

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
BACHARELADO EM MODA**

Greicelayne Rodrigues de Sá

MODA, ARTE E MEIO AMBIENTE:
uma releitura para o design de superfície têxtil a partir das obras naturalistas de
Frans Krajcberg

Juiz de Fora
2019

GREICELAYNE RODRIGUES DE SA

MODA, ARTE E MEIO AMBIENTE:
uma releitura para o design de superfície têxtil a partir das obras naturalistas de
Frans Krajcberg

Trabalho de Conclusão para Graduação do
Curso de Bacharelado em Moda, do Instituto de
Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz
de Fora, como parte dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Bacharel em Moda.
Orientador: Prof. Me. Luiz Fernando Ribeiro da
Silva.

Juiz de Fora
2019

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Sá, Greicelayne Rodrigues de .

Moda, arte e meio ambiente : uma releitura para o design de superfície têxtil a partir das obras naturalistas de Frans Krajcberg / Greicelayne Rodrigues de Sá. -- 2019.

160 f.

Orientador: Luiz Fernando Ribeiro da Silva

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2019.

1. Moda Festa. 2. Frans Krajcberg. 3. Sustentabilidade. 4. Meio Ambiente. I. Silva, Luiz Fernando Ribeiro da , orient. II. Título.

GREICELAYNE RODRIGUES DE SA

MODA, ARTE E MEIO AMBIENTE:
uma releitura para o design de superfície têxtil a partir das obras naturalistas de
Frans Krajcberg

Trabalho de Conclusão para Graduação do
Curso de Bacharelado em Moda, do Instituto de
Artes e Design, da Universidade Federal de Juiz
de Fora, como parte dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Bacharel em Moda.

Aprovada em 03 de Dezembro de 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Me. Luiz Fernando Ribeiro da Silva – Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora – Instituto de Artes e Design

Profa. Dra. Sandra Minae Sato
Universidade Federal de Juiz de Fora – Instituto de Artes e Design

Profa. Dra. Annelise Nani da Fonseca
Universidade Federal de Juiz de Fora – Instituto de Artes e Design

Dedico este trabalho primeiramente a Deus, pois sem Ele eu jamais teria chegado aqui. A meus amigos, familiares e a todos que estiveram presentes em minha vida e se orgulham de minhas conquistas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por me guiar todos os dias pelos caminhos e direcionar minha vida da melhor maneira possível, posso dizer que sem Ele em minha vida os dias teriam sido difíceis na caminhada acadêmica. A Ele toda honra e glória por esse presente que é me formar.

À minha querida mãe, Maria das Graças, que sempre esteve ao meu lado garantindo que eu tivesse tudo de melhor dentro do possível, que garantiu que eu chegasse onde estou hoje, além de ter sido a mais presente e apoiadora em todos os dias, não somente os dias bons, mas aqueles ruins também, em que eu pensei que não fosse estar viva para viver estes dias em que estou. Agradeço também por ouvir todas as minhas reclamações e aflições nos dias de grande estresse e enxaqueca.

Um agradecimento especial a uma amiga querida, Maiara, que conheci graças à misericórdia de Deus, que a levou à universidade para ser um anjo em minha vida. Trouxe-me alegria e ânimo de vida para os dias em que pensei em desistir, que levantou minha autoestima e confiou em mim, acreditando que eu era capaz, mesmo quando em minha mente existia somente pensamentos negativos a meu respeito. Agradeço a ela pela amizade incondicional, com toda certeza, foi o presente mais lindo que a universidade pode me dar, além da experiência acadêmica. Ambos me fizeram crescer em muito, e gerou grande amadurecimento mental.

Ao corpo Docente, Direção e Administração do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, o meu muito obrigado, pelas lições passadas e contribuição em meu amadurecimento.

Agradeço ao meu orientador Luiz Fernando, pela ajuda, dedicação e comprometimento em ensinar. Devo dizer que em alguns momentos durante a jornada acadêmica ele foi responsável por me fazer querer continuar, quando a única vontade era desistir de tudo. Obrigada por incentivar não só a mim, mas a todos os alunos, pelos puxões de orelha e pela sinceridade, que sempre foram de grande necessidade.

Não posso deixar de agradecer as técnicas do laboratório de construção do vestuário do Instituto de Artes e Design, Samara e Jacqueline, pela dedicação e ajuda que sempre me deram durante o curso de Moda, e pela paciência em me ajudar.

Enfim, agradeço a todas as pessoas que contribuíram de alguma forma em minha jornada, a todos o meu muito obrigado.

A mata hoje tem alguma coisa para dizer. Estou convencido que a humanidade pode criar um futuro mais próspero justo e seguro, e garantindo sua própria sobrevivência. Para isso, precisamos reexaminar as grandes questões de meio ambiente e formular soluções realistas.

Frans Krajcberg.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo a criação de uma Coleção de Moda Festa para a marca Grace's House, como parte do Trabalho de Conclusão de Curso no Bacharelado em Moda da Universidade Federal de Juiz de Fora. Tomando como inspiração para a produção o artista plástico brasileiro Frans Krajcberg, foi feita uma pesquisa bibliográfica sobre o artista referido, na intenção de analisar suas obras, estética e a forma como interagia com a natureza, que fora seu campo de atuação em vida. Krajcberg considerava a natureza sua pátria e por isso suas obras sempre tiveram como característica de ação o protesto e a revolta contra as destruições humanas dos recursos naturais. Para melhor entendimento, buscou-se, ainda, uma breve explicação sobre os biomas brasileiros de onde o artista retirava seu material de trabalho e; um breve diálogo do campo da arte em conexão com a moda; visando, deste modo, levar a criação pareada aos conceitos do artista. Do mesmo modo, realizou-se uma pesquisa de práticas sustentáveis no campo da moda para que, então, pudessem ser incorporadas na fase de elaboração e execução do trabalho. Por fim, para a apresentação das roupas confeccionadas e traçar uma conversa entre Frans Krajcberg e o presente trabalho no campo imagético e conceitual, uma produção de moda foi realizada no Campus da UFJF, possibilitando manipular os conceitos entre roupa, imagem e espaço.

Palavras chave: Moda Festa. Frans Krajcberg. Sustentabilidade. Meio Ambiente.

ABSTRACT

This work aims to create a Party Fashion Collection for Grace's House brand, as part of the Completion Work at the Bachelor of Fashion at the Federal University of Juiz de Fora. Taking as inspiration for the production of the Brazilian artist Frans Krajcberg, bibliographical research was made about the referred artist, with the intention of analyzing his works, aesthetics and the way he interacted with nature, which was his field of life. Krajcberg considered nature his homeland, and for this reason, his works have always had as their characteristic action the protest and revolt against human destruction of natural resources. For a better understanding, we also sought a brief explanation about the Brazilian biomes from which the artist drew his work material and; a brief dialogue of the field of art in connection with fashion; thus aiming to bring the paired creation to the artist's concepts. Similarly, a survey of sustainable practices in the field of fashion was carried out so that they could then be incorporated into the elaboration and execution phase of the work. Finally, for the presentation of the made clothes and to make a conversation between Frans Krajcberg and the present work in the imagetic and conceptual field, a fashion production was held at the UFJF Campus, allowing to manipulate the concepts between clothes, image, and space.

Keyword: Party Fashion. Frans Krajcberg. Sustainability. Environment.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Mapa geral dos Biomas Brasileiros.....	18
Figura 02 – Árvore com raízes tabulares.....	19
Figura 03 – Tabela anual comparativa de biomas do Brasil – últimos anos no intervalo de 01/Jan até 14/Set	21
Figura 04 – Planície pantaneira, abaixo inundada e ipê roxo em primeiro plano.....	24
Figura 05 – Uma das telas de Mondrian.....	27
Figura 06 – Modelo usando o famoso vestido Mondrian de Yves Saint Laurent.....	27
Figura 07 – Modelo usa conjunto Rhodosá com estampa de Francisco Brennand, 1965.....	29
Figura 08 – Modelo usa conjunto Rhodosá, estampa de Aldemir Martins, 1965.....	29
Figura 09 – Coleção Athos Bulcão "do início ao fim", Ronaldo Fraga, SPFW Inverno 2011.....	30
Figura 10 – Coleção "O caderno secreto de Candido Portinari", Ronaldo Fraga, SPFW Verão 2015.....	31
Figura 11 – Coleção Guerra e Paz, Ronaldo Fraga, SPFW Verão 2019.....	32
Figura 12 – Primeiro desenho de Krajcberg em nanquim sobre papel, 1941, de quando estudava Belas Artes em Leningrado.....	35
Figura 13 – Residência e Ateliê de Krajcberg em Monte Alegre.....	37
Figura 14 – Krajcberg com obras da serie de Samambaias.....	37
Figura 15 – Processo de Impressão Direta em papel japonês.....	38
Figura 16 – Obra ganhadora da Bienal de Veneza, feita com pedras em relevo.....	38
Figura 17 – Esculturas de flores.....	39
Figura 18 – Quadros de pedras e minerais.....	40
Figura 19 – Krajcberg trabalhando a sombra do objeto.....	41
Figura 20 – Casa da arvore no Sitio Natura.....	42
Figura 21 – Ateliê de Krajcberg no Sitio Natura.....	42
Figura 22 – Fotografias de Krajcberg – Imagens do Fogo.....	43
Figura 23 – Esculturas de cipó com técnica artesanal indígena.....	44
Figura 24 – Gravuras com folhas de embaúba e outras arvores.....	45
Figura 25 – Esculturas da série africana.....	47
Figura 26 – Escultura "Flor do Mangue", cuja estética mistura várias técnicas de Krajcberg.....	50

Figura 27 – Gráfico de mudança de sistemas.....	52
Figura 28 – Etapas do ciclo de vida de uma roupa e atividades que podem ser exercidas pelo designer.....	56
Figura 29 – Shorts com tingimento natural e camiseta em algodão orgânico pela estilista Amy Ward, 2012.....	58
Figura 30 – 'Cardigã Fluff', da From Somewhere, outono/inverno 2012.....	59
Figura 31 – Fibras de menor impacto.....	60
Figura 32 – Blusa de tricô com mangas intercambiáveis da Bob and John.....	61
Figura 33 – Coleção "Remade in Switzerland".....	62
Figura 34 – Coleção Spirit por Wister Tsang, com tecido desperdiçado, 2012.....	63
Figura 35 – Peças de Jennifer Whitty e Holly McQuillan transformadas a partir do Upcycling.....	63
Figura 36 – Peças da coleção <i>Re-Farm Re-Roupa</i> 2019.....	65
Figura 37 – Público Alvo Grace's House.....	67
Figura 38 – Símbolo da marca.....	69
Figura 39 – Logotipo.....	69
Figura 40 – Coleção de estreia na SPFW 2017.....	70
Figura 41 – Fabiana Milazzo sendo usado por celebridades.....	70
Figura 42 – Peças confeccionadas a partir do fio de seda orgânica - Tecelagem Casulo Feliz.....	72
Figura 43 – Coleção de estreia de Flavia Aranha na SPFW 2019.....	73
Figura 44 – Ateliê da estilista, onde produz os corantes naturais para tingimentos.....	74
Figura 45 – Gilberto Gil usando Flavia Aranha em show.....	76
Figura 46 – Coleção Prêt-à-porter Dior Verão 2019 PFW.....	77
Figura 47 – Coleção Alta Costura Dior Verão 2019 PFW.....	78
Figura 48– Prancha Iconográfica do Tema.....	81
Figura 49 – Prancha Iconográfica do Tema.....	82
Figura 50 – Prancha Iconográfica do Tema.....	83
Figura 51 – Prancha Iconográfica de Tendência em Cor.....	84
Figura 52 – Prancha Iconográfica de Tendências em Modelagem.....	85
Figura 53 – Prancha Iconográfica de Tendências em Design de Superfície Têxtil.....	86
Figura 54 – Prancha de Matriz Conceitual.....	87
Figura 55 – Prancha de Cartela de Cores.....	88
Figura 56 – Cartela de Tecidos.....	89

Figura 57 – Prancha Iconográfica de Design de Superfície Têxtil.....	91
Figura 58 – Silhuetas.....	95
Figura 59 – Cartela de Aviamentos.....	96
Figura 60 – Croqui 01.....	98
Figura 61 – Croqui 02.....	99
Figura 62 – Croqui 03.....	100
Figura 63 – Croqui 04.....	101
Figura 64 – Croqui 05.....	102
Figura 65 – Croqui 06.....	103
Figura 66 – Croqui 07.....	104
Figura 67 – Croqui 08.....	105
Figura 68 – Croqui 09.....	106
Figura 69 – Croqui 10.....	107
Figura 70 – Croqui 11.....	108
Figura 71 – Croqui 12.....	109
Figura 72 – Croqui 13.....	110
Figura 73 – Croqui 14.....	111
Figura 74 – Croqui 15.....	112
Figura 75 – Manequim mapeado.....	113
Figura 76 – Processo de Montagem das peças.....	114
Figura 77 – Look 01.....	115
Figura 78 – Look 02.....	121
Figura 79 – Look 03.....	127
Figura 80 – Prancha Iconográfica de Papelaria.....	134
Figura 81 – Prancha Iconográfica de Locação e Poses.....	136
Figura 82 – Prancha Iconográfica de Beleza.....	137
Figura 83 – Prancha Iconográfica Acessórios Bijuterias.....	138
Figura 84 – Prancha Iconográfica Acessórios Chapéus, Cintos, Óculos	139
Figura 85 – Prancha Iconográfica Acessórios Sapatos, Bolsas.....	140
Figura 86 - Editorial Into The Trees.....	140
Figura 87 - Editorial Into The Trees.....	141
Figura 88 - Editorial Into The Trees.....	142
Figura 89 - Editorial Into The Trees.....	143
Figura 90 - Editorial Into The Trees.....	144

Figura 91 - Editorial Into The Trees.....	145
Figura 92 - Editorial Into The Trees.....	146
Figura 93 - Editorial Into The Trees.....	147

LISTA DE TABELAS

Tabela 01 – Material X Cor.....	93
Tabela 02 – Valores aproximados de materiais.....	94
Tabela 03 – Parâmetro de Produtos.....	97
Tabela 04 – Ficha Técnica Vestido.....	116
Tabela 05 – Ficha Técnica Ornamento do Vestido.....	118
Tabela 06 – Tabela de Custos Vestido com Ornamento.....	120
Tabela 07 – Ficha Técnica Top cruzado com macramê.....	122
Tabela 08 – Ficha Técnica Saia de Flores com macramê.....	124
Tabela 09 – Tabela de Custo Saia com Top.....	126
Tabela 10 – Ficha Técnica Calça Pantalona.....	128
Tabela 11 – Ficha Técnica Top ombro a ombro.....	130
Tabela 12 – Tabela de Custos Calça Pantalona com Top de Pregas.....	132
Tabela 13 – Tabela de Custos Editorial <i>Into The Trees</i>	148

LISTA DE SIGLAS

EUA – Estados Unidos da América

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

INPE – Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais

LGBTI - Lésbica, Gay, Bissexual, Travesti, Transexual e Transgênero, Intersexual.

MAM – Museu de Arte Moderna

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MMA – Ministério do Meio Ambiente

ONU – Organização das Nações Unidas

SPFW – São Paulo Fashion Week

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1 BIOMAS BRASILEIRO.....	17
1.1 AMAZÔNIA.....	18
1.2 MATA ATLÂNTICA.....	21
1.3 PANTANAL.....	23
2 MODA, ARTE E SUSTENTABILIDADE: O MULTIFACETADO FRANS KRAJCBERG INSPIRANDO O DESIGN DESUPERFÍCIE TÊXTIL.....	26
2.1 MODA E ARTE.....	26
2.2 FRANS KRAJCBERG: ANÁLISE DE VIDA E OBRAS.....	34
2.3 SUSTENTABILIDADE NA MODA.....	51
3 MERCADO: MARCA GRACE'S HOUSE.....	67
3.1 FABIANA MILAZZO.....	69
3.2 FLAVIA ARANHA.....	72
3.3 CRISTHIAN DIOR AS.....	76
4 DESENVOLVIMENTO DA COLEÇÃO.....	80
4.1 TEMA.....	80
4.2 TENDÊNCIAS.....	84
4.3 MATRIZ CONCEITUAL.....	87
4.4 CARTELA DE CORES.....	88
4.5 CARTELA DE TECIDOS.....	89
4.5.1 Fibras Têxteis.....	90
4.6 DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL.....	90
4.6.1 Tingimento.....	92
4.7 SILHUETA.....	94
4.8 AVIAMENTOS.....	96
4.9 PARÂMETRO DE PRODUTO.....	97
4.10 CROQUIS DA COLEÇÃO.....	98
4.11 MONTAGEM DAS PEÇAS.....	113
4.12 LOOK 01.....	115
4.12.1 Ficha técnica Look 01.....	116
4.12.2 Tabela de Custo Look 01.....	120
4.13 LOOK 02	120

4.13.1 Ficha técnica Look 02.....	122
4.13.2 Tabela de Custo Look 02.....	126
4.14 LOOK 03.....	126
4.14.1 Ficha técnica Look 03.....	128
4.14.2 Tabela de Custo Look 03.....	132
5.15 PAPELARIA.....	132
5 EDITORIAL DE MODA.....	135
5.1 TEMA.....	135
5.2 LOCAÇÃO.....	135
5.3 BELEZA.....	135
5.4 ACESSÓRIOS.....	138
5.5 RESULTADO.....	141
5.6 FICHA TÉCNICA.....	141
5.7 TABELA DE CUSTOS.....	141
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	142
REFERÊNCIAS.....	144

INTRODUÇÃO

A pesquisa deste trabalho nasceu na intenção da autora de criar uma coleção para sua marca, que surge como fruto de anos de trabalho no ramo de Moda Festa. O objeto de pesquisa utilizado como fonte de inspiração para a designer no presente trabalho é o artista plástico Frans Krajcberg. A ideia de associá-lo a esta coleção surgiu quando em uma aula de Produção de Moda e Figurino durante a graduação, do Pr. Me. Luiz Fernando Ribeiro, pede que transpusessemos obras de artistas plásticos em roupas vestíveis. O processo de pesquisa para a atividade mencionada em questão levou a autora à Krajcberg, cuja obra lhe pareceu monumental e digna de um estudo mais detalhado nos meses que se seguiriam.

Deste modo, esta pesquisa visa fazer uma análise das obras, conceitos e processos de criação do artista plástico citado, e a partir de tal análise transpor para a coleção de moda denominada *REDESarte* da marca Grace's House, os seguintes pontos: sua estética e cores no design de superfície têxtil, formas na modelagem das peças, conceito e processo de criação na concepção e confecção das roupas.

Para tanto, foi feita uma pesquisa bibliográfica inicial do artista e sua obra. Diante do amplo contexto o trabalho foi dividido em cinco capítulos. No primeiro capítulo abordamos os conceitos de Bioma e Ecossistema Brasileiros, com o intuito de apresentar os locais nos quais o artista buscava materiais para trabalhar, e a importância de preservá-los, sendo eles os biomas: Amazônia, Mata Atlântica e Pantanal. E ainda, em cada bioma, foram descritos os tipos de vegetação, abrangência territorial, destruição através dos anos e importância de sua preservação, de cada um dos biomas.

