenzo Mammì⁶ oferece elementos para olhar para as poéticas contemporâneas ao falar da arte que se aproxima da vida e que tende a tornar as vivências cotidianas como um campo amplo de recursos sensíveis para o artista circular. Comenta a perda da autonomia da arte e sua dependência da indústria cultural – após as décadas de 1960 e 1970 – e reflete sobre a sua sobrevivência a partir de manifestações dispostas a dissolver a distinção entre arte e vida; momento em que a arte, segundo o autor, optou por renunciar a seu corpo sensível. Em outro ensaio apresentado nesse mesmo livro, Mammi retorna à reflexão sobre a dimensão sensível da arte refletindo sobre sua morte, segundo ele, provocada por uma fratura irrecuperável, por ela produzida, não apenas em relação às linguagens do modernismo, mas em relação à história da arte como um todo.

Em torno desse tema, Oliveira⁷ observa que a arte se encontra hoje em uma encruzilhada, que segundo ele se instaurou quando ficou evidenciado que a disciplinaridade na qual estava encerrada já não era o suficiente para reivindicar uma realidade própria da arte – autonomia – diante do clamor de questões políticas, econômicas, ambientais e culturais que pautam os modos de viver do mundo contemporâneo. O autor destaca que a instauração das práticas artísticas de caráter colaborativo, voltadas para os embates políticos no cotidiano, parecem ainda pautadas pelas posições tradicionais alicerçadas pelos preceitos de autonomia, autossuficiência e autorreferencialidade – próprios da arte moderna – ao mesmo tempo que explicitam os tensionamentos decorrentes das transformações radicais que pautaram a constituição e a natureza da arte contemporânea nestas últimas décadas.

Como parte das estratégias de trazer as vivências cotidianas como recursos sensíveis e a instauração de práticas artísticas de caráter colaborativo, alguns nichos da moda – moda ecológica, moda ética, moda sustentável – vinculados à economia criativa⁸, têm lidoado com a concepção de estética através da incorporação dos valores simbólicos da cultura em suas produções. No estado do Ceará, estas iniciativas estão previstas por políticas culturais fomentadas pela no-

⁶ MAMMÌ, L. *O que resta: arte e crítica de arte*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/13146.pdf>. Acesso em 25 de setembro de 2022.

⁷ OLIVEIRA, L. S. Encruzilhadas da arte e da política no contemporâneo. *Revista Visuais*, Unicamp, Campinas, v. 3, n. 4, 2017.

⁸ **Economia Criativa** define um conjunto de opções de mercado que utilizam da criatividade, do capital intelectual e da cultura para gerar valor econômico. Link: https://www.sebrae.com.br/Sebrae/Portal%20Sebrae/UFs/CE/Anexos/Cartilha_Economia_criativa_2019_fina.pdf. Acesso 28/09/2022.

meação de Fortaleza como Cidade Criativa do Design da Unesco⁹.

Foi nesse cenário que se deu o contato com o Grupo Novelo do Tempo, o qual veio através de um convite de Eliana – coordenadora da organização Projeto Criança Feliz¹⁰ – para colaborar no desenvolvimento de uma coleção de roupas e acessórios que seriam comercializados em uma loja virtual e também nas feiras de artesãos promovidas pela Secretaria de Cultura do Estado do Ceará (SECULT-CE).

O projeto mostrou-se uma oportunidade para o nosso grupo, composto por professoras, estudantes e pelas bordadeiras, refletir sobre como ocorre a distribuição dos lugares e das identidades do artesanato no sistema de produção da moda, sobre a criação coletiva e a dimensão política do fazer arte.

Nas conversas com as mulheres do grupo Novelo do Tempo soubemos que muitas delas tinham suas vinculações com o mercado da moda – como costureiras, modelistas e bordadeiras – e que sabiam que o/as contratantes esperavam delas mais do que uma habilidade de produção – entregar uma "peça bem-acabada" – mas interessavam-se também pelas suas histórias.