No segundo capítulo a abordagem faz uma analogia entre os temas moda, arte e sustentabilidade. Tal relação é necessária para que possamos entender melhor o trabalho de Frans Krajcberg. Primeiramente, abordamos o tema moda e arte, como o tema é abordado pelos designers de moda, principalmente no âmbito nacional. No sub capítulo, faremos um breve relato, de forma cronológica, do artista escolhido para ser associado à coleção. Neste momento, percebemos a importância de se relatar sobre a preservação dos biomas brasileiros e também analisamos a obra de Krajcberg detalhando a intenção de sua arte e sua luta contra os crimes ambientais, sempre buscando mostrar à população a importância da preservação do meio ambiente e seus

recursos naturais, a fim de que pudéssemos ter um futuro próspero.

Pensando em preservação ambiental, trazemos ainda, um sub item que aborda a sustentabilidade na moda. Discute-se nesta sessão, de uma forma sucinta, como a moda é vista como uma indústria poluente, e pensando nisso, muitos designers de moda vêm trabalhando a sustentabilidade no ramo, de forma a reduzir os impactos ambientais que a indústria causa no meio ambiente. Por isso apresentamos opções possíveis no campo da moda que estão sendo e que podem ser incorporados no ciclo de vida de uma peça de roupa. Relatamos sobre alguns exemplos de projetos e designers que utilizam técnicas de baixo impacto ambiental, apontando um panorama destas ações no âmbito nacional.

No capítulo que se segue, apresentamos a marca criada pela autora e denominada *Grace's House*, onde é explicitado o nicho de mercado ao qual esta inclusa, o tipo de consumidora, seu público alvo, assim como três marcas as quais G (símbolo da marca), costuma seguir como referência de trabalho, a saber: Fabiana Milazzo, Flavia Aranha e Christian Dior.

Apresentados os tópicos anteriores, podemos finalmente explicar a intenção deste trabalho, que é o desenvolvimento de uma coleção de moda inspirada no artista plástico citado anteriormente. Portanto, é no quarto capítulo que explanamos as etapas de seu desenvolvimento, desde seu conceito até o resultado final, correspondendo este a parte técnica e prática do trabalho. Nos sub capítulos subsequentes, explicamos os tipos de técnicas que serão trabalhadas como forma de causar menor impacto ambiental e as relações das obras do artista que servirão de inspiração para serem aplicadas no Design de Superfície Têxtil, Modelagem, Cores, conceitos e processos. Apresentamos, por fim, os croquis dos quinze looks da coleção, dos quais três foram confeccionados e anexados juntamente com uma breve explicação das técnicas usadas em confecção, além da ficha técnica e tabela de custos de cada um.

O quinto capítulo é dedicado a um Editorial de Moda, com o intuito de unir roupa, conceito e espaço. Para este editorial foram criadas pranchas Iconográficas que serviram de referência para o resultado pretendido.

1 BIOMAS BRASILEIROS

De acordo com o Vocabulário Básico de Recursos Naturais e Meio Ambiente, do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), a palavra ecossistema significa um “sistema integrado e autofuncionante que consiste em interações dos elementos bióticos e abióticos, e cujas dimensões podem variar consideravelmente (2004, p. 112), e ainda, segundo Lopes, “os elementos bióticos são representados pelos seres vivos que compõem a comunidade biótica” (1997, p. 292), classificados em autótrofos, aqueles, que produzem o próprio alimento através de fotossíntese, como as plantas, e heterótrofos, ou seja, os que utilizam a matéria orgânica obtendo assim uma matéria prima terceira para seu crescimento e reprodução, como os animais e humanos. Lopes (1997) relata que os elementos abióticos são os representados pelos ambientes químicos e físicos, sendo os físicos compreendidos pela radiação solar, temperatura, luz, umidade e ventos, já os químicos encontra-se presentes nos nutrientes da água e do solo. Estes organismos interagem entre si e com seu ambiente e por isso ecossistemas podem ser de qualquer dimensão. Há, a principio uma separação entre ecossistema terrestre e aquático. O ecossistema aquático compreende os lagos, mares, oceanos, mangues e rios, já o terrestre compreende as florestas, dunas, montanhas, pradarias, desertos e pastagens. Contudo, para melhor entendimento faz-se necessário ainda associar ecossistema ao bioma brasileiro.

Também, segundo Vocabulário Básico de Recursos Naturais e Meio Ambiente, do IBGE, um bioma é um “conjunto de vida [vegetal e animal] definida pelo agrupamento de tipos de vegetação contíguos e identificáveis em escala regional, com condições geoclimáticas similares e história compartilhada de mudanças, resultando em uma diversidade biológica própria.” (2004, p. 49), o que significa, que ele é formado por uma agrupamento de ecossistemas que são muito similares entre si, como bem exemplificado pelo site O Eco, que “existe o bioma da Mata Atlântica e, dentro dele, ecossistemas como a floresta ombrófila densa, a mata de araucária, os campos de altitude, a restinga e os manguezais.”, ou seja, dentro um vasto bioma podem existirem vários ecossistemas distintos. E por último, um bioma pode ser mais facilmente definido por um tipo de vegetação e animais típicos por região. Os biomas brasileiros são: Amazônia, Cerrado, Caatinga, Mata Atlântica, Pampa e Pantanal. (Figura 01).

Figura 02 – Mapa geral dos Biomas Brasileiros



Fonte: Silva Júnior; Sasson, 1995, p. 344.

Para melhor entendimento do trabalho do artista plástico Frans Krajcberg, cujas obras servirão de inspiração para o desenvolvimento da coleção de moda *REDESarte*, faz-se necessário um breve estudo sobre alguns dos biomas brasileiros e seus ecossistemas, os quais são: Amazônia, Mata Atlântica e Pantanal.

1.1 AMAZÔNIA

De acordo com dados do IBGE, o bioma Amazônia ocupa cerca de quase metade do território brasileiro, entorno de 49%, abrangendo os Estados do Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia, Roraima e parte dos Estados do Maranhão, Tocantins e Mato Grosso. Pode-se dizer então, que a Amazônia é o maior bioma brasileiro. É a maior floresta tropical do mundo, que segundo dados do IBGE, significa que: “1/3 das reservas de florestas tropicais úmidas que abrigam a maior quantidade de espécies da flora e fauna.” (IBGE, 2009, p. 1). É uma floresta autossustentável, ou seja, se auto mantém no ciclo através de seus próprios nutrientes, e possui cerca de 20% da disponibilidade de água doce e reserva mineral do mundo. Ainda segundo o IBGE, a Amazônia comporta cerca de “1,5 milhão de espécies vegetais catalogadas, 3 mil espécies de peixes, 950 tipos de pássaros e ainda insetos, reptéis e mamíferos” (IBGE, 2009, p. 1).

A biodiversidade Amazônica, ou seja, a diversidade biológica existente nesta área é gigantesca. Segundo dados do MMA (Ministério do Meio Ambiente), a Amazônia abriga cerca de 2500 espécies de árvores, significando 1/3 do total de madeira mundial, e ainda, entorno de 100mil espécies de plantas e que cerca de 30mil delas só existem na América do Sul. O principal rio, o Amazonas, corta a região e desagua no oceano

atlântico, sendo responsável por lançar cerca de mais de 170mil litros de água por segundo no oceano, e por isso, é considerada a região que abriga a maior bacia hidrográfica do mundo. O MMA ainda afirma ser a região com maior reserva de madeira tropical do mundo.

A vegetação Amazônica é dividida em matas, que segundo Linhares e Gewandsznajder (1997), são de terra firme, igapó e várzea. As matas de terra firme se localizam nas áreas mais altas da floresta, longe das inundações. Abriga árvores de grande porte, como por exemplo, a castanheira-do-pará, além de outras árvores como mata-paus, palmeiras e trepadeiras. Ainda segundo os autores, as árvores das regiões altas não possuem uma raiz principal, mas sim ramificações de raízes tabulares, ou seja, em forma de tabuas, o que confere uma maior sustentação (Figura 02). As matas de igapó, por outro lado, são as localizadas nas regiões mais baixas, por isso, estão quase sempre inundadas, e por sua vez são mal arejadas. Sua vegetação se adapta a tal situação, compostas por cipós, arbustos e epífitas como o musgo, além de bromeliáceas, aráceas, cactáceas e orquidáceas, como relata Linhares e Gewandsznajder (1997). Nos igapós encontram-se plantas como a vitória régia, um dos símbolos da Amazônia, que possui formas circulares e flutuantes, podendo chegar a 2m de diâmetro segundo os autores.

Figura 02 – Árvore com raízes tabulares.



Fonte: Amabis; Martho, 1994, p. 432.

Por último, a mata de várzea são as que ficam inundadas passageiramente, e possuem partes altas e baixas. Nas várzeas altas a vegetação é semelhante à de terra

firme, e a inundação é de tempo curto. Árvores como o cedro, açaí, bacuri, jatobá, babaçu, guaraná e seringueira são típicas desta área. Já nas várzeas baixas a vegetação é semelhante à dos igapós, como o cipó, segundo relato de Linhares e Gewandsznajder (1997). Lopes (1997) exemplifica ainda, que neste local existem arvores que fornecem madeira para mobiliário e construção civil, como o mogno e a cerejeira.

Toda a biodiversidade Amazônica vem se perdendo ao longo dos anos por causa dos desmatamentos para dar espaços à agricultura, pecuária, extração de minérios e principalmente extração de madeira. Segundo Linhares e Gewandsznajder (1997), até o início da década de 1990, cerca de 8% da Amazônia já havia sido desmatada.

Em agosto deste ano, a Amazônia sofreu uma série de incêndios que repercutiram mundo afora. Segundo a jornalista Elida Oliveira, em matéria para o portal G1¹, o número de focos de queimadas registradas no Brasil de janeiro a agosto deste ano é o maior registrado nos últimos 7 anos. Segundo Oliveira, de acordo com os dados do INPE (Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais), a taxa de aumento de queimadas no país é de 82%, sendo que destes, 52,2% são na Amazônia. A jornalista ainda relata que dos municípios onde houve relativo aumento de foco de incêndios, em 2019, na maior parte, também registrou maior taxa de desmatamento, ou seja, presume-se que os incêndios foram na sua maioria provocados pela ação humana, e poucos por causa de questões climáticas.

Em outra matéria do site G1, a redação explica que o mês de agosto foi o que apresentou o maior registro de queimadas nos últimos anos na Amazônia, sendo que “a média histórica para agosto é de 25.853 focos ativos de queimadas no bioma. Em agosto de 2019, o índice ficou 19% acima da média dos últimos 21 anos. O número não passava de 22 mil desde 2010.” (G1, 2019, online). Tal média foi registrada no dia 25 de agosto, chegando aos espantosos números de 25.934 incêndios no bioma até então, segundo site, que ainda relata que no mesmo período de janeiro a agosto de 2018, se comparado ao mesmo período em 2019 houve aumento de 111% dos focos (de cerca de 23mil para mais de 46mil). Os números continuam a aumentar como podemos ver no gráfico abaixo (Figura 03), que mostra os números atuais de focos no bioma de acordo com o INPE, até a data desta pesquisa.

¹ G1: Portal de notícias brasileiro comandado pelo Grupo Globo, sob orientação da Central Globo de Jornalismo.

Figura 03 – Tabela anual comparativa de biomas do Brasil - últimos anos no intervalo de 01/Jan até 14/Set

2009	DF%	2010	DF%	2011	DF%	2012	DF%	2013	DF%	2014	DF%	2015	DF%	2016	DF%	2017	DF%	2018	DF%	2019
Amazônia	80.915	-74%	20.270	914%	43.413	-49%	22.121	77%	35.233	9%	42.381	21%	51.883	-3%	53.449	-24%	40.140	44%	57.429	

Fonte: INPE. Disponível em: <http://queimadas.dgi.inpe.br/queimadas/portal-static/situacao-atual/> Acesso em: 15 set. 2019.

Tais acontecimentos reforçam a necessidade de políticas de preservação do bioma, que é de interesse mundial. De acordo com Linhares e Gewandsznajder (1997), a Amazônia abriga cerca de 20% de remédios obtidos através de produtos retirados em suas florestas, o que a torna objeto de desejo de pesquisa, por sua grande biodiversidade. E ainda, segundo os autores, a queima e desmatamento das florestas tropicais aumentam o aquecimento global, pois tais florestas possuem reservatório de carbono, que quando queimado libera no ar gases que produzem o efeito estufa, elevando o grau de temperatura. O desmatamento também provoca erosão do solo, que sem a camada de proteção vegetal, que é levada pela chuva, impedindo seu crescimento, além de impossibilitar a vida de espécies animais, que são mortas ou obrigadas a migrar para locais incomuns a seu habitat, o que segundo Silva Junior e Sasson (1995), contribui de forma mais rápida para a extinção de espécies animais e vegetais.

As florestas podem ser aproveitadas. As leis governamentais e outras políticas de preservação garantem o uso consciente das fontes naturais, mas é necessário mais conscientização da população para que haja uma real mudança do cenário atual. Linhares e Gewandsznajder sugestionam que, por exemplo, “a extração de madeira deve ser feita de maneira controlada e restrita, plantando-se novas arvores e fazendo-se um rodízio das regiões de extração” (1997, p. 373).

1.2 MATA ATLÂNTICA

O site do IBGE relata que a Mata Atlântica ocupa em torno de 13% do território brasileiro, distribuídos pelo litoral do país, estendendo-se por serras que vão do Rio Grande do Sul até o Sul da Bahia, seguindo, em menor extensão, para o Nordeste e Rio Grande do Norte. Por ser uma região mais densamente habitada, com cerca de 50% da população, a Mata Atlântica é o bioma mais ameaçado de extinção do Brasil, pois cerca de 73% de sua cobertura está extinta, restando apenas 27% da cobertura original. Consta nos dados do instituto que ocupa 5º lugar no ranking das áreas mais ameaçadas no mundo e a mais rica em espécies nativas. Contudo, abriga cerca de “1.361 espécies da

fauna brasileira, com 261 espécies de mamíferos, 620 de aves, 200 de répteis e 280 de anfíbios sendo que 567 espécies só ocorrem neste bioma.” (IBGE, 2009, p. 1). Atualmente, estas espécies estão reduzidas e espalhadas por todo território brasileiro, e sua grande maioria em locais de acesso muito restrito.

O bioma Mata Atlântica é formado ainda por florestas tropicais nativas e ecossistemas associados. As florestas nativas de acordo o MMA são constituídas pelas Florestas Ombrófila Densa, Ombrófila Mista, também denominada de Mata de Araucárias, Ombrófila Aberta, Estacional Semidecidual e Estacional Decidual. Os ecossistemas são: os manguezais, vegetações de restingas, campos de altitude, brejos interioranos e encaves florestais do Nordeste. A vegetação deste bioma é acamada, ou seja, possui várias camadas de florestas, com características específicas e distintas entre si. Segundo Linhares e Gewandsznajder (1997), a mata possui arvores com cerca de 20 a 30 metros de altura, contudo, há espécies como o Jequitibá rosa que pode chegar a medir 40m de altura, com 4m de diâmetro. Cada camada de floresta possui tipos diferentes de arvores. A camada abaixo da camada superior possui árvores baixas, como por exemplo, o pau-brasil, o ipê, a embaúba, a palmeira juçara, que segundo os autores é a fornecedora de palmito, a quaresmeira e o fedegoso. Os troncos destas espécies são cobertos por musgo, líquens e epífitas, em sua maioria. Em algumas camadas, são encontradas árvores como a canela, jacarandá, cedro e peroba, importantes fontes de madeira usada em mobiliário, relata os autores acima citado. Já o interior da mata possui vasta variedade de trepadeiras, mata-paus e plantas menores, como a samambaia.

Tais florestas e ecossistemas são responsáveis pela regulação e produção de uma série de bens para o meio ambiente, como por exemplo, abastecimento de água, equilíbrio climático, proteção de encostas, fertilidade do solo, além da produção de madeira, alimentos, fibras, óleos e remédios.

A respeito do desmatamento e preservação deste bioma, Linhares e Gewandsznajder apontam que “deste a colonização, a mata atlântica foi o ecossistema brasileiro que mais sofreu com a ação do homem”, e ainda, que “e extração do pau-brasil [...], o ciclo da cana-de-açúcar e do café, a mineração, a extração de madeiras nobres, a pecuária, a caça predatória e a ocupação de cidades foram os principais fatores de devastação ecológica desta região.” (1997, p. 375). Os autores concluem dizendo que em 1997, restavam cerca de apenas 10 mil km² dos 350 mil km² de mata desde o descobrimento do Brasil.

Por esses e outros motivos, a preservação dos remanescentes de Mata Atlântica tem sido um dos principais temas de projetos do MMA. O bioma é protegido por leis jurídicas que presam pela sua manutenção e preservação. Além da vegetação, fauna e flora, o paragrafo II do Art 3º da LEI N° 11.428, de 22 de dezembro de 2006, diz que protege a “população vivendo em estreita relação com o ambiente natural, dependendo de seus recursos naturais para a sua reprodução sociocultural, por meio de atividades de baixo impacto ambiental”.

Além desta lei, que é a mais conhecida por Lei da Mata Atlântica, ainda existem, de acordo com o MMA, a lei de Terras Indígenas (Estatuto do Índio – Lei nº 6001/1973) e a lei de Preservação Permanente e Reserva Legal (Código Florestal – Lei nº 12.651/2012). Por sua importância para a sobrevivência da biodiversidade foram criados, no decorrer dos anos, parques estaduais e nacionais no país todo na tentativa de preservar o pouco que resta deste bioma. Entre eles estão, de acordo com Linhares e Gewandsznajder: “o de Itatiaia (abrange São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro), o da serra de Bocaina (São Paulo e Rio de Janeiro), o do Monte Pascoal e o da Chapada Diamantina (Bahia), e o de Iguaçu (Paraná)” (1997, p. 375 - 376), entre outros. Além disso, é comemorado no dia 27 de maio o Dia Nacional da Mata Atlântica.

1.3 PANTANAL

Por último, o bioma Pantanal, também de acordo com os dados do IBGE, esta concentrado em parte das regiões de Mato Grosso e Mato grosso do Sul, ocupando cerca de apenas 2% do território brasileiro. Os tipos de vegetação do cerrado e caatinga são presentes em grande massa deste bioma, assim como, pequenas florestas. Apesar de sua pequena abrangência, o Pantanal é autenticado como a maior planície de inundação continua do planeta, que representa o fator essencial para sua formação e distinção em relação a outros biomas mundiais. O Pantanal reúne espécies de boa parte da fauna brasileira, como as onças parda e pintada, jaguatirica, lobo-guara, capivara, jaburu ou tuiuiú – ave símbolo da região, segundo Lopes (1997). De acordo com Linhares e Gewandsznajder (1997) a fauna pantaneira se refugia nas zonas terrestres altas no período de chuvas e inundações e voltam ao solo pós-inundação, que devido a esta característica, é o bioma mais preservado entre os acima citados, segundo o IBGE. Os dados do MMA (2019) apontam ainda que o bioma abriga, em sua fauna, cerca de 263 espécies de peixes,

41 de anfíbios, 113 de répteis, 463 de aves e 132 de mamíferos sendo 2 endêmicas, e ainda, entorno de 2mil espécies de plantas com alto poder medicinal.

A vegetação pantaneira possui espécies típicas do cerrado e caatinga, entrepostas com vegetação aquática e trechos de mata terrestre, onde os animais se abrigam nos períodos de chuva. Nas regiões de matas e cerrados as árvores mais comuns, de acordo com Gowdak e Mattos (1991), são a embaúba, angico-vermelho, ingazeiro, jenipapo, pequi, aroeira e muitas espécies de palmeiras (Figura 04). Linhares e Gewandsznajder (1997) relatam que existe nesta mata o famoso pau-de-novato ou pau-de-formiga, caracterizado pela presença de uma vasta quantia de formigas que protegem seu habitat de ser depredado pela ação humana. Os autores ainda descrevem que existem as espécies de vegetação aquáticas encontradas nas lagoas formadas pelos grupos de vegetais aquáticos flutuantes, como o aguapé e a erva-de-santa-luzia, e os de vegetais fixos com folhas como a vitória-régia, contudo, existem ainda neste bioma, plantas submersas, como a planta carnívora utriculária, e a cabomba. A oscilação dos períodos de seca e de chuva cria neste bioma uma mistura de vegetações de cerrado, campos, florestas e brejos, além de áreas ricas em palmeiras do tipo buriti, segundo relata Lopes (1997).

Figura 04 – Planície pantaneira, abaixo inundada e ipê roxo em primeiro plano



Fonte: Amabis; Martho, 1994, p. 440.

Sobre a destruição e preservação do Bioma Pantanal, Linhares e Gewandsznajder (1997, p. 381) salientam que: “o crescimento da pecuária, a construção de estradas e as praticas agrícolas em uma extensão além do que o solo é capaz de

suportar vem provocando inúmeros problemas” como “o assoreamento dos rios, a erosão do solo e a contaminação da fauna por agrotóxicos”. A maior adversidade enfrentada da região se deve à caça clandestina de onças e jacarés, por exemplo, e a pesca sem controle para consumo, segundo relato dos autores. Além disso, como na Amazônia, as plantas pantaneiras são muito usadas em remédios e produtos químicos na indústria farmacêutica, complementam.

A região do pantanal abriga também comunidades que muito contribuíram na formação da cultura pantaneira, são elas: as indígenas, quilombolas, coletores de iscas ao longo do Rio Paraguai, comunidade Amolar e Paraguai Mirim, entre outras. O MMA afirma que apenas entorno de 4% do Pantanal possui proteção de instituições de preservação. Contudo, o turismo ecológico é muito incentivado na região, o que favorece atividades de preservação.

2 MODA, ARTE E SUSTENTABILIDADE: O MULTIFACETADO FRANS KRAJCBERG INSPIRANDO O DESIGN DE SUPERFÍCIE TEXTIL

Para o desenvolvimento do design de superfície têxtil desta coleção, optou-se por relacionar a moda com a arte, através da seleção de um artista plástico como referencial para uma releitura, como relatado anteriormente. Porém, não se trata exatamente de uma relação nova no mercado de moda. Dinah Bueno Pezzolo, em seu livro *Moda e Arte Releitura no Processo de Criação*, de 2013, relata casos nos quais a moda trouxe a arte para o processo de criação. Para inspirar a coleção denominada *REDESarte*, o artista plástico escolhido foi Frans Krajcberg, que multifacetado atuou no campo da escultura, fotografia, gravuras e desenhos quando em vida. É sobre estes temas que os próximos capítulos irão discorrer.

2.1 MODA E ARTE

Uma análise nos campos paralelos da moda e da arte indica haver nítida interação entre ambos. Na criação da imagem desejada, a pesquisa, a inspiração, a criação e a adaptação dão sentido a linhas, a formas, a cores, a texturas e até a materiais. (PEZZOLO, 2013, p. 9)

A autora indica com este relato que o campo da arte vem sendo nitidamente transportado para a moda de diversas maneiras, e que não é de hoje que tal relação vem sendo feita. Pezzolo (2013) ainda afirma que a relação entre moda e arte começou a ser notada no final da Idade Média, no século XIV, quando a arquitetura gótica dos templos e catedrais ficou evidente nas vestes através de linhas verticais, pontas, chapéus, entre outros costumes que se relacionavam em muito com a arquitetura, que também, desta vez com linhas horizontais, ao período Renascentista. Mas a relação moda/arte apresenta maior evidencia no século XIX, quando Charles Frédéric Worth, estilista e “embaixador” do que chamamos hoje de Alta-Costura, intensificou o uso de pinturas em associação com as vestes, como por exemplo, telas de Degas, Manet, Cézanne e Monet, como relata Pezzolo (2013). Deste período em diante, o dialogo entre os campos tornou-se mais arrojado.

Um exemplo claro de associação moda e arte esta presente no trabalho de Yves Saint Laurent, estilista francês, que na década de 1960 cria uma coleção de vestidos inspirados na obra do artista holandês, Piet Mondrian. Segundo Pezzolo (2013),

Mondrian chega a Paris na década de 1920 e se depara com a arte cubista. Porém, não satisfeito, resolve ampliar o campo e abstrair ainda mais as formas, procurando por formas mais simples. Sua atitude revolucionou o campo da arte, o que o deixou como principal idealizador de um movimento artístico abstrato, o neoplasticismo, caracterizado pela limpeza na composição com o uso de linhas horizontais e verticais e aplicação das cores primárias do círculo cromático – vermelho, azul e amarelo – além das neutras branca e preta, segundo relata Pezzolo (2013) (Figura 05). A coleção de Saint Laurent seguia exatamente os princípios do neoplasticismo. O estilista criou peças com linhas em preto nos dois sentidos (horizontal / vertical) e preencheu as formas com as cores primárias (Figura 06). As peças eram feitas em jérsei de lã, e Saint Laurent cria tal coleção em homenagem a Mondrian. A coleção foi muito aclamada no mundo todo nas áreas da moda e da arte, tanto que, até os dias atuais é citada por diversos autores como exemplo da influência da arte na moda.

Figura 05 – Uma das telas de Mondrian



Figura 06 – Modelo usando o famoso vestido Mondrian de Yves Saint Laurent



Fonte: SENAC Moda Informação. Disponível em: <http://www.senacmoda.info/a-moda-de-mondrian/> Acesso em: 06 set. 2019.

Pezzolo (2013, p.189) relata que: “o poder de imaginação de certos criadores de moda pode ser equiparado ao de grandes mestres da pintura. A aproximação entre suas classes ocorre de maneira natural, isso quando não se fundem, fazendo com que moda e arte se tornem um só produto”. E foi o que Saint Laurent fez, fundindo arte e moda fazendo com que a arte se tornasse a moda, e posteriormente, com outras obras de artistas consagrados, como Henri Matisse, Van Gogh, Andy Warhol, e ainda, fez uso de elementos étnicos em coleções inspiradas na África, Rússia, China, entre outros. O estilista afirma que seu interesse não é a cópia, mas sim a necessidade de aproximação

entre as duas vertentes, que em sua opinião, tem muito em comum. De acordo com Saint Laurent:

Não os copieei, quem poderia aventurar-se a fazê-lo? Queria tecer vínculos entre a pintura e a roupa, convencido de que um pintor é sempre da nossa época e pode acompanhar a vida de todos. A pintura apaixonou-me desde sempre, e por tanto era natural que inspirasse as minhas criações. Gosto de outros pintores, porém os que escolhi eram próximos ao meu trabalho, por isso recorri a eles. Mondrian, por tanto, que foi o primeiro ao que ousei chegar-me em 1965, e o seu rigor só podia seduzir-me. (ROCHA E LEVY, 2012, apud SAINT LAURENT, 2008, p. 03)

Percebe-se então, um movimento dos criadores de moda de tornar, ou relacionar, suas criações uma arte, que contribua para a cultura mundial. Segundo Ricardo Oliveros para a Revista Cult (2010), mesmo antes do movimento chamado de *Wearable Art* – arte vestível – na década de 1960, muitos estilistas recorriam ao campo das artes para criar suas coleções, da mesma forma que, artistas interpretavam formas e conceitos de vestir em seus quadros e objetos.

Deste modo, considerando a importância de transitar por um espaço que seja frutífero no campo de atuação desta pesquisa, a abordagem se inclinará para artistas que tecem suas produções entre arte e moda em âmbito nacional.

No Brasil pode-se perceber a associação moda e arte, principalmente, através da técnica da estamparia. Na década de 1960 Lívio Rangan, diretor criativo da Rhodia Têxtil, principal empresa de tecelagem com fios sintéticos no Brasil, convida diversos artistas plásticos para criar estampas para suas coleções têxteis. Maria Claudia Bonadio em seu livro *Moda e Publicidade no Brasil nos anos 1960* de 2014, relata que:

Lívio Rangan aproximou moda e arte, colocou a ‘arte em desfile’”, e ainda que: “a associação entre moda e obra de arte [...] ampliaria o valor cultural, intelectual e nacional das peças”. (BONADIO, 2014, p. 205).

Artistas plásticos como Alfredo Volpi, Francisco Brennand (Figura 07), Aldemir Martins (Figura 08), Carlos Vergara, Manabu Mabe, Hercules Barsotti, Wyllis de Castro, Carybé e Ziraldo compunham a banca dos renomados da arte brasileira, que fizeram parceria com a Rhodia em sua coleção para o MASP – Museu de Arte de São Paulo – na década 1960, de acordo com Bonadio (2014).

Figura 07 – Modelo usa conjunto Rhodosá com estampa de Francisco Brennand, 1965



Figura 08 – Modelo usa conjunto Rhodosá, estampa de Aldemir Martins, 1965



Fonte: Bonadio, 2014, p. 206, 207.

No ano de 1972, o sucessor de Rangan, Luís Seraphico, na direção da Rhodia, doa por volta de 78 peças ao acervo da empresa ao MASP para a exposição na Seção Costumes de Pietro Maria Bardi, galerista e idealizador deste setor, que segundo Bonadio, Bardi relata:

Apesar de seu interesse em reunir no acervo do museu peças de indumentária e mesmo considerando a moda ‘o protoplasma da arte’, determinante para muitas tendências artísticas, sua intenção não era criar ali uma seção Costumes [...]. A reunião de peças de indumentária em seu acervo era, segundo Pietro, uma forma de tentar viabilizar a criação de um Museu do Costume independente do MASP. [...] aos olhos das pessoas ligadas a área da moda, o valor de tais peças de roupa como arte é conferido [...] pela transformação dessas peças banais em objetos de arte, e porque não ‘históricos’ (BONADIO, 2014, p. 211).

Nota-se a partir deste relato que no decorrer nos anos, a “roupa” criada por estilistas aclamados pode ser considerada uma arte, por seu caráter histórico e marcador de tempo na história da arte e da moda, por isso, encontra-se hoje em dia, indumentárias

em museus de prestígio no Brasil e mundo afora. Desta feita, percebe-se que no contexto brasileiro, a Rhodia fora importante na promoção da interação arte e moda no Brasil dos anos 1960, como relata Bonadio (2014).

Já no século XXI, em ocasião da SPFW (São Paulo Fashion Week) de Inverno em 2011, o estilista mineiro Ronaldo Fraga levou à passarela uma coleção inspirada no universo do pintor, escultor e desenhista Athos Bulcão, famoso por seus trabalhos em azulejos presentes em obras arquitetônicas a céu aberto em Brasília, Distrito Federal. Em entrevista a Heloísa Marra, do G1 em 2011, Fraga explica que buscou suas referências na “produção de Athos dos anos 50, quando atuou em parceria com Oscar Niemeyer, até os desenhos que fez quando passou a sofrer do Mal de Parkinson”. Fraga ainda profere que o artista “olhou para a cultura brasileira desenhando-a de uma forma abstrata e concreta, ilustrando a arquitetura de Niemeyer com os arlequins e colombinas do carnaval carioca” (MARRA, 2011, online). O estilista pontua também a coragem do artista de expor suas obras em locais públicos, sem discriminar quem teria direito de vê-la, fazendo com que a arte seja para todos, e não apenas obras em museus. A coleção intitulada de *Athos do início ao fim* (Figura 09) trazia peças de modelagem ampla com estampas geométricas inspiradas na azulejaria do artista, confeccionadas em Jacquard de algodão, linho, algodão resinado, tafetá, seda e tule, com paleta de cores que incluía preto, concreto, tangerina, azul céu e branco. Ainda de acordo com MARRA (2011), o estilista reproduziu em Jacquard uma imagem de 1918, que lembra a infância do artista no carnaval carioca.

Figura 09 – Coleção Athos Bulcão "do início ao fim", Ronaldo Fraga, SPFW Inverno 2011



Fonte: Fashion Forward, 2019. Imagens disponíveis em: <https://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/inverno-2011-rtw/ronaldo-fraga/3135/> Acesso em: 06 set. 2019.

Ronaldo Fraga é um estilista que sempre procura levar às passarelas temas que se relacionam com as artes, prezando sempre por artistas nacionais, valorizando a cultura brasileira. Em 2015, o artista plástico escolhido foi o brasileiro Cândido Portinari (Figura 10). De acordo com a jornalista Lillian Pacce, o estilista buscou inspiração nos céus das obras de Portinari. Com o tema *O caderno secreto de Candido Portinari*, Fraga levou à passarela peças em tons de azul, branco, preto, com toques de amarelo, marinho e laranja. As modelagens eram amplas nas partes superiores, e retas nas inferiores, estampadas com grafismos que remetiam aos balões de São João e as pipas das obras de Portinari. Em entrevista a Flávia Guerra para o jornal O Estado de S. Paulo em 2014, Ronaldo Fraga conta que:

Portinari dizia que pintava o céu de Brodósqui, cidade onde nasceu, no interior paulista, e sua terra. As cores são referência a isso. Ele, apesar de ter ido para Paris, dizia que usava sapato de verniz, mas se sentia um camponês como a gente de sua cidade. [...] E foi esta gente, trabalhadora, que vivia no campo, que ele queria retratar. Os homens italianos, como sua família, que não tinham dinheiro para comprar um terno bom, mas que gostavam de se vestir bem. E que, por isso, faziam paletós de saco de arroz. É esta beleza que Portinari retratou que me inspirou. (GUERRA, 2014, online).

Figura 10 – Coleção "O caderno secreto de Candido Portinari", Ronaldo Fraga, SPFW Verão 2015



Fonte: Fashion Forward, 2019. Imagens disponíveis em: <https://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/verao-2015-rtw/ronaldo-fraga/841312/colecao/thumbs/> Acesso em: 06 set. 2019.

Após a coleção acima citada, o estilista voltou a buscar em Portinari inspiração para suas criações, apresentada na SPFW N47 em Abril de 2019, usando com referência os painéis *Guerra e Paz*, pintados entre 1952 e 1953, encomendados pelo governo brasileiro como presente à sede da ONU (Organização das Nações Unidas), em Nova York. As obras relatam literalmente a mensagem que carrega em seu nome. O painel guerra retrata a época da ditadura militar brasileira que se seguiria nos próximos anos e o sentimento de medo das pessoas. O painel paz traz cores claras, e faz referências à alegria das pessoas, em um mundo de paz e sem guerra e ódio. Ronaldo Fraga relata à Lorena K. Martins do *Jornal O Tempo* que para esta coleção imaginou o que Portinari colocaria em cada um dos painéis considerando o cenário político e social atual, e ainda, relata que sua tristeza foi perceber que haviam mais itens para a guerra do que para paz na coleção. Na passarela expõe questões como LGBTI fobia, feminicídio, diferenças sociais, racismo, entre outros temas da atualidade. A jornalista ainda comenta sobre as peças da coleção (Figura 11), pontuando sobre a cartela de cores, que enquanto a sessão guerra vem em um azul profundo, marinho e marrom, a sessão paz é retratada em laranja, amarelo, marfim e turquesa. Na cabeça, cada modelo carrega um capacete como os usados em guerra, e em cima, um adorno com referência a alguma questão relacionada ao tema da coleção.

Figura 11 – Coleção Guerra e Paz, Ronaldo Fraga, SPFW Verão 2019



Fonte: Fashion Forward, 2019. Imagens disponíveis em: <https://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/n47/ronaldo-fraga/1726439/> Acesso em: 06 set. 2019.

Na sinopse do site Fashion Forward que divulga as imagens das semanas de modas nacionais e internacionais, pode-se constatar os detalhes dos temas que o estilista procurou retratar, como por exemplo:

As armas, que viraram símbolo e gestual do atual governo. O genocídio da população negra e a violência de tentar negar que os horrores da escravidão ocorreram e ainda têm consequências. A perseguição à população LGBT. As novas medidas que ampliam a exploração de florestas e roubam direitos das populações indígenas. A opressão dos trabalhadores. O descaso com as ciências humanas. Em certa entrada o adereço é a pomba da paz que parece tentar furar e atravessar o capacete e, quem sabe, tocar um pensamento. (FASHION FORWARD, 2019 a, online).

O estilista, como dito anteriormente, já criou coleções inspiradas no universo das artes, em relato à Martins (2019), para o *Jornal O Tempo*, diz que:

a arte fortalece as pessoas, nos dá algo intangível, que muitos chamam de autoestima, mas que, antes de qualquer coisa, chama-se coragem. Coragem para mudar o rumo da história” (MARTINS, 2019, online)

Fraga conta, também, a história do artista através da moda. A ideia tanto para o artista plástico quanto para o estilista é estabelecer uma ponte entre a arte e a moda, usando-as como forma de passar uma mensagem à população. Oliveros descreve sobre a intenção dos estilistas ao usar a arte como suporte para criação dizendo que:

eles não produzem somente em roupas para vestir, mas criam, a partir de códigos da própria moda, trajes repletos de mensagens, atitudes, conceitos que alargam os sentidos do que é o ato primordial do paraíso perdido: cobrir-se. (OLIVEROS, 2010, online).

Pode-se notar a preocupação com o passar uma mensagem nas coleções de Ronaldo Fraga, e este é somente um dos muitos estilistas nacionais que usam a arte como inspiração. Em agosto de 2017, a marca Osklen, comandada por Oskar Metsavaht, desfilou na SPFW N46 uma coleção totalmente inspirada nas obras da artista plástica brasileira Tarsila do Amaral. Ainda, segundo o site Fashion Forward:

Os primeiros looks que abrem o desfile são limpos e calmos, como uma tela em canvas crua. Aos poucos, vão surgindo os esboços da artista em lápis ou nanquim preto. No meio do caminho, uma série de vermelhos inspirada no autorretrato Manteau Rouge quebra a calma momentaneamente. A parceria encerra com peças totalmente

estampadas por obras de Tarsila, como Abaporu e Brasileiros. (FASHION FORWARD, 2017, online).

Deste modo, é possível refletir sobre a parceria moda e arte, que foram e ainda é uma grande fonte de inspiração. A moda serve de painel para releituras das artes plásticas. Como um quadro na mão de um pintor, assim é um tecido nas mãos de um designer, simplesmente uma tela em branco onde se coloca mensagens e conceitos que se quer passar ao consumidor.

2.2 FRANS KRAJCBERG: ANÁLISE DE VIDA E OBRAS

Frans Krajcberg nasceu na Polônia em 1921, na cidade de Koziencie, terceiro filho de uma família de comerciantes pobres. Chegou ao Brasil em 1948, e tornou-se muito conhecido por sua luta contra as queimadas e desmatamentos, vindo a falecer em 2017. Suas gravuras, pinturas, fotografias e esculturas refletem sua revolta contra esses ataques humanos. Seus trabalhos unem ética e estética, beleza e protesto, sensibilidade e indignação, conforme relatado no catálogo *Imagens de Fogo*, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1992). Pierre Restany, crítico de arte, filósofo e amigo do artista em seu apólogo no livro acima citado, afirma que Krajcberg apesar de Polonês naturalizado Brasileiro é considerado mais brasileiro que muitos nascidos no país, pois se preocupa com as questões ambientais e culturais que mantem os seres humanos e a cultura do país intacta e viva, e ainda, afirma ser ele o precursor da consciência ecológica nacional.