O propósito do texto é chamar a atenção para como as histórias e as vivências tornam-se matéria sensível no processo de produção da moda; matéria essa que é apropriada como argumento para a produção das roupas, acessórios, editoriais, bem como os cenários que compõem os desfiles. Com foco nos fazeres das bordadeiras, articulamos o conceito de "mundo da arte", como proposto por Becker¹¹, a fim de trazer para um primeiro plano uma noção de estética que emerge das trocas realizadas com as mulheres do Grupo Novelo do Tempo com o objetivo de inquirir os processos da moda em suas potencialidades de dar voz e vez a quem a ela se associa, para a produção de corpo, tempos e espaços, desde os seus cenários (mundos).

Para tanto, buscamos um deslocamento da noção de estética, como teoria da forma ou ciência do belo, na direção da política, ou seja, como condição de explicitação de quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce¹². Em termos conceituais, a expressão “partilha do sensível” é acionada para perceber o fazer artesanal na forma como parece articulado nos sistemas de produção da moda, pelo ponto de vista das bordadeiras, no que se refere à articulação das ritualidades criativas na composição dos seus repertórios produtivos.

2. OS MUNDOS E OS PROCESSOS

Para o debate proposto, o que menos interessa é definir se moda é arte ou não.

⁹ Sobre esse assunto consultar o link: <https://www.fortalezacriativa.com/>

¹⁰ Organização que desde 1986 atua nas comunidades do Jardim Iracema e Padre Andrade localizada a oeste de Fortaleza - CE, junto às famílias residentes da região através da arte como instrumento modificador da realidade.

¹¹ BECKER, H. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

¹² RANCIÈRE, J. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 16.

Mais pertinente é identificar por quais dinâmicas os modos de fazer da moda alinharam-se ao artesanato na composição de redes heterogêneas que permitem olhar para o contexto da moda através de questionamentos relacionados à poética contemporânea, dos quais se destacam as potencialidades dos encontros e as possibilidades de expansão e mistura dos campos da arte e da moda, pelo viés da noção de fazer.

Becker¹³ propõe uma abordagem da arte como "o trabalho que algumas pessoas fazem, preocupando-se mais com os padrões de cooperação entre as pessoas que fazem as obras do que com as próprias obras ou com aqueles definidos convencionalmente como seus criadores". O autor oferece o argumento que seria pela cooperação das pessoas – porque elas trabalham conjuntamente e têm que resolver os problemas que necessariamente surgem cooperando umas com as outras – que as obras de arte vêm a existir e continuam a existir; como elas podem ser feitas, distribuídas e conservadas.

Portanto, as obras de arte, segundo o autor, como produtos coletivos das atividades de atores associados em função de projetos comuns, preveem a existência de redes de relações interpessoais que se estendem no tempo histórico e no espaço social, bem como reverberam pelas interações simbólicas e dinâmicas características de mundos sociais.

O autor parte dessas argumentações para oferecer o conceito de *mundo da arte* – como uma forma particular de mundo social – para denominar uma rede de pessoas cuja atividade cooperativa, organizada via o conhecimento conjunto que têm dos meios convencionais de fazer coisas, produz a espécie de obras de arte pelas quais um mundo da arte é conhecido¹⁴.

Ou seja, o mundo da arte consiste em "todas as pessoas cujas atividades são necessárias à produção das obras características que este mundo, e talvez também outros, definem como arte"¹⁵.

Como o autor dá a entender, o mundo da arte não é um lugar, mas um processo; não tem fronteiras, não permite definir quem pertence ou não a ele. Mais do que isso, ele se mostra como um dispositivo conceitual que possibilita identificar um modo específico de cooperação-produção para produzir artefatos que definimos como arte: quando as encontramos, procuramos outras pessoas que são também necessárias a esta produção, construindo gradualmente um retrato o mais completo possível de toda a rede de cooperação que se irradia da obra em questão¹⁶.