Em 1939, estava perto da fronteira alemã quando a Segunda Guerra Mundial estourou, então volta para sua cidade natal, mas não encontra nenhum membro da família. Krajcberg é preso pela guarda alemã, mas consegue fugir. É então, enviado à Romênia pela Armada Vermelha, mas devido às baixas temperaturas, sofre de hipotermia e é deixado em Minsk, na Bielorrússia. Durante sua recuperação começa a pintar e se envolver no campo das artes. Em 1940, é matriculado na Universidade de Leningrado, na Rússia, onde começa os estudos de belas artes (Figura 12) paralelamente à engenharia hidráulica. No período de 1941 a 1945 continua os estudos e é incorporado a Primeira Armada Polonesa para lutar na guerra contra a URSS. Em seguida, passa para a Segunda Armada onde atua como oficial na construção de pontes, graças a seus estudos de engenharia.

Figura 12 – Primeiro desenho de Krajcberg em nanquim sobre papel, 1941, de quando estudava Belas Artes em Leningrado



Fonte: Ventrella; Bortolozzo, 2006, p. 22.

Em 1945, Krajcberg recebe a notícia que sua família foi morta no holocausto, e parte para a cidade de Stuttgart, na Alemanha, para estudar com Willi Baumeister, alemão e aluno da Escola Bauhaus que foi pintor informalista, cenógrafo, fotógrafo e tipógrafo. Em entrevista concedida à Marie Odile Briot, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1992, Krajcberg diz que aprendeu tudo sobre a Bauhaus e arte moderna com Baumeister e comenta:

Depois de tudo que vivera, sentia-me mais perto do Expressionismo que do Concretismo. Mesmo com Baumeister, nunca fui atraído pelo Concretismo, intelectual demais para mim. Mas o ensino de Baumeister era aberto, estimulante e generoso. Ele adotara o espírito da de Bauhaus e nos desvendava todas as suas técnicas. Para ajudar os estudantes, Baumeister instituíra um prêmio, saído de seu próprio bolso. Eu ganhei duas vezes. Ele me convida a sua casa e me aconselha a ir a Paris. Deu-me uma carta de recomendação a Léger, que ficou muito contente em ter notícias do amigo. (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 1992, p. 46)

Krajcberg vai para Paris em 1947, como sugerido pelo amigo. Lá se encontra com Marc Chagall, pintor, ceramista e gravurista surrealista judeu russo-francês. Chagall o ajuda em sua estadia, até que em 1948, insatisfeito com a sensação que Paris o proporcionava, Krajcberg decide ir para o Brasil. Desembarca no Rio de Janeiro, e de lá vai a São Paulo para ver uma exposição no recente aberto Museu de Arte de São Paulo. No local, conhece Francisco Matarazzo Sobrinho, empresário Italiano e líder do projeto de fundação do MASP. Na ocasião Matarazzo o contrata como encarregado da manutenção do Museu.

No período de 1948 a 1951, Krajcberg conhece diversos pintores paulistas. Um deles, Mario Zanini, pintor e decorador brasileiro, que o leva ao ateliê Ozirarte de Paulo Rossi Ozir - pintor, desenhista, arquiteto e industrial brasileiro. Então, no Ateliê, Krajcberg produz azulejos encomendados por Cândido Portinari para decoração de diversas obras arquitetônicas brasileiras, como os painéis do antigo edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, atual Palácio Gustavo Capanema. Assim, no período Mario Zanini, Alfredo Volpi – pintor ítalo-brasileiro – e Waldemar Cordeiro – artista plástico, designer, ilustrador, paisagista, urbanista, jornalista e crítico de arte ítalo-brasileiro – integraram o círculo de vivência de Krajcberg.

Em 1951 acontece a Primeira Bienal de São Paulo. Krajcberg atua na montagem do evento. O artista, que não tinha afinidade com o movimento concretista, ao ver tal movimento ganhar forma, decide se isolar em Itanhaém, litoral Paulista, para pintar e então desenvolve paisagens monocromáticas inspirado pelo que vê no litoral, inclusive, pinta seu autorretrato. As pinturas são expostas no MAM, mas nada chamam atenção. Em 1952, conhece Lasar Segall – pintor, escultor e gravurista judeu.

Krajcberg tem seu primeiro contato com a natureza brasileira quando Segall o contrata para trabalhar na fábrica de papel Klabin, em Monte Alegre – Paraná. O artista ocupa o lugar de engenheiro desenhista de embalagens de papel. Trabalha na fábrica até 1954, quando decide abandonar o emprego e novamente se isolar para pintar, desta vez nas florestas paranaenses (Figura 13). Em contato com a natureza, começa a produzir usando cola e pigmentos extraídos da terra, de raízes, folhas e minerais para pintar e desenhar. Seus isolamentos se deviam ao fato de ter tido uma infância trágica decorrente do período da guerra. Desde que fora separado da família, se sentia morto, como relata na entrevista ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1992, procurava se afastar dos homens, e para ele a natureza foi seu refúgio, lugar onde se sentia seguro e relata:

A natureza deu-me a força. Devolveu-me o prazer de sentir, de pensar e de trabalhar, de sobreviver. Caminhava pela floresta e descobria um mundo desconhecido. Descobria a vida. [...] quando estou na natureza, eu penso a verdade, eu falo a verdade, eu me exijo verdadeiro. (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 1992, p. 47)

Figura 13 – Residência e Ateliê de Krajcberg em Monte Alegre



Fonte: Moraes, 2004, p. 169.

No ano de 1956, vai para o Rio de Janeiro após se decepcionar com as queimadas que presenciou no Paraná, e então, divide um ateliê com Franz Weiismann – escultor brasileiro nascido na Áustria. Enquanto Weiismann faz esculturas concretistas, Krajcberg pinta samambaias e paisagens abstratas (Figura 14). Logo estas obras são expostas na Bienal de São Paulo de 1957, e Krajcberg ganha o premio de Melhor Pintor Brasileiro. Após vender suas telas por conta da então premiação na Bienal, com os recursos, volta à Paris em 1958.

Figura 14 – Krajcberg com obras da serie de Samambaias



Fonte: Moraes, 2004, p. 169.

Em Paris, aluga um ateliê, para de pintar e começa a trabalhar com colagem e xilogravura, assim como faz suas primeiras “impressões diretas” em madeira. Krajcberg intercala sua estadia em Paris com Ibiza, na Espanha. Procurando mesclar arte e natureza, em Ibiza vive na beira mar fazendo os quadros com papel japonês. Utilizava quadros de madeira para recolher as impressões feitas na areia, como um negativo de fotografia. Dentro da moldura era preenchido com gesso, e pós-secagem era colocado o tal papel japonês, onde então recebia a cor, retirada dos materiais naturais (Figura 15).

Figura 15 – Processo de Impressão Direta em papel japonês



Fonte: Ventrella; Bortolozzo, 2006, p. 35.

Em 1959 faz sua primeira viagem a Amazônia em busca de materiais de trabalho, como troncos e raízes, caules e palmeiras, cascas de árvores, cipós e palmas, de acordo com Morais (2004). Em 1960, Krajcberg expõe seus trabalhos em uma galeria em Ibiza, onde o editor de arte italiano Gualtieri di San Lazzaro conhece seu trabalho, o que o leva a se aproximar de mais artistas Realistas da época. Krajcberg se opõe a tal estética, e continua seus trabalhos alternativos. Ainda em 1960, recebe o título de cidadão honorário do Rio de Janeiro, uma homenagem de honra por serviços prestados sem fins lucrativos para os que fazem a cidade se tornar conhecida no mundo. Recebe a “chave do Rio de Janeiro”, simbolicamente, o que o permite entrar e sair do Brasil de forma livre. Já em 1961, por ocasião de um convite feito por San Lazzaro, volta a Amazônia pela segunda vez, que mais tarde o convida a participar de uma exposição na Itália, onde expõe seus quadros de pedras em relevo, (Figura 16), feitos em Ibiza, e tal exposição lhe garante o Prêmio Cidade de Veneza em 1964.

Figura 16 – Obra ganhadora da Bienal de Veneza, feita com pedras em relevo



Fonte: Ventrella; Bortolozzo, 2006, p. 34.

Mantendo residência em Paris, Krajcberg retorna ao Brasil em 1964, estabelecendo-se ao ar livre na região do Pico do Itabiro, em Minas Gerais, centro de atividade mineradora. É em Minas que faz suas primeiras esculturas com restos de madeiras e raízes calcinadas, transformando-as em flores utilizando os pigmentos naturais retirados dos minerais. Para Moraes (2004), Krajcberg reinventa a flor. Relata que o artista concluíra que a cidade era um tipo de câncer em que as relações humanas eram fundadas em uma ética consumista e desgastante. Metaforicamente, conclui que Krajcberg transforma o câncer em flor, ao fazer de um tronco brocado uma flor selvagem e viril. (Figura 17). O artista relata a Briot (1992), que em suas viagens descobria mais materiais para trabalhar, além de maneiras para preservar o que a natureza brasileira tem de melhor. Abaixo um relato sobre pigmentos e matéria prima pesquisada:

Descobri a cor, as terras de pigmentos puros, cores que são matérias. Há centenas delas ocre, cinza, marrom, verde, uma gama imensa de vermelhos. Desde 64, todas as minhas cores vem de Minas e tenho uma boa reserva de Nova Viçosa. São terras que recolho em pedras [...] eu chamei a atenção para o Brasil. [...] Eu recolhia troncos mortos nos campos mineiros e com eles fiz minhas primeiras esculturas, colocando-as com a terra. Eu queria lhes dar uma nova vida. (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 1992, p. 50)

Figura 17 – Esculturas de flores



Fonte: Moraes, 2004, p. 12, 13.

É também em Minas que Krajcberg faz, ao ar livre, quadros em relevo com pedras minerais que recolhia nas margens do rio e raízes. Trabalhava o dia todo, como relata Moraes (2004, p. 16), exposto às oscilações de clima, criando quadros objetos “com pedras de varias cores, texturas e dimensões, fixadas sobre um suporte de madeira com a ajuda de uma mistura de cola industrial e minério de ferro” (Figura 18). Moraes narra ainda que o artista dizia que sua intenção era criar uma antipintura e remover a arte da moldura, e quando indagado sobre seus quadros objetos estarem emoldurados, diz que

para ele a moldura era apenas uma forma de garantir a integridade de sua obra, que “o quadrado e a moldura permitem um melhor aproveitamento das pedras” e que “ao juntar pedra com pedra esta buscando novas relações, novos significados, recriando a natureza”, (MORAIS, 2004, p. 16, 23). O autor ainda comenta que Krajcberg fora um importante instrumento de reeducação ambiental do homem, mostrando infinitas possibilidades de trabalhar a natureza como arte.

Figura 18 – Quadros de pedras e minerais



Fonte: Ventrella; Bortolozzo, 2006, p. 38.

Krajcberg vai à Nova Viçosa pela primeira vez em 1966, a convite do arquiteto Zanini Caldas, e juntos começam a planejar um projeto comunitário para dar espaço à criação de outros artistas que queiram trabalhar com madeiras. Porém em 1967, Krajcberg volta a Paris, onde retoma seus trabalhos iniciados em Minas com as flores. Segundo Briot (1992), sentia necessidade de romper com o quadrado delimitado pela tela e sair da moldura, ideia que já tinha em mente quando residia em Minas Gerais, complementa dizendo que seus trabalhos anteriores eram apenas demonstrativos e por isso pensou em uma forma de trabalhar a natureza em forma de protesto. Em entrevista a Ventrella e Bortolozzo, relata que: “Fazia peças românticas e comecei a sentir que precisava encontrar um modo de exprimir minha revolta e de denunciar tudo que está acontecendo” (2006, p. 38).

A forma que encontrou para tais denúncias são as “Sombras Recortadas”, série de esculturas em que trabalha com brocas de troncos de árvores, transformando-as em flores, pintada à mão com os pigmentos naturais, como as citadas acima. Essas flores são posicionadas em um suporte e assim, Krajcberg dá início a uma técnica que reproduziu por cerca de quinze anos, no período de 1967 a 1982, de acordo com Ventrella

e Bortolozzo (2006). A técnica consiste em, após a flor ser posicionada sob a superfície da tela, ele captura sua sombra e cria um quadro tridimensional com essa sombra, obtendo um resultado objeto-sombra, que logo após é pintado com os pigmentos (Figura 19). A seguir, um relato sobre esse processo e sua intenção:

Trabalhava a noite com lâmpadas projetando sombras sobre uma prancha de madeira. Isso se pode fazer de dia aguardando se as mudanças do sol. [...] Minha pesquisa consistia em testar iluminações para escolher uma sombra. Existe uma infinidade delas. Nenhum homem faz a mesma sombra e a sombra de um mesmo homem está sempre se mexendo. Existem sombras complicadas. A escolha não é fácil. Eu queria harmonizar o objeto a sua sombra. Eu procurava encontrar o objeto na sua sombra. Procurava na natureza uma possibilidade de renascimento, a vida da arte unindo-a a formas diferentes, porém dela captadas. A sombra projetada acrescentava-lhe uma forma. Era minha participação. As formas impunham a cor. Talvez aquela que lhe tornava mais visível à luz. (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 1992, p. 51)

Figura 19 – Krajcberg trabalhando a sombra do objeto



Fonte: Ventrella; Bortolozzo, 2006, p. 39.

Em 1972, Krajcberg decide fixar residência no Brasil, o lugar escolhido foi Nova Viçosa, onde já estivera anteriormente, uma antiga aldeia indígena situada no sul da Bahia. Neste local constrói sua conhecida casa da árvore, a qual batiza Sitio Natura. A casa, construída sobre um tronco de quase 4m de diâmetro, e a 12m de distância do chão, fica posicionada com vista para o mar, o mangue e a floresta (Figura 20), que consiste em um dos poucos fragmentos de Mata Atlântica na região, de acordo com Morais (2004). É onde viveu até o ano de sua morte, em 2017. Era neste mesmo local que o artista guardava seus objetos de trabalho em seu ateliê localizado ao lado da casa (Figura 21). De acordo com Ventrella e Bortolozzo (2006, p. 42), dentro do ateliê acomodava “as

toneladas de latas e sacos com pigmentos naturais, troncos, raízes, cipós, madeiras, pedras, cascas de árvores, caules de palmeiras derrubadas pelo vento, fibras e sementes trazidas dos mais diferentes locais que percorre”.

Figura 20 – Casa da árvore no Sítio Natura



Fonte: Ventrella; Bortolozzo, 2006, p. 41.

Figura 21 – Ateliê de Krajcberg no Sítio Natura



Fonte: Morais, 2004, p. 192.

É em Nova Viçosa que o artista começa a criar suas primeiras esculturas com madeira polida, troncos de árvores retorcidos que sobram das queimadas. Em 1975, durante debates suscitados em sua exposição no Centro Nacional de Arte Contemporânea, em Paris, decide que deve não somente mostrar a beleza da natureza, mas defendê-la. É o que narra a Briot (1992, p.52) em sua entrevista, “Eu devia não apenas trabalhar com a natureza, mas defendê-la no momento em que a terceira revolução tecnológica permitia à loucura dos homens dispor dos meios absolutos para sua destruição”. É com essa arte que denuncia os crimes ambientais provocados pelo homem, dando vida à natureza morta.

Em agosto de 1978, faz uma visita à Amazônia, subindo pelo Rio Negro, juntamente com dois amigos, Sepp Baendereck – pintor, desenhista, ilustrador, fotógrafo e publicitário – e Pierre Restany. É quando atua como fotógrafo, fazendo registros dos incêndios no local, que resultaram no livro *Imagens do Fogo* (Figura 22) lançado em 1992 pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Enquanto Krajcberg fotografava, Restany escrevia o Manifesto do Rio Negro, que contava com a colaboração de Krajcberg e Baendereck. O manifesto visa expressar sua indignação, mas ao mesmo tempo tentar criar certa sensibilidade na população a respeito de tais destruições, como por exemplo, neste trecho:

A Amazônia constitui hoje, sobre o nosso planeta, o “último reservatório”, refúgio da natureza integral. [...] No final das contas a natureza é, e ela nos ultrapassa dentro da percepção de sua própria duração. Porém, no espaço-tempo da vida de um homem, a natureza é a medida de sua consciência e de sua sensibilidade. O naturalismo integral é alérgico a todo tipo de poder ou de metáfora de poder. O único poder que ele reconhece é o, poder purificador e catártico da imaginação a serviço da sensibilidade, e jamais o poder abusivo da sociedade. Este naturalismo é de ordem individual. A opção naturalista oposta à opção realista é fruto de uma escolha que engaja a totalidade da consciência individual. [...] Hoje, vivemos dois sentidos da natureza: aquele ancestral, do “concedido” planetário, e aquele moderno, do “adquirido” industrial e urbano. [...] Um contexto tão excepcional como o do Amazonas suscita a idéia de um retorno à natureza original. A natureza original deve ser exaltada [...]. (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 1992, p. 44-45)

Figura 22 – Fotografias de Krajcberg – Imagens do Fogo



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1992, p. 15.

No final da década de 70, de acordo com Morais (2004), Krajcberg começa a produzir esculturas com cipó, trancando-os e entrelaçando-os, inspirando-se em uma tradição de cestaria da região amazônica (Figura 23), são as chamadas esculturas-arquitetura. A partir dos anos 80, o artista começa a voltar-se à ideia de escultura sustentada por um pedestal, como relata Morais que:

a escultura oscila entre o cipó, tal qual existe in natura, e o cipó, que é uma pequena coluna desprovida de capitel, ou entre a aura antropomórfica e a forma abstrata. Ou funde, numa única peça, a madeira de Minas e o cipó da Amazônia. (MORAIS, 2004, p.70).

Figura 23 – Esculturas de cipó com técnica artesanal indígena



Fonte: Morais, 2014, p. 137.

O cipó que Krajcberg usa em suas esculturas são do tipo lenhoso, encontrados na floresta fechada, como descreve Morais (2004) que estes pendem nas arvores, torcidos e retorcidos, contorcidos, com volume e flexibilidade.

Em 1981, o artista dá início a uma nova série de gravuras, feitas a partir da técnica da moldagem em gesso e papel japonês. Esta série, diferentemente da feita por ele em Ibiza, é construída com folhas de embaúba e outras arvores centenárias, conforme afirma Morais (2004). As folhas eram moldadas e pintadas com pigmentos provenientes dos minerais de Minas Gerais, resultando em relevos de até 5 cm, criando certa tridimensionalidade ao quadro ((Figura 24).

Figura 24 – Gravuras com folhas de embaúba e outras árvores



Fonte: Moraes, 2004, p. 32, 35, 36, 37, 39 e 46.

Em 1985, Krajcberg faz sua primeira viagem ao Mato Grosso, onde faz registros fotográficos de queimadas causados por pecuaristas para tornar as terras cultiváveis. O artista leva consigo palmeiras ressecadas as quais dá vida em suas obras chamadas *Conjuntos*, com inspiração indígena, em formato de totens, que serão descritas logo à frente.