O autor propõe uma sociologia da arte que possibilita os modos de sustentação de um fenômeno artístico, relacionando e alinhando os fazeres, as decisões e as escolhas feitas pelos produtores do artefato artístico antes de eles assumirem sua forma definitiva.

¹³ BECKER, H. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010, p. 27.

¹⁴ *Ibidem*, p. 35.

¹⁵ *Ibidem*, p. 34.

¹⁶ BECKER, H. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010, p. 35.

Alinhado a esta concepção de arte, encontramos a teoria crítica de processo proposta por Salles¹⁷, quando reflete a criação como rede em construção em diálogo com o pensamento da complexidade. A crítica de processo parte da análise das informações (materialidades) que são geradas ao longo de um processo produtivo-criativo, as quais ela identifica como documentos de processo. Os documentos dos processos de criação (esboços, anotações, registros audiovisuais etc.) são tomados como registros materiais e índices do percurso criativo. São retratos temporais das construções artísticas, sob a forma de arquivos da criação¹⁸.

Para Salles, a análise dos arquivos, documentos e registros – que aparecem de forma abundante na construção de processos criativos em diferentes áreas – possibilitam a compreensão de processos de criação: uma crítica de processo, que oferece uma abordagem para a arte, a partir de seus procedimentos construtivos¹⁹.

A metodologia da *Crítica de Processo* consiste nos estudos dos arquivos pessoais dos artistas – ou daqueles que dimensionam o seu fazer por meio da criação – bem como pelo acompanhamento dos processos em grupo. Destaca-se também que o foco nos documentos de processo possibilita compreender a criação através das agências entre pessoas e coisas.

Com base nessa abordagem, identificamos processos transversais da moda e do artesanato e os religamos aos processos da arte, pois os fazeres que envolvem a criação de roupas, produção de editoriais, configuração de desfiles, ao mesmo tempo que leva adiante um sentido de arte como fazer coletivo contribui também para borrar as noções do que é arte e do que é moda. Entendemos também que, ao oferecer argumentos para uma abordagem das artes pelo viés do fazer e de suas materialidades, trazemos uma compreensão da arte como prática coletiva, que as obras artísticas são o resultado de um processo e que promovem agências entre pessoas e coisas – dimensionada pela noção de redes de criação²⁰ e pelo conceito de mundo do trabalho²¹.

É a partir desse enfoque, por meio de Salles²² e Becker²³, que o trabalho com as bordadeiras se mostra como uma oportunidade de criar problemáticas para investigações sobre as poéticas contemporâneas, na medida em que se busca um sentido da arte que se legitima pelo fazer – pela lida com o material – enquanto possibilidade de visibilidade ao que ainda não se mostra visível.

A vantagem da *Crítica de Processo* vem da possibilidade de compreender, por meio das interconexões entre os fazeres, a natureza das redes que em nome da arte são produzidas em espaços e tempos localizados e materializadas em termos tais que podem ser apropriados ao cumprir a lógica da economia criativa. Sem

¹⁷ SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

¹⁸ *Ibidem*, p. 35.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Idem. Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006.

²¹ BECKER, H. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

²² SALLES, C. A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006 / SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

²³ BECKER, H. *Mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

desconsiderar isso, olhamos para os fazeres que potencializam os diferentes modos de estruturar as tramas do pensamento em criação, em um mesmo contexto (o mundo da moda), na tradição com o mundo das artes.

Mediante uma abordagem processual da moda procura-se os seus processos de concepção e de produção – e como eles têm ultrapassado a estratégia da referencialidade – a apropriação das formas das obras de arte – para se constituir como campo de reflexão sobre as poéticas contemporâneas. O que significa, em um primeiro momento, relativizar a noção de autonomia da arte e a centralidade da autoria como termo de validação do artefato.

3. VISIBILIDADES DO FAZER

A partir de Rancière²⁴ (2005, 2010) buscamos uma reflexão sobre os processos que tornam certas práticas e fazeres mais ou menos perceptíveis no contexto de produção da moda – o que envolve a produção de bordados – e assim refletir sobre uma política da estética²⁵ da moda, pela perspectiva do fazer.

Rancière traz uma ideia de política como um poder transformador que redistribui inteligibilidade e visibilidade no mundo de uma nova forma, sendo por sua vez sempre dissensual no que diz respeito à questão de quem pode falar, ou seja, de quem tem a capacidade de produzir fala em vez de ruído. Para ele, a verdadeira política acontece em momentos em que as entidades que não contavam anteriormente e se tornam inteligíveis (e visíveis) em um processo de subjetivação política; é dessa forma que Rancière relaciona política e estética, ou seja, como uma força que revoluciona a forma como percebemos o mundo.

Em *Partilha do sensível*²⁶, Rancière fala sobre a relação entre o fazer "ordinário" do trabalho e a "excepcionalidade" do fazer artístico propondo um caminho que possibilita pensar sobre os processos e produções não validados ou acolhidos pelos parâmetros do pensamento moderno das artes, como é o caso do artesanato.

O filósofo oferece um modelo para olhar a produção artística nos últimos séculos – articulado através da noção de regime – pela linha de uma concepção de estética que reflete os modos de articulação entre formas de ação, produção, percepção e pensamento, vinculadas ao conceito de "partilha do sensível"²⁷.

Ao identificar as obras e práticas da arte ocidental, o filósofo afirma que houve três grandes regimes do sensível, os quais seriam descritos por três regimes de identificação (ético, poético e estético) que constituem formas de identificar e clas-

²⁴ RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental Org & Editora 34, 2005; e RANCIÈRE, J. "A estética como política". *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, pp. 14-36, jul/dez 2010.

²⁵ Para Rancière, a "política da estética" é o modo pelo qual as próprias práticas e formas de visibilidade da arte intervêm na partilha do sensível e em sua reconfiguração, pelo qual elas recortam espaços e tempos, sujeitos e objetos, algo de comum e algo de singular. RANCIÈRE, J. "A estética como política". *Devires*, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, p. 21, jul/dez 2010.

²⁶ RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental Org & Editora 34, 2005.

²⁷ *Ibidem*.

sificar as práticas que hoje em dia denominamos como artísticas – como compondo o que chamamos de arte – em relação ao restante das práticas sociais.

Segundo ele, no regime ético, a arte encontra-se subsumida na questão das imagens. Há um tipo de seres, as imagens, que é objeto de uma dupla questão: “quanto à sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto ao seu destino; os usos que têm e os efeitos que induzem”²⁸. Nesse regime, um retrato ou uma estátua, por exemplo, é “sempre uma imagem de alguém e sua legitimidade provém de sua relação com o homem ou o deus que representa”²⁹.

No regime poético, o que se apresenta é o princípio da mimese, não propriamente como princípio normativo (que diz que a arte deve parecer com seu modelo), mas como “um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações”³⁰. Para o autor, a imitação não se enquadraria na verificação habitual do produto das artes por meio do uso, nem nos princípios da verdade vinculados à produção dos discursos e das imagens. O regime representativo (poético), vinculado à ideia de belas-artes, opera uma valorização da arte no interior de uma classificação da maneira de fazer – por consequência, maneiras de apreciar imitações perfeitas.

No terceiro regime da arte, a qual o autor denomina como estético, a identificação da arte se dá pela distinção que faz de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. O sentido de estética, nesse caso, não remeteria a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos apreciadores de arte, mas ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, “ao modo de ser de seus objetos”³¹:

No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não produto, saber transformado em não saber, *logos* idêntico a um *pathos*, intenção e intencionalidade³².