No ano de 1986, retorna ao Mato Grosso para nova série de registros fotográficos e em seguida lança o livro *NATURA*, com fotografias de suas viagens a Amazônia e Mato Grosso. O livro apresenta, além de suas fotografias carregadas de críticas, citações do artista que demonstram sua revolta e preocupação, se colocando como cidadão brasileiro, com os males causados à natureza pelo homem, como o que diz:

O Brasil, cuja maior riqueza é a natureza, está próximo de se tornar um país de caatinga e cerrados, com exceção de alguns parques e monumentos ecológicos. Estamos próximos do completo esgotamento dos nossos recursos naturais. Precisamos urgentemente distinguir o uso do abuso, a exploração da exploração, a conservação da devastação. Só assim os recursos naturais poderão continuar sendo usados pelo homem. (KRAJCBERG, 2004, p. 77)

Krajcberg faz ainda uma terceira viagem a Mato Grosso em 1987, para gravar um filme para a extinta TV Manchete. Intitulado *Krajcberg, Poeta dos Vestígios*, teve direção de Walter Salles, cineasta, banqueiro e empresário brasileiro. É um documentário sobre a vida de Krajcberg, e evidencia seu percurso de vida até o momento, como criador,

e mostra sua redescoberta de vida pós-guerra, nas formas naturais até sua revolta diante das depredações humanas ao meio ambiente.

De acordo com Moraes (2004), nas três viagens feitas por Krajcberg ao Mato Grosso, ele trouxe caules de palmeiras calcinadas, cujas características estéticas são troncos lisos, verticais e com folhas grandes no topo do tronco. As palmeiras que recolhe em Mato Grosso dão vida aos únicos conjuntos de trabalhos no qual o artista emprega apenas um tipo de material. Moraes (2004) descreve o processo de criação de Krajcberg dizendo que as palmeiras que usa são as chamadas gordas, e que lembram até mesmo um modelo desenhado por algum estilista moderno e complementa:

Seu procedimento inicial consiste em eliminar a matéria úmida e macia que elas guardam em seu ventre, deixando-lhes apenas a casca [...] em seguida, escolhe o segmento a ser aproveitado e introduz alguns cortes que fendem o caule [...] as partes fendidas são recobertas com pigmento negro ou chamuscadas. [...] nenhum cromatismo adicional. [...] estas esculturas palmeiras [...] se apresentam como que vestidas – vestidas com padrões geométricos, que lembram tanto a pintura corporal dos índios quanto uma certa estamparia moderna, ou ainda, os modelos desenhados por algum estilista de hoje. (MORAIS, 2004, p. 74)

Em 1988, Krajcberg participa do Simpósio de Seul, na Coreia do Sul, com a escultura denominada *Imagens de Revolta*, onde reúne troncos incendiados decorrentes das queimadas, fixados sobre uma base de carvão vegetal e pedras. Essa foi sua forma de denunciar e alertar ao mundo o que estava acontecendo com as florestas brasileiras. Briot (1992) descreve que desta maneira ele se abre sobre seus sentimentos em face da natureza e sua mortalidade, expondo toda sua preocupação com o futuro da humanidade diante de tamanha destruição das fontes naturais. Desta feita indaga:

Porque o homem destrói as riquezas naturais quando ele sabe que o planeta se consome e que sem elas sua própria vida nele será impossível? Porque o Brasil se desertifica quando é um dos países mais ricos do planeta? Para ganhos imediatos de terrenos, destrói-se florestas, destrói-se a longo prazo, ao lado de uma miséria negra. Porque abandona as culturas básicas em benefício de monocultura industrial? Pode a terra suportar isso? Os problemas impostos pela evolução industrial são a poluição e a superpopulação. A cada dia nascem homens no planeta que não terão alimento nem trabalho. (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 1992, p. 54).

Ainda no final da década de 80, Krajcberg compõe diversas esculturas as quais nomeia de série *Africana*, devido ao fato de terem sido criadas na Bahia, que segundo Moraes (2004), é a África encravada no Brasil. O autor relata ainda que estas

esculturas são de certo modo uma continuação de seus trabalhos com cipó, acrescentando a eles caules e raízes de palmeiras, que pigmentados com as tintas minerais se tornaram como que máscaras e com visualidade religiosa, xamanista.

Morais (2004, p. 74) explica que a máscara é na estrutura tribal um “agente permanente da salvaguarda das leis não escritas e sua estrita aplicação, além de guia iniciador do indivíduo desde seu estado embrionário até a perfeição social”, além de que também serve como afirmadora da “supremacia política do homem sobre a mulher”. O que para Krajcberg serve como forma de exprimir sua revolta com relação a tais assuntos de origem religiosa, qualquer que seja ela. Moraes ainda descreve como são, esteticamente, as esculturas desta série (Figura 25) e qual sua simbologia no contexto a que se insere, ou seja, o que significa estas máscaras na obra de Krajcberg:

Troncos e caules de palmeiras, alguns medindo até quatro metros de altura, raízes-escoras como as que sustentam o mangue, cipós que se organizam em pencas, como se fossem cachos de frutos, ajuntamento de gravetos na base, tramas ou redes de filamentos [...] substituem o que na máscara é saia, bracelete, peitoral, colar, madeira, metal, tecido, búzio, cordame, pintura, desenho, ranhuras ou escarificações. [...] estas esculturas [...] dançam e bailam como se estivessem em algum terreiro de candomblé ou território sagrado. (MORAIS, 2004, p. 74)

Figura 25 – Esculturas da série africana



Fonte: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1992, p. 30-31 e Ventrella; Bortolozzo, 2006, p. 64-65.

Em 1990, Krajcberg é convidado a participar do Congresso Internacional de Ecologia de Moscou, onde expõe, de acordo com Briot (1992), cascas queimadas com terra e pedras moídas, como continuação dos troncos queimados. A intenção de Krajcberg, de acordo com a autora, era mostrar a tragicidade, são imagens de destruição, e complementa dizendo que é esta sua arte, é trágica, e acrescenta: “Eu mostro o crime. A outra face de uma tecnologia sem controle, o abismo. [...] quero dar à minha revolta o aspecto mais dramático e mais violento. Se pudesse espalhar cinzas por tudo eu chegaria próximo ao que sinto.” (MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO, 1992, p. 54).

Em 1994 fora constituída a Fundação Krajcberg, em Vitória, Espírito Santo, reunindo o Centro de Arte e Natureza e o Centro de Estudos do Meio Ambiente, de acordo com Moraes (2004). O autor continua a cronologia explicando os eventos dos quais Krajcberg participara com seu trabalho até a data de publicação do livro. (ANEXO 1).

Portanto, desde que fixara residência no Brasil, Krajcberg se dividia entre Nova Viçosa e Paris, onde tinha um pequeno ateliê, o mesmo que começara seus trabalhos com as flores e sombras. Já, em seu sítio Natura, ainda trabalhou para criar espaços que seriam utilizados como museu, o hoje em dia, chamado *Museu Ecológico Frans Krajcberg*. É neste espaço que o artista mantinha exposta suas esculturas, pinturas e relevos. Após sua morte em 2017, as obras continuaram no local, que funciona mediante agendamento de visita.

Nesta fase, fotografa suas obras, colocando-as na beira mar como se tivessem sido trazidas pelas águas do oceano. Porém, de acordo com Ventrella e Bortolozzo (2006) Krajcberg afirma não ser fotógrafo profissional, apenas gosta de registrar o que lhe chama atenção, como forma de eternizar o que vira nos lugares por onde anda. Moraes relata que a fotografia na vida de Krajcberg era uma forma de testemunho das tragédias que via, e que se repetiam cotidianamente, como um “texto de horror que jamais deveria ter sido escrito” (MORAIS, 2004, p. 102).

Contudo, fotografias como retratos estáticos do tempo, possuem uma reprodutibilidade maior por serem veiculadas e compartilhadas de forma mais fácil que esculturas, então Moraes (2004) afirma que a fotografia para Krajcberg tinha a mesma importância que sua escultura, por causa da circulação rápida e permitia que sua mensagem de revolta atingisse um público maior. Segundo o autor, a fotografia ainda

carregava uma verdade dolorosa, ainda que bela, por se tratar de uma arte, era “a verdade da guerra, da miséria, do fogo, do holocausto” (MORAIS, 2004, p. 105). Portanto, estes eram os assuntos com os quais Krajcberg se identificava por sua realidade de vida e, como em toda sua obra, procurava expô-las.

Krajcberg não almejava impactar a área artística brasileira, trabalhava a natureza de forma natural, foi o ramo que escolheu para atuar e suprir suas necessidades, tanto física quanto interiormente, de acordo com Morais (2004). Ele passou por diversos países, mas em todas as suas viagens nunca se sentiu mais a vontade que no Brasil, que para ele foi o lugar em que nasceu, onde recuperava sua autoestima e virtude do ser homem. Sua pátria não era o Brasil, mas a natureza, segundo Morais (2004), que ainda afirma que não existem fases nas obras de Krajcberg, pois são mescladas e não demarcam um momento em especial. Em vida, sempre retomava questões e técnicas, não se sentia preso a temporalidade ou incerto quanto a retornar a um ou outro conceito.

Morais (2004), diz sobre sua diversidade em vida, afirmando que a visão que o artista tinha da natureza brasileira era abrangente e totalizadora, além de mutável, não se sentia preso a ideias e como ser humano, se colocava suscetível à volta de pensamentos que poderia ter abandonado. Ainda relata suas retomadas a técnicas que usava no início de sua carreira e a mistura de materiais que encontrou tanto quando começara seus trabalhos, quanto os que fora encontrando em seu caminho e complementa:

Ele não apenas diversifica os materiais como passa a empregá-los simultaneamente, superpondo ou fundindo-os livremente numa única peça. [...] não se sente mais preso a determinados suportes [...] volta, então, a empregar a base ou pedestal reafirmando a ideia de escultura, e a realizar uma série de placas. Situadas a meio caminho entre os quadro-objetos e a escultura, nas quais as cascas de árvores e outros materiais substituem as pedras. Assim como nos quadros objetos de Minas (anos 60) a moldura era necessária para sustentar as pedras e o barro ressecado, nas esculturas são as bases de madeira duríssima, quase pedras, que as mantêm de pé. [...] as raízes-escoras de mangue funcionam como base para os troncos e palmeiras calcinados do Mato Grosso. (MORAIS, 2004, p. 92).

O que tais relatos afirmam é que a arte de Krajcberg pode ser definida como uma criação de híbridos naturais. É uma reinvenção da natureza, segundo Morais (2004), colocando-a como arte, que é o que o artista sempre buscou durante sua vida, para que como arte, todos a vissem como objeto ao qual se deve proteger e preservar. Um

verdadeiro laboratório de novas formas, onde nada de perde, pelo contrario, tudo se transforma, onde um objeto ora é suporte, ora é um novo material, ou ainda, simplesmente matéria-prima isolada. Moraes (2004) discursa que é como se o artista considerasse:

Como modelo a sociedade brasileira, plurirracial e miscigenada, embaralhando e aproximando as fronteiras internas do Brasil, realizasse, em cada uma de suas obras ou conjunto de obras uma espécie de melting pot, colocando no mesmo cadinho a ‘mineiridade’ dos pigmentos, o gigantismo da Amazônia, as queimadas mato-grossenses e a ‘baianidade’ do dendê, com um acréscimo de africanidade. (MORAIS, 2004, p. 97 - 99).

O que tais descrições nos revelam é que o trabalho de Krajcberg se mostra tão misturado e miscigenado quanto o país que o acolheu e que suas obras não marcam temporalidade, se mostram um misto de técnicas artísticas (Figura 26), como: “a elegância [...] das palmeiras, o barroquismo dos cipós, o expressionismo dos troncos queimados e calcinados, um [...] caráter arcaizante [...] das gravuras em relevo, o minimalismo de suas esculturas lisas e polidas, o conceitualismo de suas sombras recortadas”, (MORAIS, 2004, p. 99).

Figura 26 – Escultura "Flor do Mangue", cuja estética mistura várias técnicas de Krajcberg



Fonte: Ventrella; Bortolozzo, 2006, p. 69.

O autor também afirma que é como se as obras do artista mostrassem de um lado a natureza exuberante existente no país e de outro a ausência de verde e a seca de tantas regiões do país, colocando Krajcberg como um denunciante das crises políticas e existenciais nas quais o país se inseria.

No mesmo cadinho estão as partes cancerosas da madeira, manguê carcomido pelo gusano, e a corrupção política e econômica, o grito das esculturas agrupadas sob o título de ‘Imagens do Fogo’ [Rio de Janeiro, 1992] ou ‘Imagens de Revolta’ [Seul, Coreia do Sul, 1998] e o silêncio conivente dos governantes e dos poderosos. (MORAIS, 2004, p. 99).

Portanto, a revolta de Krajcberg era, segundo Morais (2004), não somente contra os crimes ambientais ou contra a pintura acadêmica, mas uma revolta contra a guerra, fome, sociedade consumista, as corrupções, e o estilo de vida supérfluo das pessoas da cidade. Sua arte não era para ser apenas “bonita”, era para ser a denúncia, em nome de um clamor de socorro da natureza, para a sociedade. Como conclui Morais (2004), Krajcberg foi um artista revolucionário, ecologicamente ativo, planetário e empático para com a natureza.

2.3 SUSTENTABILIDADE NA MODA

Para o desenvolvimento da coleção “nome”, ainda é necessário que façamos uma breve pesquisa na questão da sustentabilidade e como ela está sendo aplicada pelos profissionais da moda em suas criações. Elena Salcedo, em *Moda Ética para um Futuro Sustentável*, de 2014, diversifica e amplia um pouco sobre os diversos conceitos do termo. A autora afirma que tal assunto é atual, mas seu significado pode ser de difícil compreensão, e ainda, que a expressão “desenvolvimento sustentável” foi utilizada em 1987 pela ONU no documento denominado de “*Our Common Future*”, que traduzido, significa Nosso Futuro Comum. Esta é a primeira definição que Salcedo apresenta, dizendo que no tal documento a expressão “desenvolvimento sustentável” aparecia definida como “o desenvolvimento que satisfaz as necessidades do presente sem comprometer a satisfação das necessidades das gerações futuras.” (SALCEDO, 2014, p. 14). A autora segue complementando este primeiro com um segundo conceito:

Encontrei outra definição de desenvolvimento sustentável que me pareceu interessante em razão de sua clareza, concisão e facilidade de memorização. Trata-se da definição proposta em 2002 por um delegado sul africano em Johannesburgo durante o World Summit On Sustainable Development, que propõe: “desenvolvimento sustentável é: bastante, para todos e para sempre”. (SALCEDO, 2014, p. 14).

Salcedo aponta uma terceira definição em complemento das duas anteriores, proposta pela The Natural Step (TNS).

Organização sem fins lucrativos, que desde 1992, ajuda líderes, corporações, comunidades, instituições de ensino e governos a desenvolver planos detalhados em direção à sustentabilidade, que afirma: ‘Sustentabilidade é a habilidade de nossa sociedade humana em perpetuar-se dentro dos ciclos da natureza’ (SALCEDO, 2014, p. 14).

A definição de sustentabilidade torna-se bastante explícita como sendo os meios de manter os recursos naturais de modo a suprir a necessidade natural humana não só hoje, mas pensando no futuro, de forma a tê-las para sempre em quantidade suficiente para sobrevivência de todo um ecossistema. Salcedo (2014) acredita que existem alguns problemas que colocam em risco a continuidade da natureza e sua forma sustentável. Primeiramente um problema de conceito, que se firma no fato de o ser humano achar que a natureza é apenas uma “subserviente” que deva ceder a ele recursos desde a produção de bens até alimentação. Mas a natureza é capaz de sobreviver sem os seres humanos, ao contrario destes, que dependem dela para sua sobrevivência. O que deve ser feito, na visão de Salcedo, é mudar o tipo de relação que temos com o meio ambiente, de sistemas separados interdependentes para sistemas integrados, como podemos observar abaixo (Figura 27).

Figura 27 – Gráfico de mudança de sistemas



Fonte: Salcedo, 2014, p. 16.

O que esta imagem nos mostra é que o sistema atual de pensamento do ser humano é de que economia, sociedade e meio ambiente são separados, apesar de dependerem um do outro. Mas isso faz com que os recursos do meio ambiente sejam explorados de forma a se esgotarem. Logo, este ciclo precisa ser quebrado e precisamos pensar em um sistema integrado, ou seja, no qual a economia, sociedade e meio ambiente andem juntos, onde bem estar econômico depende do bem estar da sociedade, e esta por seu lado dependa do bem estar do meio ambiente. Tudo nos leva a crer que se preservarmos os recursos naturais, possamos ter uma vida mais saudável. Isso acontece através da reeducação ambiental da sociedade.

Após esta explicação vamos nos ater no campo dos profissionais da moda e suas ações para manter o sistema “meio ambiente” sustentável. Em agosto deste ano, 2019, o programa Estúdio News, da Rede Record de Televisão, recebeu para uma entrevista Fernanda Simon, diretora executiva do Instituto Fashion Revolution², e Paulinho Moreira, sócio fundador da marca ORIBA. Ambos seguem a linha Eco Fashion – ou Ecomoda, como será explicado mais a seguir – em seus trabalhos. No encontro debateu-se sobre o tema de que a indústria da moda é a segunda que mais polui o meio ambiente, apontando ainda, que só no Brasil mais de 170mil toneladas de resíduos têxteis são descartados por ano, e destes, entorno de apenas 20% são reaproveitados e/ou reciclados, ou seja, é uma indústria insustentável. O ciclo de vida útil de uma peça de roupa é bem longo, quando esta recebe os cuidados necessários desde a extração da matéria prima até o descarte dos resíduos. Salcedo (2014) relata que foi criado o método ACV, Avaliação do Ciclo de Vida, que ajuda as empresas a avaliar e diminuir os impactos ambientais causados pela cadeia produtiva têxtil. São avaliados os sistemas desde a extração da matéria prima para confecção dos fios e sua elaboração, passando pela concepção, fabricação, distribuição, uso e eliminação. A autora diz que tal método pode ser usado para “determinar e controlar os aspectos ambientais mais significativos; estabelecer uma linha-base para comparação; estabelecer os objetivos da sustentabilidade; comunicar as melhoras”. (SALCEDO, 2014, p. 20). Portanto, o que este método faz é criar um caminho melhor que vá em direção à sustentabilidade, a partir da apresentação

² Instituto Fashion Revolution: Organização sem fins lucrativos criada a partir de um grupo de empresas que trabalham para garantir que suas roupas sejam feitas de maneira justa, limpa e segura, assim como a busca de opções para garantir o trabalho necessário para mudar a maneira como suas roupas são produzidas, adquiridas e consumidas. Atualmente o Instituto Fashion Revolution é financiado pela C&A Foundation. (REVOLUTION, 2019, online).

de alternativas possíveis. Alison Gwilt (2014), em *Moda Sustentável Um Guia Prático*, apresenta mais um exemplo dos vários métodos desenvolvidos para avaliar os processos de produção em busca de alternativas de menor impacto ambiental. Chamado de LCA, *Life Cycle Assessment*, que traduzido significa, Modelo de Avaliação do Impacto de Ciclo de Vida. Segundo a autora, o método “analisa o consumo de água e energia, os resíduos e a emissão de poluentes por todas as etapas do ciclo de vida” (GWILT, 2014, p. 38). A partir dos resultados obtidos, chega-se ao que deve ser feito para diminuir os impactos baseados nos pontos levantados.

Porém, em contrapartida à indústria, os consumidores também têm sua parcela de culpabilidade, pois estamos cada dia mais consumistas, e é este o paradigma que precisa ser quebrado. Salcedo (2014) apresenta o conceito de *fast fashion*, ou moda rápida, que nada mais é do que uma roupa que é produzida, confeccionada, vendida e até mesmo descartada de forma rápida. O *fast fashion*, segundo a autora, nasce com dois objetivos, a saber: primeiro o de “que o consumidor encontre novas peças na loja com mais frequência” e segundo, “que o produto visto pelo consumidor se adapte melhor a seus gostos e necessidades” (SALCEDO, 2014, p. 27). Ou seja, o consumismo faz com que o consumidor precise de mais em pouco tempo, e deste modo, compre mais, e sendo assim os preços precisam ser mais acessíveis. A estilista britânica Stella McCartney expõe a seguinte opinião sobre o consumidor:

Eu acredito que é importante que as pessoas eduquem a si mesmas, que é importante tentar oferecer ao consumidor um produto de alta qualidade sem que se perca nenhum de seus aspectos desejáveis e, também, que se tente ser mais responsável na forma como pensamos e buscamos por materiais. (GWILT, 2014, p. 30).

Em contrapartida ao *fast fashion*, muitas empresas trabalham com a moda *Slow fashion*, ou seja, moda lenta. Juntamente com esta, outros termos vêm sendo criados na busca de uma moda um pouco mais sustentável, como a moda ecológica ou ecomoda, moda verde, moda ética entre outros. Salcedo (2014) faz uma breve explicação sobre alguns dos termos.

- Ecomoda: é a moda ecológica, moda verde, bio, ou orgânica. Consiste principalmente na utilização de fontes orgânicas, e sendo assim, menos prejudiciais ao meio ambiente, na fabricação de peças de roupa e outros

produtos de moda, como por exemplo, o tingimento natural e uso de fibras cultivadas a partir dos princípios da agricultura orgânica.

- **Moda Ética:** além dos conceitos da ecomoda, preza por uma moda mais ética, ou seja, seguindo princípios e valores morais, como melhores condições de trabalho.
- *Slow fashion:* a moda lenta, segundo a autora, não é exatamente o oposto à rápida, ela apenas segue um caminho diferente, prezando pela qualidade do produto e não pela quantidade. As peças de *slow fashion* possuem consequentemente, uma vida útil mais longa, já que são produtos de qualidade superior, fabricados em modo mais lento e com consciência sobre o impacto causado no ambiente e nos consumidores.

Salcedo (2014) acredita que a moda mais sustentável não preze mais por um ou outro conceito, mas sim, englobam todos, ou seja, a moda sustentável precisa ser ecológica, ética e lenta. Uma tarefa difícil, mas não impossível. Segundo Salcedo, o desafio difícil é:

Repensar e redefinir a forma de desenhar, produzir, distribuir e utilizar as peças, o que deve ter início já na fase de concepção da mesma. A partir do momento em que o estilista incentiva a utilização de processos de produção mais sustentáveis e a mudança de comportamento por parte do consumidor no que se refere ao uso e ao consumo das peças, deixamos de falar de design sustentável e passamos a falar de design para a sustentabilidade. (SALCEDO, 2014, p. 39).

Fernanda Simon, em sua entrevista ao Estúdio News, da Record TV, também aponta sua visão a respeito do aspecto sustentável na moda, que une os pontos anteriormente apresentados e diz:

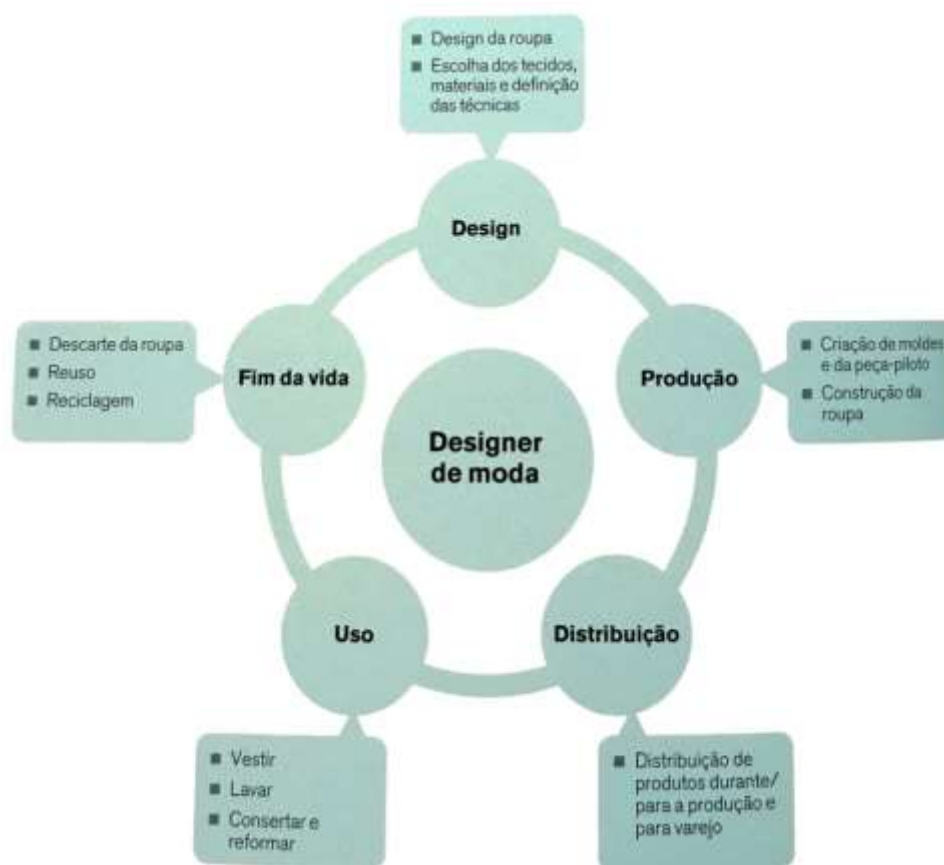
É importante que, como cidadão e consumidor, a gente se questione sempre quais são as histórias por trás de cada peça que a gente compra. Porque existem os impactos ambientais, mas tem também os impactos sociais e culturais. O trabalho análogo à escravidão no setor é uma realidade tanto no Brasil como no mundo, então a gente tem que entender também quais são as condições de trabalho. (R7, 2019, online).

Existem muitas alternativas de menos impacto ambiental que podem ser trabalhadas na área da moda. Elas vão desde o pensamento criativo até a fase do fim do

ciclo de vida de uma peça. Vamos detalhar algumas possibilidades e ver o que alguns estilistas fizeram para fazer um trabalho de moda com impactos reduzidos em caminho à sustentabilidade.

Na etapa de criação de uma coleção, segundo Gwilt (2014), já se pode identificar os impactos que uma peça pode causar em um futuro próximo, e desta forma, começar a criar opções melhores. A autora exemplifica o processo de vida de uma roupa através de um gráfico do designer de moda (Figura 28). Nele possibilita que o designer, na hora da criação, pense em cada uma das etapas e como criar a peça que trará menos danos ao ambiente.

Figura 28 – Etapas do ciclo de vida de uma roupa e atividades que podem ser exercidas pelo designer



Fonte: Gwilt, 2014, p. 32.

Depois de analisar o processo, dentro das cinco etapas devem ser feitas melhorias de modo a reduzir as consequências de cada ação. Gwilt (2014) apresenta princípios de estratégias de melhorias para serem pensados pelo designer de moda. São eles: “minimização do consumo de recursos, escolha do processo e dos recursos de baixo

impacto, melhora dos sistemas de distribuição, redução dos impactos gerados durante o uso, aumento da vida de uma peça, melhora no uso dos sistemas de final de vida” (GWILT, 2014, p. 42). Para cada um dos pontos existem opções de melhorias, que serão explanadas a seguir.

Salcedo (2014) propõe que, para minimizar o consumo de recursos, o designer precisa pensar na desmontagem da peça, fazendo uso de menor quantidade de materiais, ou talvez, se não somente o emprego de um único material; limitar-se a usar tecidos apenas puros, sem misturas, como 100% algodão e outros; diminuir o uso de adornos nas peças, como botões e zíperes, pois estes precisam de produtos químicos fortes para serem produzidos; e caso necessário usar tais adornos, optar pelos de fácil remoção, como os botões.

Na etapa de produção a fibra têxtil tem muita importância. A maioria delas, independente do tipo de fibra, geram muitos impactos ambientais em alguma etapa de seu ciclo de vida, de acordo com Gwilt, “quer seja em termos de grandes quantidades de petroquímicos usados em sua fabricação (como o poliéster), quer pelo alto consumo de água e energia gasta nas lavagens da peça (como o algodão)” (2014, p. 61). A autora discursa que o criador de moda que deseja incluir técnicas de menor impacto na produção pode, por exemplo, optar por tecidos que incluam práticas de comércio justo e cultivo orgânico ou renovável, como é o caso do algodão orgânico. Alguns tecidos biodegradáveis e com tais princípios, desenvolvidos pelo mercado têxtil, serão apresentados mais a frente. Juntamente com o uso da fibra em seu estado natural, entra também o tingimento natural (Figura 29), que é outra prática que vem sendo muito aproveitada por muitos criadores de moda. Consiste no uso de vegetais, frutas, cascas, minerais e condimentos retirados da natureza como forma de dar cor ao tecido, sendo este um processo realizado com o mínimo, ou com grande redução, de impacto ambiental, como relata Gwilt (2014).

Figura 29 – Shorts com tingimento natural e camiseta em algodão orgânico pela estilista Amy Ward, 2012



Fonte: Gwilt, 2014, p. 61.

Ambas as autoras, Gwilt e Salcedo (2014) também trazem à discussão o conceito de design emocional, ou seja, roupas que são criadas de forma que o consumidor crie laços, maior compromisso, gerando assim um ciclo de vida maior da peça. Gwilt (2014) apresenta alguns exemplos de possíveis abordagens de criação:

Para alguns usuários, a relação com suas roupas pode ser estendida caso a peça seja percebida como única ou individual, talvez pelo fato de ela ter sido personalizada ou ser atemporal, ou ainda por ser de possível reforma. Uma peça pode, por exemplo, ser desenvolvida para ser um produto adaptável, para ser vestida de várias maneiras, quer por meio de um processo simples ou de um mais complexo, o que dará ao usuário a oportunidade de ter duas ou três peças em uma só. Por outro lado, pode-se estabelecer uma ligação caso haja uma relação direta entre o designer e o usuário – uma abordagem de design duplo, que pode ser adotada para traduzir as necessidades do usuário em uma peça de roupa altamente personalizada e exclusiva. (GWILT, 2014, 56).

Além destes exemplos, existem outras alternativas para um design emocional. Salcedo (2014) apresenta como segundo ponto a ser pensado, o bem estar social, ou seja, pensar na fase de construção da peça, quem vai produzir, se os artesãos e agricultores, por exemplo, se não estão sendo explorados, portanto, o designer precisa estar atento aos fornecedores de matéria prima. Como terceiro ponto, a autora apresenta o design sem resíduos, em que o criador pensa em modelagens zero desperdício, reduzindo as perdas de tecidos, ou até mesmo eliminando-as. Ainda existe dentro deste pensamento, a criação em que o designer utiliza restos de tecido ou pedaços que não podem ser incorporados às peças ou que seriam descartados, na criação de um novo produto de moda. Gwilt (2014), bem exemplifica com os produtos da marca londrina *From Somewhere*. Segundo ela, os designers utilizam restos de retalhos das confecções, sobras de fim de rolo que não servem para corte, e excedentes de outros materiais, que juntos se tornam novas peças (Figura 30).

Figura 30 – 'Cardigã Fluff', da From Somewhere, outono/inverno 2012

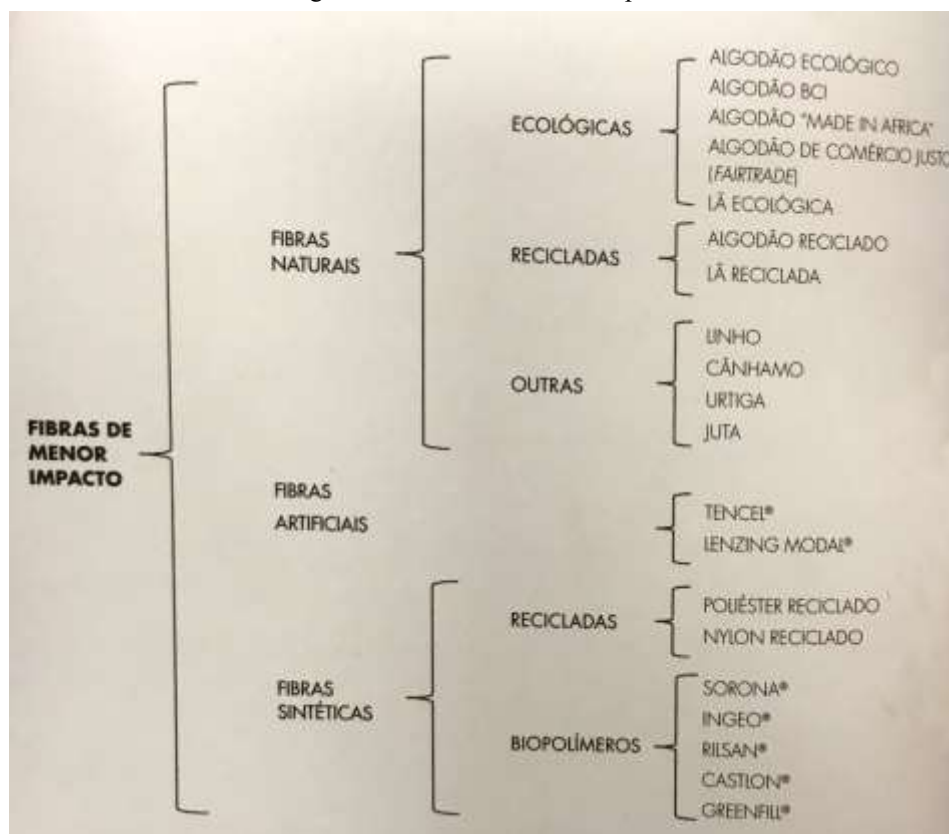


Fonte: Gwilt, 2014, p. 11.

Um quarto ponto é pensar na durabilidade da peça, que segundo Salcedo (2014) seria retardar a necessidade de conserto ou de descarte da roupa através do uso de materiais de qualidade. Muitos materiais usados na indústria têxtil possuem durabilidade

baixa, o que gera impactos negativos desde sua produção com o uso de petroquímicos, muita água e energia, como é o caso do algodão comum. Uma opção é o uso de fibras orgânicas ou biodegradáveis que possam ser cultivadas e se desfazem mediante condições de calor, luz e umidade não deixando partículas tóxicas ao meio ambiente, segundo relata Salcedo (2014). O setor têxtil tem procurado desenvolver fibras de menor impacto ambiental para comercialização. Abaixo, a autora apresenta algumas opções das fibras disponíveis no mercado (Figura 31).

Figura 31 – Fibras de menor impacto



Fonte: Salcedo, 2014, p. 60.

Outro ponto é a respeito do papel do usuário, que consiste em uma parte longa e talvez mais importante dentro do ciclo de vida de uma peça de roupa. Como dito anteriormente, é necessário criar nos indivíduos uma reeducação ambiental para que pensem nos impactos que suas ações podem causar ao meio ambiente. Esta é a fase que depende do consumidor, é a etapa do uso e da manutenção, e por isso, deve ser bem executada para garantir a qualidade e durabilidade da peça. Salcedo informa que “ao estilista cabe propor basicamente duas alternativas capazes de influenciar no

comportamento do usuário: informar sobre as melhores práticas de uso e manutenção e reduzir a necessidade de lavar as peças” (SALCEDO, 2014, p. 46).

O designer deve então, anexar à roupa uma etiqueta de composição, que é o jeito mais prático e oficial, contendo as informações mais importantes e técnicas para que o consumidor saiba sobre a manutenção da peça, como por exemplo, a temperatura ideal a se usar caso haja necessidade de passar a ferro, como deve ser guardada, ser lavada na máquina de lavar ou à mão, dentre outros. Gwilt relata que podem também ser usados “tecidos de acordo com suas propriedades de facilidade no cuidado, incluindo os tecidos que podem ser lavados secos e passados a baixas temperaturas” (GWILT, 2014, p. 124). Já Salcedo (2014), acrescenta e exemplifica com a opção de utilizar acabamentos antimanchas e antiodores.

As autoras apresentam o conceito da criação de peças modulares, ou seja, peças que possam ser desmontadas, onde as partes que necessitem uma frequência maior de lavagens são retiradas da peça inteira, o que torna tal peça mais interativa e possível de concerto caso seja danificada. Como é o caso da Bob and John, marca criada por Jonie Worton, mestre pela Nottingham Trent University, que de acordo com Salcedo, deseja “que os usuários interajam e se conectem com as roupas que cria ao escolher mangas que se encaixam em diferentes contextos” (2014, p. 132) (Figura 32).

Figura 32 – Blusa de tricô com mangas intercambiáveis da Bob and John



Fonte: Gwilt, 2014, p. 132-133.

Associado aos itens anteriores, esta o pensar no aumento da vida útil do produto através de designs modificáveis, ou seja, que podem ser usados de mais de uma forma, que acaba se tornando personalizável e, portanto, com a vida útil mais longa. Também há a opção do concerto de roupas que segundo Gwilt (2014), é uma alternativa de restauração para prolongar o tempo de uso, deixando o item em boas condições, o que também, pode ser oferecido pelo próprio designer.

Portanto, a última etapa do ciclo é o fim da vida, quando ocorre o descarte por motivos de desgaste, por estar fora da moda ou com má aparência estética. Gwilt (2014), alerta e aponta que apesar de muitos tecidos serem recolhidos para reciclagem, o descarte doméstico ainda é grande. Fora o fato de que a produção em grande escala do *fast fashion* acarreta em peças de má qualidade e durabilidade que não seguem os princípios acima citados, e que por isso, não são possíveis de reutilização.

Gwilt, ainda, traz em voga o conceito de remanufatura de materiais existentes, ou seja, “retrabalhar roupas já existentes ou trabalhar com o estoque ou materiais que sobraram, o excesso” (GWILT, 2014, p. 142). Ela apresenta duas opções de fontes de materiais de refugo, uma delas é o refugo pré-consumidor, ou seja, material desperdiçado gerado ainda na etapa de fabricação. O segundo é o proveniente do desperdício pós-consumidor, este pode ser encontrado em brechós e bazares. As peças obtidas nestes refugos podem ser transformadas em novas peças, que vão ser únicas, devido a serem recicladas. Tal técnica tem sido usada por muitos designers ao redor do mundo, como por exemplo, britânico Christopher Raeburn, que criou uma coleção de roupas montadas a partir do excesso de roupas militares e paraquedas, (Figura 33), e também, a coleção construída a partir de sobras de tecidos usados na produção de moda da Esprit – fabricante de roupas, calçados e acessórios localizada em Hong Kong e Alemanha – pelo estilista chinês Wister Tsang em 2012, com a qual ganhou o premio EcoChic Design de Hong Kong (Figura 34).

Figura 33 – Coleção "Remade in Switzerland"



Fonte: Gwilt, 2014, p. 142.

Figura 34 – Coleção Espirit por Wister Tsang, com tecido desperdiçado, 2012



Fonte: Gwilt, 2014, p. 143.