Em uma das perguntas que compõem as entrevistas publicadas em *Partilha do sensível*³³, Rancière é indagado se entre arte e trabalho haveria uma diferença de índole qualitativa – a arte sendo um tipo de trabalho especial: “Pode-se falar do agir humano em geral e nele englobar as práticas artísticas, ou estas constituiriam

²⁸ *Idem*, J. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 28.

²⁹ *Ibidem*, p. 109.

³⁰ *Idem*. *Op. cit.*, 2005, p. 30.

³¹ RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental Org & Editora 34, 2005, p. 32.

³² *Ibidem*, p. 33.

³³ *Ibidem*.

uma exceção às outras práticas?”³⁴. Esta pergunta nos faz pensar sobre de que forma o adjetivo “criativo” tende a ser acionado como dispositivo de aproximação entre moda e arte, colocando em destaque o caráter excepcional que o trabalho do artista assume ao ser confrontado com as condições do trabalho alienado.

Rancière³⁵ toma como roteiro os regimes da arte, como apresentado em outro momento no mesmo livro, e recorre à referência platônica para esclarecer que o fazedor de mimeses seria condenado não mais apenas pela falsidade das imagens que propõe, mas segundo um princípio de divisão do trabalho, que já havia servido para excluir o artesão de todo espaço político comum. Segundo ele, em uma sociedade organizada pelo princípio de que cada um faça apenas uma coisa³⁶, a ideia de trabalho não se resume a uma atividade determinada ou um processo de transformação material, mas se vincula à ideia de partilha do sensível, na medida que remete a impossibilidade de fazer outras coisas, que envolveriam as atividades na *polis*. Nesta perspectiva, o trabalho traduz-se como encarceramento do trabalhador no tempo-espacó privado da sua ocupação e sua exclusão da participação do comum.

Neste aspecto, Rancière identifica que o fazedor de mimese seria uma ameaça à polis não somente pela falsidade das imagens que propõe, mas porque é um ser duplo, um trabalhador que faz duas coisas ao mesmo tempo: “confere ao princípio privado do trabalho uma cena pública”³⁷. A partir daí o autor oferece a seguinte formulação: “a prática artística não é a exterioridade do trabalho, mas sua forma de visibilidade deslocada”³⁸.

Com base na abordagem, Rancière argumenta que a prática artística consistiria em certas condições de visibilidade para o trabalho, certo modo de aparição, “uma nova relação entre o fazer e o ver”³⁹ a partir da qual o autor desenvolve o argumento da “partilha do sensível” como a “distribuição polêmica das maneiras de ser e das ocupações num espaço de possíveis”⁴⁰.

O princípio de ficção – próprio do regime poético da arte – segundo Rancière, seria uma maneira de estabilizar o caráter excepcional do fazer arte; a arte da imitação torna-se uma técnica, e não uma mentira. “Ela deixa de ser um simulacro, mas cessa ao mesmo tempo de ser a visibilidade deslocada do trabalho como partilha do sensível”⁴¹. O imitador já não é mais o ser duplo o qual é preciso se opôr à polis, em que cada um faz uma coisa, mas se inscreve na grande divisão que se faz entre artes liberais e artes mecânicas.

Para Rancière, o regime estético das artes transforma radicalmente essa repar-

³⁴ *Ibidem*, p. 63.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*, p. 64.

³⁷ RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO Experimental Org & Editora 34, 2005.

³⁸ *Ibidem*, p. 65.

³⁹ *Ibidem*, p. 67.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 63.

⁴¹ *Ibidem*, p. 65.

tição dos espaços; neste regime, a barreira mimética – própria do regime poético – que distingua as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer se dilui e separa suas regras da ordem das ocupações sociais. Ao afirmar a absoluta singularidade da arte, o regime estético aniquila os critérios pragmáticos para a valoração dessa singularidade (Rancière, 2005).