Outro conceito apresentado por Gwilt (2014), e que vem crescendo em grande escala no mercado de moda é o *Upcycling*, que é “o termo usado para descrever uma técnica de se aprimorar e agregar valor a um produto ou material que, de outra forma, seria jogado fora” (GWILT, 2014, p. 146). Ou seja, uma maneira de customizar roupas usadas para além de “apenas transformar uma camiseta velha ou um jeans que está parado no armário há algum tempo” segundo Marcela de Mingo para a Revista *Marie Claire* (2019, sem pagina, online) (Figura 35). Sabendo que a indústria da moda é a segunda que mais polui, tal método é capaz de reduzir em muito a quantidade de lixo gerado pelo consumismo.

Figura 35 – Peças de Jennifer Whitty e Holly McQuillan transformadas a partir do Upcycling



Fonte: Gwilt, 2014, p. 147.

Gwilt relata as possibilidades no campo prático, e cita alguns exemplos:

Você pode buscar agregar valor a uma roupa existente por meio de pequenas mudanças ou de detalhes decorativos, ou pode criar roupas inteiras usando retalhos ou sobras de tecidos ou de objetos. [...] juntar zíperes descartados ou quebrados em grupos de cores para criar acessórios ousados. Abordagens mais ousadas incluem usar materiais como jornais para peças [...]. (GWILT, 2014, p. 146).

Logo, os brechós e o *upcycling* se utilizam dos métodos acima apresentados, no intuito de prolongar o tempo de vida das roupas. Nos brechós, através da circulação de peças que poderiam ir para o lixo e o *Upcycling* através da ressignificação das roupas, o que cria memória afetiva e duplica ou triplica seu tempo de vida.

Trazendo a pesquisa para o âmbito nacional, alguns projetos são corretos de menção. O projeto Re-Roupa, de acordo com Luanda Vieira para a Revista *Glamour*, utiliza resíduos que são considerados lixo e mão de obra local. A fundadora Gabriela Mazepa relata à Vieira (2018) que o diferencial do projeto é usar o que a moda rejeita, utilizando qualquer matéria prima possível, estando ela na moda ou não, pois o que os interessa é a memória afetiva da roupa. Vieira (2018) relata que Mazepa conta em sua equipe com uma costureira, duas estilistas e uma pessoa no gerenciamento de projeto, e as peças são vendidas pelo site e na loja física em São Paulo. Mazepa e sua equipe vão a brechós e bazares em busca de peças e tecidos para reusá-los, transformando assim, em uma nova roupa. Como exemplo, neste ano a marca fez sua terceira parceria com a marca carioca *Farm*, após o sucesso das últimas duas parcerias, em 2017 e 2018, em que lançaram “dois coletivos feitos de sobras de matérias-primas e aviamentos: o de bodies e o de bombers” (COLERATO, 2019, online). A parceria se deu pela necessidade da *Farm* de reutilizar os tecidos que sobram de sua cadeia produtiva, criando assim novas peças. Nomeada de *Re-Farm Re-Roupa*, as coleções reúnem, de acordo com Marina Colerato:

Roupas com pequenos defeitos, retalhos de corte e sobras de matérias-primas e aviamentos foram garimpados para dar vida aos tops, quimonos, vestidos, macacões, saias, camisas e túnicas – a maior parte pensadas para serem usadas de pelo menos duas formas diferentes trazendo à tona a versatilidade e o conceito das peças cápsulas (COLERATO, 2019, online).

De acordo com a jornalista a *Re-Roupa* coordenou o processo criativo e a *Farm* forneceu a matéria prima, criando mais de 3000 peças (Figura 36), gerando desta

forma uma produção rotativa e com menos impacto ambiental na empresa. Segundo Colerato “desde o início da parceria com o Re-Roupa, a marca já conseguiu reaproveitar mais de 5mil metros de tecido e gerar renda para mais de 20 pessoas” (COLERATO, 2019, online).

Figura 36 – Peças da coleção *Re-Farm Re-Roupa* 2019



Fonte: Colerato, 2019. Imagens disponíveis em: <https://www.modifica.com.br/farm-re-roupa-re-farm/#.XZpDrkZKjIV> Acesso em: 23 set. 2019.

No Brasil temos a semana de moda São Paulo Fashion Week, que de acordo com Berlim (2018) tem colocado a sustentabilidade em seu roteiro nos últimos seis anos. Ainda segundo a autora, em 2007, ocorreu a primeira aparição da proposta nas passarelas. Foi na edição de inverno que 37 estilistas levaram coleções sob a premissa de uma moda sustentável, e complementa, que após este ano, os eventos que se seguiram propunham “práticas ecologicamente corretas, com enfoque especial na neutralização das emissões de CO₂” (BERLIM, 2018, p. 66). Berlim relata como exemplo a SPFW de 2008, colocando em evidencia o fato de que:

A direção da SPFW, junto com a Associação Brasileira da Indústria Têxtil e de Confecção [ABIT] e outras empresas levou a Nova York os 12 estilistas expositores do inverno de 2007 para participarem da exposição *Amazônia Design, Fashion and Sustainable Economy*. Dentre os estilistas estavam Samuel Cirnansck e Clô Orozco, que usaram algodão orgânico em suas criações, e André Lima e Oskar Metsavaht, que preferiram a seda artesanal feita com PET reciclado. (BERLIM, 2018, p. 66)

Berlim (2018) diz que outro projeto inovador foi o programa Ecomoda, que desde 2005, tem por objetivo expandir os conceitos de sustentabilidade e consumo consciente na área acadêmica e na comunidade. O projeto foi criado pela professora Neide Schulte com o intuito de:

Promover a interação entre os acadêmicos e a comunidade contribuindo para a questão socioambiental e pesquisar a adequação dos produtos ligados ao universo da moda para um contexto de menor impacto ambiental. O programa é constituído por projetos, eventos, cursos e outras atividades, como palestras, exposições, participação em programas de televisão, rádio, entre outros. (BERLIM, 2018, p. 73).

Tal projeto, segundo Berlim, faz parte do “programa de extensão da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)” (BERLIM, 2018, p. 73), e age promovendo ações não só no estado, mas também no exterior, representando o Brasil na Europa e em toda América Latina.

Pensando na coleção *REDESarte*, muitos dos processos explicitados acima serão incluídos nas etapas de criação, como por exemplo, o tingimento natural, a técnica do desperdício zero, e o reaproveitamento de restos de produção. O capítulo seguinte vai discursar sobre marcas como Fabiana Milazzo e Flávia Aranha, cujos trabalhos seguem muitos dos métodos discorridos neste capítulo e que servem de guia para a marca da autora.

3 MERCADO: MARCA GRACE'S HOUSE

Grace's House é uma marca cujo campo de atuação é o setor de roupas de festas e ocasiões formais, abrangendo o gênero feminino jovem e adulto na faixa etária de 18 a 40 anos. São mulheres tanto solteiras quanto casadas, universitárias e também diplomadas. O público-alvo (Figura 37) que da marca *Grace's House* é composto por mulheres que possuem hábitos noturnos, frequentam festas de casamento, formaturas e festas diurnas formais. Elas gostam de arte, tem atitude e estilo, estão antenadas no mundo da moda e engajadas em ações sociais voltadas à sustentabilidade.

Figura 37 – Público Alvo Grace's House



Fonte: Da autora, 2019.

A mulher **G** é um tipo de consumidora variante entre o estilo Tradicional e o Vanguarda, cujas peças possuem gosto pessoal estilístico vintage. É uma mulher elegante, mas despojada, se enquadram na classe social C, que geralmente são pessoas de menor poder aquisitivo, mas que não abrem mão de qualidade e estilo.

A *Grace's House* é uma microempresa, localizada na zona da mata mineira, na cidade de Juiz de Fora, que possui um clima com bastantes variações de altitude. Por ser uma cidade com zonas urbanas e rurais, a clientela se concentra em moradores de ambas as áreas, e cidades circundantes. A distribuição das peças, a princípio, encontra-se no mercado local, mas a meta é alcançar um mercado regional. A empresa é uma mescla entre seguidora e lançadora de tendências, pois apesar de fazer pesquisas de tendências de moda para saber o que está em alta no mundo da moda, é uma empresa que presa pelo gosto da cliente unido a um design diferente, único e vanguardista, que não necessariamente está em alta na temporada ou estação.

A marca presa pela felicidade da consumidora, criando peças e coleções que trazem em si uma aura com espírito jovem, divertido e livre. (*Young, Fun & Free*). A G traz elegância, despojamento e graciosidade à sua cliente.

A escolha do nome da marca possui motivos singelos. Primeiramente, *Grace* é a forma diminutiva do nome completo da criadora cujo nome é Greicelayne. Já *House* é a forma com que se encontrou de fazer com que o nome da marca ficasse memorável, e uma maneira de trazer seu estilo intimista de criação através da tradução da palavra cujo significado é casa, que sempre foi seu local de refúgio para criação. As traduções de ambas as palavras, Grace e House, para o inglês, são pelo motivo de ser mais reconhecível em qualquer parte do mundo, sendo o inglês uma língua universal. Sendo assim, o nome da marca significa, literalmente, A casa da Greice.

Os elementos que compõem a identidade visual da *Grace's House* são traduções clássicas de design que remetem ao método de trabalho da criadora. Possuem caráter clássico, elegante, mas sem deixar o despojamento de lado. O símbolo da marca (Figura 38) consiste no G em tamanho maior, colocado em evidência com fonte cursiva, conferindo elegância à marca, para ser a imagem de referência à criadora, Grace, e o nome inteiro da marca aparece logo abaixo do G, em fonte palito, para ser visualmente claro para o espectador qual o nome da marca. Já o logotipo (Figura 39) consiste no G sozinho, que é o elemento que mais se associa à criadora e, portanto, à marca. As cores de fundo fazem referência ao signo da criadora pertencente ao elemento Terra, e por isso variam entre tons terrosos, como verde, creme, laranja terrosa, marrom, entre outros tons

do círculo cromático. Essas cores são totalmente mutáveis e variam conforme coleção apresentada. Sendo assim, as cores aqui apresentadas são as originais de Identidade Visual, mas conforme a mudança de coleção, cada cor é trocada de forma harmônica.

Figura 38 – Símbolo da marca



Figura 39 – Logotipo



Fonte: Da autora, 2019.

A marca *Grace's House* tem como referência marcas Nacionais e Internacionais que trabalham no mesmo segmento, ou seja, marcas que possuem um trabalho artístico e estilístico com estética parecida à estética pretendida nas suas criações. A seguir, na próxima seção, faremos um breve histórico das marcas que apresentam uma maior relevância estética para a marca.

3.1 FABIANA MILAZZO

Fabiana Milazzo é uma marca mineira, famosa por seus vestidos bordados manualmente, que desfila suas coleções no Minas Trend, em Belo Horizonte há anos, e fez sua estreia na São Paulo Fashion Week em 2017 (Figura 40). A proprietária da marca, que leva o seu nome, aprecia o campo das Artes e isso fez com que criasse novas técnicas de bordados que associadas às técnicas tradicionais, resultam em um *hand made* de efeito único nas texturas, relevos, padronagens coloridas, além de muita brasilidade. Características como: sofisticação, feminilidade e originalidade, compõem a identidade da marca, além disso, existe o cuidado constante com o *feito a mão* e a busca por materiais diferenciados, tornando as roupas verdadeiras preciosidades.

Figura 40 – Coleção de estreia na SPFW 2017



Fonte: Fashion Forward, 2019. Imagens disponíveis em: <https://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/n43/fabiana-milazzo/1640766/> Acesso em : 05 set. 2019.

A marca *Fabiana Milazzo*, apesar dos anos de mercado e experiência, relata que estar participando da SPFW contribuiu muito para a divulgação da imagem da marca a nível nacional e global. Fabiana Milazzo veste atrizes globais, modelos famosas e até mesmo estrelas de Hollywood já se renderam aos delicados bordados mineiros (Figura 41). A estilista relata que colocou duas top models brasileiras, conhecidas mundialmente, Isabeli Fontana e Carol Ribeiro em seus desfiles, fato que ajudou a fidelizar sua clientela, de classes A e B.

Figura 41 – Fabiana Milazzo sendo usado por celebridades



Fonte: Milazzo, 2019. Imagens disponíveis em: <https://institucional.fabianamilazzo.com.br/quem-usa/> Acesso em : 05 set. 2019.

A marca ainda conta com a produção de peças comerciais, ou seja, com caráter street Style, mas sem perder a identidade visual, empregando mais de 70 colaboradores em sua rede produtiva. Possui lojas em Belo Horizonte e São Paulo, além de mais de 90 pontos de venda espalhados pelo Brasil, e ainda, em multimarcas selecionadas mundo afora. Em 2017, inaugurou uma loja física nos Estados Unidos da América, em Los Angeles, Califórnia, ao lado de nomes como Marc Jacobs, Oscar de La Renta e outros, o que foi uma grande conquista para a estilista. Mantém uma flagship na capital paulista, conhecida pelos vestidos de festa sofisticados. Dentro das coleções há modelos curtos na faixa de R\$ 2.200. Os longos ficam em torno de R\$ 3.500. Um vestido totalmente bordado atinge a cifra de R\$ 12 mil nas lojas próprias da marca. A estilista deixa claro que suas roupas não são baratas, e que tem vestidos que no varejo, variam entre R\$ 8.000 e R\$ 12 mil.

Milazzo conta com mais de 300 mil seguidores no Instagram. A marca consolidada hoje em dia no mercado nacional e internacional, também investe em marketing digital e midiático para veiculação de propagandas. As blogueiras aqui, são também, uma grande fonte de propaganda da marca. Celebidades em eventos e tapetes vermelhos são responsáveis pela divulgação da marca, já que possuem um nome mais forte no contexto mundial. Atualmente, para ajudar na manutenção das vendas de lojistas fiéis, tem investido valores maiores em marketing.

A designer ainda se atenta para o uso de materiais sustentáveis nas coleções e o cuidado em buscar fornecedores responsáveis que atendam às legislações vigentes e primem por processos ecoeficientes. Estando eles na Itália e no Brasil, são utilizados os fios alternativos como Tencel e Modal, provenientes de madeira renovável, malha de PET reciclado e algodão. Entre seus fornecedores ainda consta a tecelagem artesanal *Casulo Feliz*, situada em Maringá, no estado do Paraná, que produz fios de seda orgânica (Figura 42). Outro ponto alto do seu trabalho está na parceria com o projeto *Mulheres de Renda*, que foi desenvolvido pela própria estilista, e promove a geração de renda entre costureiras e bordadeiras que trabalham na produção de suas peças das coleções. A marca ainda promove uma reutilização dos refugos dos retalhos das coleções, pois são doados para instituições como Casa do Menor, na cidade de Miguel Couto em Nova Iguaçu, Ação Moradia na cidade de Uberlândia, no Morumbi e Costurinha Fraterna, no município de Poção no Agreste de Pernambuco. Essas instituições os ressignificam através de produtos diferenciados.

Figura 42 – Peças confeccionadas a partir do fio de seda orgânica -
Tecelagem Casulo Feliz



Fonte: Milazzo, 2019. Imagens disponíveis em:
<https://institucional.fabianamilazzo.com.br/sustentabilidade/> Acesso em : 05 set. 2019.

Estas ações fazem que *Fabiana Milazzo* ganhe cada vez mais destaque no mundo da Moda, com notoriedade nas mais diversas mídias, e reconhecimento nacional e internacional.

3.2 FLAVIA ARANHA

Flavia Aranha é a estilista criadora da marca que carrega seu nome. A marca abriu sua primeira loja em 2009, quando começou seus trabalhos e já em 2010 participou da *TheKey.to Fair*, uma feira internacional que preza por trabalhos eco sustentáveis³. Suas criações envolvem tanto roupas quanto acessórios, como bolsas, lenços, sapatos e bijuterias, mas a técnica de tingimento é a marca registrada da estilista. Contudo, o processo de industrialização da técnica de tingimento começou em 2014, de acordo com o site da marca. No ano de 2018, *Flavia Aranha* chega a Portugal e em 2019 faz sua estreia na São Paulo Fashion Week. (Figura 43).

³ Eco Sustentável: desenvolvimento que procura satisfazer as necessidades da geração atual, sem comprometer a capacidade das gerações futuras de satisfazerem as suas próprias necessidades. PENA, 2019.

Figura 43 – Coleção de estreia de Flavia Aranha na SPFW 2019



Fonte: Fashion Forward, 2019. Imagens disponíveis em: <https://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/n47/flavia-aranha/1726454/> Acesso em: 05. set. 2019.

A marca propõe criar peças mais sustentáveis, em um ritmo *Slow Fashion*, com memória afetiva, empregando mão de obra e matéria prima nacional. Os tecidos são de origem natural, como o algodão, o linho e a seda, criando uma cadeia produtiva justa e sustentável, com tingimento natural, através do uso de corantes de base vegetal e origem renovável, sendo a maioria proveniente da flora Brasileira, como cascas de árvore, frutos, folhas e raízes. Já o processo criativo, segundo ARANHA (2019), envolve muita paixão e preocupação com o fazer artístico e a necessidade de uma moda Ecofriendly⁴. A empresa ainda busca criar peças que reflitam Brasilidade e a designer diz que:

Nossa inspiração vem da poética residente no cotidiano, dos encontros fortuitos, das preciosidades que revelam-se no inesperado. A magnitude de nosso território nos abraça e abarca em sua diversidade. Por isso, transladamos nosso centro, voltamos para o coração do país, aos seus ricos e criativos sertões. (ARANHA, p. Sobre Nós, 2019, online).

Segundo a aba *Visão* no site da empresa, a marca tem como valores o emprego de um design nacional, buscando não só mão de obra e matéria prima brasileira,

⁴ Ecofriendly: traduzido, significa amigável ao meio ambiente. O termo faz referencia a atitudes envolvendo a criação de produtos, serviços e diretrizes políticas que causem o menor dano possível ao meio ambiente, e que possam ser consumidos. LEGNAIOLI, online.

mas também, priorizar a produção sustentável tanto social, quanto ambiental e economicamente, sempre procurando saber a procedência dos materiais e fornecedores para que estejam alinhados com seus valores.

A tecnologia verde, de acordo com a marca, é a força motriz que a move, é sua maior fonte de riqueza e ao mesmo tempo um desafio, devido à existência de corantes sintéticos. Mas, segundo informações no site da empresa, *Flavia Aranha* trabalha com emoção, sendo o tingimento natural seu foco principal. (Figura 44).

Figura 44 – Ateliê da estilista, onde produz os corantes naturais para tingimentos



Fonte: Aranha, 2019. Imagens disponíveis em:
<https://www.flaviaaranha.com/m/tumblr/179659981038/compartilhamento-de-conhecimento>
Acesso em: 05 set. 2019.

A marca busca acima de tudo, recuperar técnicas ancestrais de trabalho manual, usando o que a terra provê, estimulando o cultivo natural dos produtores e ao mesmo tempo proporcionando autonomia de trabalho aos mesmos. Mesmo havendo a necessidade de produção em maior quantidade de suas peças, fato que ocorreu a partir do ano de 2014, a empresa garante que não faz uso de materiais pesados, e relata que:

Todo nosso tingimento e estamparia são realizados com matéria prima 100% natural, de fontes renováveis, sem uso de qualquer tipo de metal pesado. Dessa forma, e através de medições regulares de nossos efluentes, controlamos e asseguramos nossa produção. (ARANHA, p. Visão Tecnologia Verde, 2019, online).