Segundo o autor, o regime estético faz vir à tona novamente a partilha das ocupações que sustenta a repartição dos domínios de atividade e a afirmação do valor positivo do trabalho – enquanto forma da efetividade comum do pensamento e da comunidade – e traz a ideia de produção como princípio de uma nova partilha do sensível. Como diz Rancière, “fabricar queria dizer habitar o espaço-tempo privado e obscuro do trabalho alimentício. Produzir une ao ato de fabricar o de tornar visível, define uma nova relação entre fazer e ver”⁴².

O regime estético das artes seria aquele que identifica a arte no singular e a desobriga de qualquer regra específica, de toda hierarquia de tema, gêneros e procedimentos; trata-se de uma compreensão da arte que se encontra próxima à questão da moda, sobretudo porque ambas se constituem mediante uma noção estética, que recobre a singularidade de um regime particular de produção e apresentação dos objetos. Bem como é importante pontuar que produzir um conteúdo de moda qualquer também convoca práticas específicas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas. Parece, portanto, razoável articular a proposição metodológica de Rancière, sobre os regimes de identificação das artes para o contexto da moda, na tentativa de considerar outras possibilidades de produção de sentidos sobre os modos de produção da moda, para contextualizá-la no cenário das poéticas contemporâneas. Parece plausível propor um olhar para as esferas do fazer da moda para buscar as conexões entre estética e política, e isso torna-se possível se colocarmos em debate novas formas de distribuição do sensível, redimensionando (ampliando) uma temporalidade espacializada de coexistência dos fazeres, em igualdade de condições de visibilidade.

4. O FAZER DAS BORDADEIRAS

O grupo produtivo Pé de Sonho faz parte do conjunto de ações realizadas pela organização Projeto Criança Feliz⁴³ e foi criado para promover a formação de jovens e adultos nas áreas de artesanato, costura, bordado e crochê, com o objetivo de geração de renda e apoio à sustentabilidade da comunidade vinculada ao projeto. O Grupo Novelo do Tempo consolidou-se durante a realização de uma das ações propostas pelo Grupo Pé de Sonho, no ano de 2017, a qual consistiu na organização de rodas de conversa com as bordadeiras para coletar suas histórias enquanto bordavam. Como resultado dessas atividades foi publicado um livro,

⁴² *Ibidem*, p. 67.

⁴³ O Projeto Criança Feliz é uma organização de natureza filantrópica que atua nas comunidades do Jardim Iracema e Padre Andrade, localizada a oeste de Fortaleza (CE), junto à população que se encontra em situação de risco social. Identifica-se com a concepção de arte como instrumento modificador da realidade, com foco na arte-educação como agente transformador do contexto de vulnerabilidade social.

Memória das flores, e montada uma exposição permanente de bordado na Casa de Cultura da organização Projeto Criança Feliz.

Ainda hoje, em 2022, essas mulheres continuam bordando juntas e contando suas histórias; foi nesse contexto que fomos acolhidas para iniciar o projeto que se apresenta como argumento para o presente artigo.

A convivência com as bordadeiras mostrou-se como oportunidade para uma reflexão sobre as conexões entre moda e design, por meio de uma estética que consiste em entrelaçar materialidades – pela oralidade, pelo movimento da agulha ao entrar e sair do pano, pelo entrelaçamento de uma história em outra história. O desenvolvimento das coleções consistiu também em aprender a bordar, saber o nome dos pontos e das linhas, contar histórias, a medida em que a ação de bordar os tecidos – conduzida pelas falas, conversas, histórias – se mostrava como uma ação política central para esse grupo de mulheres.

A partir de alguns relatos apresentados no livro *Memória das flores*, tornam-se mais evidentes os alinhamentos entre estética e política que pautam os fazeres das mulheres que compõem o Grupo Novelo do Tempo, quando falam sobre o seu fazer:

Eu me sinto leve quando estou bordando. Aqui parece que eu não tenho nada para fazer em casa, mas na realidade tenho. Eu deixo o que tenho para fazer em casa. É uma terapia para mim. Tem horas que eu estou tão estressada ... quando eu tiro um tempinho, aqui ou lá em casa, já me sinto melhor (D. Francisca)⁴⁴.

Eu admiro aquela beleza, aquela natureza e eu disse: “eu vou criar uma arte.” E eu entrei na alma da arte. Só que eu não sou aquela profissionalizada, mas como a gente vem amadurecendo e vem criando aquela criatividade (...) eu me sinto importante fazendo isso. Eu não faço à toa, eu medito, eu estou alimentando minha mente (D. Lucia)⁴⁵.

Estas passagens, mais do que revelar um caráter intimista do bordado, revela um sentido coletivo da prática e sua dimensão estética-política, possibilitando identificar as rodas de conversa como de reinvenção mútua.

Inserimos, por fim, Tim Ingold⁴⁶ para relacionar os diferentes sentidos do fazer a partir de Becker, Salles e Rancière, no sentido de evidenciar a matéria sensível que pode compor os processos de produção da moda. O autor, ao realizar a sua “antropologia da linha”, formula a seguinte pergunta: “O que caminhar, tecer, observar, cantar, contar uma história, desenhar e escrever têm em comum?” E responde: “todas estas ações procedem em linhas”⁴⁷.

⁴⁴ CARDOSO, I. C. *Memória das flores*. Fortaleza: Projeto Criança Feliz, 2018. p. 21.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ INGOLD, T. *Linhas: uma breve história*. Petrópolis: Vozes, 2015.

⁴⁷ *Idem*.

As linhas, como matéria e metáfora do trabalho das bordadeiras, reforçam a ideia das redes do fazer na qual se enredam os processos da moda e a vida das muitas pessoas que deles participam, com o propósito de criar problemáticas de investigação sobre as poéticas contemporâneas. O que se coloca em jogo, portanto, é menos a capacidade criativa de um profissional ou outro que participa dos processos de produção da moda e mais a potencialidade estética-política dos processos e os modos coletivos de um fazer mediado por manifestações estéticas e expressivas – vocalizações, corporalidades, formas e cores.

REFERÊNCIAS

- BECKER, H. **Mundos da arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BERLIM, L. **Moda e sustentabilidade**: uma reflexão necessária. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2020.
- CARDOSO, I. C. **Memória das flores**. Fortaleza: Projeto Criança Feliz, 2018.
- GORZ, A. **O imaterial**: conhecimento, valor e capital. São Paulo: Annablurne, 2005.
- INGOLD, T. **Fazer**: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura. Petrópolis, RJ, .2022.
- INGOLD, T. **Linhas**: uma breve história. Petropólis: Vozes, 2015.
- MAMMI, L. **O que resta**: arte e crítica de arte. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/13146.pdf>. Acesso em 25/09/2022.
- MICHETTI, M. Modas do mundo e moda mundial: sobre a partilha desigual de tarefas simbólicas entre Norte Global e Sul Global no mercado mundial de ‘moda ética’. **Arquivos do CMD**, v. 2, n. 1 (2014): **Dossiê Universal e Particular**. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/CMD/article/view/7546>. Acesso em 30/09/2022.
- OLIVEIRA, L. S. Encruzilhadas da arte e da política no contemporâneo. **Revista Visuais**, Campinas, v. 3, n. 4, 2017.
- RANCIÈRE, J. A estética como política. In: **Devires**, Belo Horizonte, v. 7, n. 2, pp. 14-36, jul/dez 2010.
- RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental Org & Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, J. **A revolução estética e seus resultados.** Disponível em:
<https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2013/10/a-revoluc3a7c3a3o-estc3a9tica.pdf>.
Acesso em 29/09/2022.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, C. A. **Redes da criação:** construção da obra de arte. Vinhedo: Horizonte, 2006.

Autora especialmente convidada.
Artigo recebido no segundo semestre de 2022.