Sustentável do início ao fim da produção, a marca ainda possui parcerias com cooperativas e projetos que visam o reaproveitamento de materiais. O Instituto Muda, por exemplo, recebem os resíduos secos, sobras de produção, para que seja feito o descarte correto. Os cortes para reaproveitamento são deixados em um Banco de Tecidos para que parceiros possam aproveitá-los em enchimentos de almofadas e estofamentos, de acordo com o site da marca. Dentro da empresa ainda existe o “Projeto Circular”, desde o ano de 2016, cujo intuito é fazer com que menos roupas sejam consumidas, sendo assim, a ideia consiste na devolução de peças usadas e em bom estado, em troca, a consumidora ganha 10% de desconto na próxima peça, sendo tal porcentagem revertida para as instituições que se relacionam com a marca e suas visões.

Além desses projetos, *Flavia Aranha* ainda oferece oficinas e cursos de capacitação em seu ateliê para compartilhamento de saber, e sendo assim, crescimento de suas visões, pois a estilista acredita que “tudo que é vivo cresce e multiplica-se” (ARANHA, p. Visão Compartilhamento de Conhecimento, 2019, online). Portanto, a sua transparência no processo criativo e sua preocupação social e ambiental fizeram com que a empresa ganhasse a certificação do Sistema B⁵ em 2016, de acordo com o site da marca.

A estilista tem consciência de que por mais que suas ações sejam benéficas, sua moda é para poucos, já que os preços são bem elevados, é o que diz em uma entrevista ao site *Universa da Uol*, para a jornalista *Natalia Eiras*: “o meu projeto é coerente, mas ele resulta em roupas caras”. As peças da marca disponíveis na aba de compras do site custam um valor inicial de mais de R\$200,00 chegando a custar entorno de R\$3.000,00. Sendo assim, o perfil das consumidoras *Flavia Aranha* são pessoas de alto poder aquisitivo, classes A e B, portanto, ativistas que se preocupam tanto com meio ambiente quanto com moda sustentável e com procedência. A estilista vestiu o cantor *Gilberto Gil* em 2018 para sua turnê, confeccionando o figurino do show “Ok Ok Ok” (Figura 45).

⁵ Sistema B: Sistema criado nos EUA cujo objetivo é apoiar e certificar empresas que criam produtos e/ou serviços que tenham como preocupação a solução de problemas sociais e ambientais. FEILER, 2014.

Figura 45 – Gilberto Gil usando Flavia Aranha em show



Fonte: André do Val blog. Disponível em: <<http://andredoal.com.br/estilo/flavia-aranha-veste-gilberto-gil>> Acesso em: 14 de Agosto de 2019.

A marca possui site e *Instagram*, onde faz a divulgação de seu trabalho. O *Instagram*, atualmente, possui entorno de 40 mil seguidores, onde todo marketing da empresa é divulgado nessas duas fontes. O site é atualizado diariamente e conta com toda explicação do trabalho da equipe, dos processos de criação e ainda conta com dicas de como fazer a lavagem das peças da forma correta.

A marca é industrialmente artesanal. Tanto que buscam saberes ancestrais para a produção, valorizando quem produz, a cultural local, e as técnicas antigas de artesanato. Tais fatores fazem com que as peças e acessórios *Flavia Aranha* se tornem objetos únicos, com afetividade, vínculos emotivos, e humanizados.

3.3 CHRISTIAN DIOR SA

A *Christian Dior SA*, mais conhecida por *Dior*, é uma marca francesa sediada em Paris que foi responsável por uma grande mudança de códigos de elegância mundial. Desfila todos os anos durante décadas na *Paris Fashion Week*, tanto de moda prêt-à-porter, quanto Alta Costura. A marca possui um estilo que mescla alfaiataria e modelos clássicos de vestidos com volume, inspirado em flores, que é um tema com o qual *Christian Dior*, fundador da marca, se identificava e estava sempre presente em suas criações.

A marca mescla o estilo tradicional e vanguarda em suas criações e busca quebrar padrões ao usar transparências, tule em camadas, tecidos encorpados e brilhantes,

aplicações de flores cortadas a laser, bordados feitos à mão, vestidos volumosos, mesclas entre alfaiataria e saias de tule com volume, organzas finas e leves, além de padrões de cores mais sóbrias, clássicas, e frias. Tais características conferem feminilidade, originalidade e sofisticação às peças, como relata o site da marca.

Dior trabalha nos segmentos do prêt-à-porter e da Alta Costura. A linha prêt-à-porter (Figura 46) veste, atualmente, atrizes, cantoras, blogueiras de moda e fashionistas, pois são roupas que possuem identidade visual muito parecida com as peças de alta costura. As criações da Alta Costura (Figura 47) possuem consumidoras bem mais específicas. Atualmente as consumidoras de alta costura são cerca de apenas quatro mil, e são também consideradas colecionadoras, pois para adquirir uma peça de alta costura é preciso ter um poder aquisitivo muito alto devido aos preços elevados das peças, graças à sua exclusividade, mão de obra e matérias nobres empregados em suas confecções. Existem outras linhas de produtos na marca, como perfumes, acessórios e make-up. Possui também uma linha de roupa infantil, a Dior Baby, e em 2019 lançou a linha masculina, com peças de alfaiataria. Na perfumaria destaque para os perfumes femininos Miss Dior e J'adore.

Figura 46 – Coleção Prêt-à-porter Dior Verão 2019 PFW



Fonte: Fashion Forward, 2019. Imagens disponíveis em: <http://ffw.uol.com.br/desfiles/paris/verao-2019-hc/dior/1723402/colecao/thumbs/> Acesso em: 05 set. 2019.

Figura 47 – Coleção Alta Costura Dior Verão 2019 PFW



Fonte: Fashion Forward, 2019. Imagens disponíveis em: <http://ffw.uol.com.br/desfiles/paris/verao-2019-hc/dior/1723402/colecao/thumbs/> Acesso em: 05 set. 2019.

Dior possui Maison's em Paris, sendo a principal e mais famosa localizada no mesmo prédio desde a fundação, em Paris, França, e três no oriente médio. Ainda possui pontos de venda em diversas cidades no mundo. No Brasil, a capital Paulista abriga uma filial oficial da marca, localizada no Shopping Cidade Jardim, e ainda, de acordo com a Revista Embarque, em 2018 foi inaugurada a primeira *Dior Beauty* Boutique das Américas, localizada no Aeroporto Internacional de São Paulo, dedicada exclusivamente a venda de perfumes e maquiagem.

A *Dior* paulista tem decoração parecida com a da unidade parisiense. Dispõem de bolsas, sapatos, roupas e acessórios. Vende vestidos confeccionados em seda que partem de R\$22 mil. No geral, a marca tem produtos que variam entorno de R\$100 a mais de R\$22 mil. As maquiagens, como um batom, por exemplo, giram em torno de R\$159,00. Vestidos de prêt-à-porter básicos variam entre os R\$4 mil ao valor citado acima.

A marca possui atualmente cerca de quase 30 milhões de seguidores no Instagram somente na página oficial, além de outras páginas na rede segundo a linha de produto. As blogueiras e influenciadoras digitais, atrizes e estrelas hollywoodianas também colaboram para o marketing da marca, por serem de alta visibilidade. Contudo, a marca não se resume a apenas propagandas *online*. Em canais de TV fechada são exibidas

propaganda em formato de *Fashion Film*, que passam nos intervalos de programas em horários específicos e estratégicos, que correspondem atualmente, por boa parte do tipo de propaganda investido pela de marca.

Com relação à sustentabilidade *Christian Dior SA*, em matéria da revista Exame, em 2016, foi relatada uma pesquisa feita pelo Greenpeace Itália através de um questionário para marcas Italianas e Francesas. A pesquisa abordou 25 tópicos que eram divididos em três seções: política de compra de couro, (se originam de criações de gado ligada ao desmatamento de florestas); a origem da celulose usada para fazer embalagens de papel (se provem da derrubada ilegal de árvores) e, por fim, a qualidade da produção têxtil. No resultado, a *Christian Dior* ocupa o segundo lugar no ranking de 15 grifes de luxo, afirmando que possuem políticas de desmatamento zero com relação ao couro e à celulose. Porém, a Ong afirma que a empresa não deixa de usar produtos químicos de alto nível de periculosidade na confecção dos tecidos.

4 DESENVOLVIMENTO DA COLEÇÃO

Levando em consideração os fatores anteriormente expostos, esta pesquisa tem como objetivo a criação de uma coleção no segmento de Moda Festa, como apresentado anteriormente. A coleção Primavera/Verão 2019/2020, denominada *REDESarte* será confeccionada seguindo os conceitos, cores, formas, superfícies, materiais e processos observados na estética do artista plástico Frans Krajcberg. A seguir, serão apresentados os passos feitos para o seu desenvolvimento, passando por: pranchas iconográficas de Tema, Tendências, Matriz Conceitual, de onde sairão as Cartelas de Cores e Tecidos, Design de Superfície Têxtil, Silhuetas, Parâmetro de Produtos e Aviamentos. Baseado em tais referências, serão criados quinze croquis, dentre os quais, três serão confeccionados juntamente com as seguintes informações correspondentes: Fichas Técnicas e Tabelas de Custos, além de um Editorial de Moda com os looks confeccionados.

4.1 TEMA

Existe hoje uma consciência mundial em favor do meio ambiente. Graças a ela, reforça-se a ideia de que a sobrevivência da humanidade depende diretamente da sobrevivência do planeta. Essa dependência não é somente de ordem física. Ela é também uma fonte de inspiração espiritual, que nos permite antever um tempo infinito e da maior sentido a vida. (KRAJCBERG, 2004, p. 66)

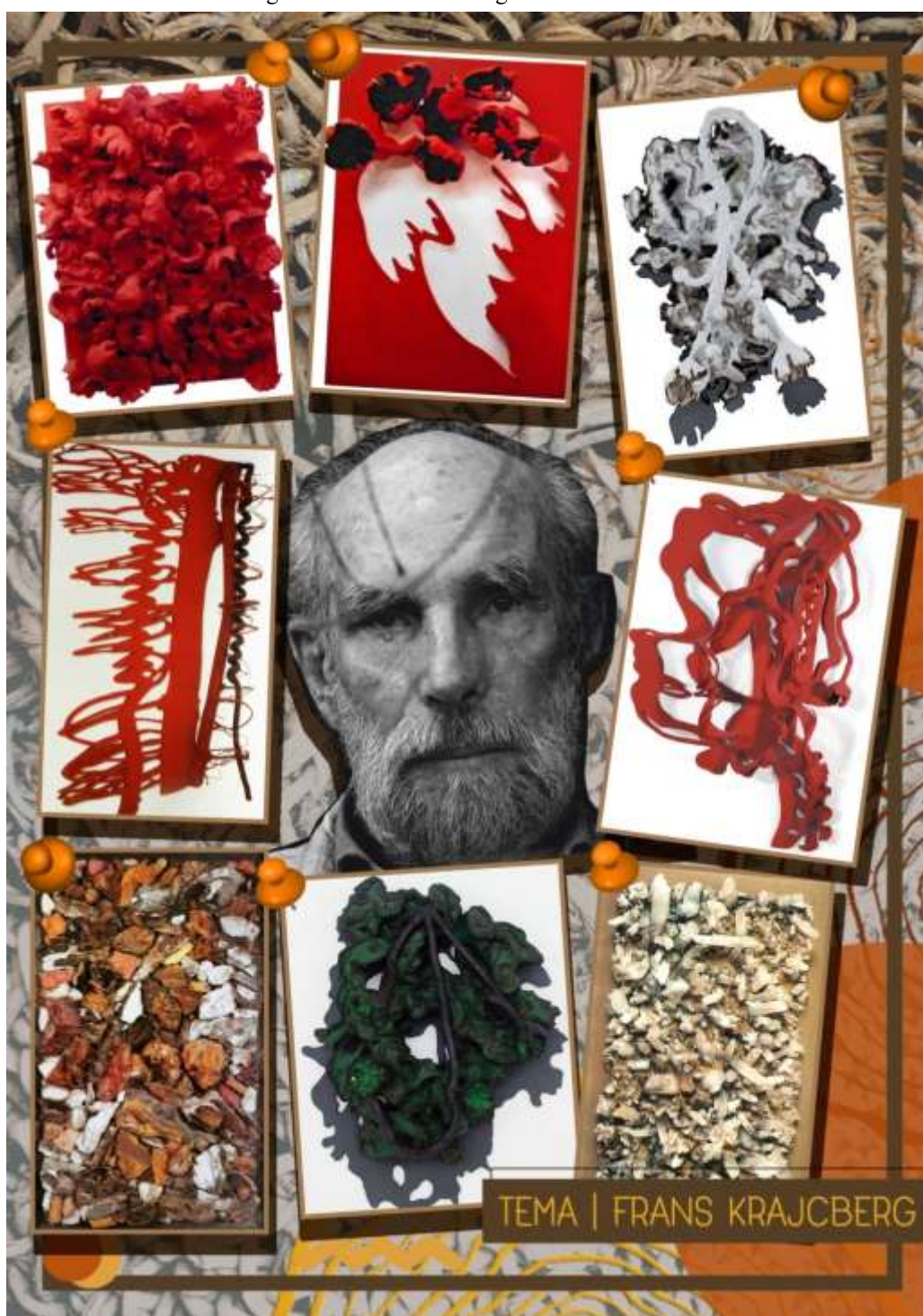
O tema escolhido para a coleção parte do princípio de, que como explicado nos capítulos anteriores, usar as obras de Frans Krajcberg como fonte de inspiração, fazendo releituras e interpretações através do Design de Superfície Têxtil, Modelagem, Cores e conceitos de criação. Movida pelo conceito de Krajcberg de que nada se perde, tudo se transforma, a intenção desta coleção é reinventar os materiais usados, misturar as texturas e tornar o trabalho tão miscigenado quanto o Brasil. Tais conceitos e formas de atuação serão explicados nos tópicos que se seguem. Acreditando que a moda precisa ser mais sustentável, a *Grace's House* lança a coleção *REDESarte*, fazendo uso de práticas de menor impacto ambiental.

O termo *REDESarte* é um anagrama das palavras: ressignificar-destruição-arte. Tais palavras definem em muito o trabalho de Krajcberg, observados na pesquisa, e

estão sendo usadas para definir as peças da coleção, cujo intuito é ressignificar os tecidos e materiais usados na confecção dos produtos.

Desta forma, desenvolvemos pranchas iconográficas, (Figuras 48, 49 e 50), que ilustram a temática da coleção, ou seja, obras do artista que servirão de inspiração, como esculturas e pinturas em relevo.

Figura 48– Prancha Iconográfica do Tema



Fonte: Da autora, 2019.

Figura 49 – Prancha Iconográfica do Tema



Fonte: Da autora, 2019.

Figura 50 – Prancha Iconográfica do Tema



Fonte: Da autora, 2019.

4.2 TENDÊNCIAS

Considerando que a *Grace's House* é uma marca de vanguarda, mas que procura estar atenta aos desfiles de moda nacional e internacional, foram feitas pesquisas de Tendências em: cor, modelagem e design de superfície têxtil (Figuras 51, 52, 53). Tais informações foram retiradas de desfiles antigos e atuais, com o intuito de exemplificar imageticamente possíveis cores, modelagens e têxteis que serão inseridos na coleção.

Figura 51 – Prancha Iconográfica de Tendência em Cor



Fonte: Da autora, 2019.

Figura 52 – Prancha Iconográfica de Tendências em Modelagem



Fonte: Da autora, 2019.

Figura 53 – Prancha Iconográfica de Tendências em Design de Superfície Têxtil











Fonte: Da autora, 2019.

4.3 MATRIZ CONCEITUAL

A partir das pranchas iconográficas de Tema apresentadas, desenvolveu-se uma Matriz Conceitual (Figura 54). Seu processo consiste em alinhar o conhecimento técnico com a criação, com o intuito de nortear a materialização das peças. A matriz organiza as ideias transformando o intangível, ou seja, o conceito, em tangível, no caso, o produto da coleção.

O aspecto intangível é preenchido com palavras baseadas nas sensações que as pranchas iconográficas de Tema nos remetem. O aspecto tangível é subdividido em: Cor, Forma e Matéria Prima. Em Cor, foram colocadas as cores extraídas diretamente das obras de Krajcberg, em Forma foram colocados os tipos de Modelagem e estruturas possíveis, baseadas nas obras do artista, e por fim, em Matéria Prima colocamos os possíveis tipos de tecido a serem usados. Para cada aspecto intangível preenchemos cada um dos elementos tangíveis e assim definimos a materialidade da coleção.

Figura 54 – Prancha de Matriz Conceitual

INTANGÍVEIS	TANGÍVEIS		
	Cor	Forma	Matéria-prima
Harmonia		Retangular, cilíndrico	Lisa, texturizada
Alegria		Cilíndrico	Leveza, lisa, transparente, teia
Confusão		Irregular, assimétrico, 3D, orgânica	Rugosa, pesada, rígida
Instabilidade		Tubular, assimétrico	Texturizada
Equilíbrio		Alongada	Lisa, uniforme, texturizada
Repulsa (pesada)		Orgânica, camadas	Rugosa
Serenidade		Trapézio (Y), linha "A"	Macia, transparente
Renascimento		Tubular, linhas "A" e "H"	Lisa, texturizada

Fonte: IAD/UFJF, 2019; RODRIGUES, Greicelayne, 2019.

Fonte: Da autora, 2019.

4.4 CARTELA DE CORES

Baseados nas cores oriundas da Matriz Conceitual, foi desenvolvida uma Cartela de Cores, (Figura 55), que servirá de norte para a coleção *REDESarte*.

Figura 55 – Prancha de Cartela de Cores



Fonte: Da autora, 2019.

A Cartela de Cores foi separada em dois tipos, cores de fundo e cores de superfície. As cores de fundo fazem relação às cores usadas na base das roupas, ou seja, as cores que se apresentam nos tecidos consumidos na parte estrutural das peças. As cores de superfície são aquelas que serão usadas para texturizar as peças, como os botões, linhas de bordado, barbantes, retalhos, entre outros, sobrepondo desta maneira a base das roupas. Cada cor fora obtida através de um processo natural de tingimento, podendo desta forma, estar sujeita a diferenças de tonalidade.

4.5 CARTELA DE TECIDOS

Ainda a partir da Matriz Conceitual, foram escolhidos os tecidos que compõe a coleção *REDESarte*, (Figura 56) empregando assim, tecidos planos estruturados e leves.

Figura 56 - Cartela de Tecidos



Fonte: Da autora, 2019.

4.5.1 Fibras Têxteis

Como sugere Salcedo (2014), no capítulo Sustentabilidade na Moda, optou-se por utilizar tecido de fibra única, sem mistura, desta feita, o algodão em sua cor crua será o empregado em toda a confecção das peças. O ideal era utilizar algodão orgânico, por seu cultivo sustentável, com redução de água e energia, e sem uso de pesticidas e outros fatores. Porém, pela inviabilidade financeira em adquirir tal tecido, optou-se pelo uso do algodão comum, sendo ele a fibra têxtil natural de mais fácil acesso em nossa região, além de possuir uma alta durabilidade.

Além do uso de algodão cru que fora comprado para a confecção das peças, também fora empregado restos do mesmo tecido e pedaços que não podem ser incorporados às peças ou frutos de descarte, como sugere Gwilt (2014). Tais descartes, foram recolhidos no Laboratório de Montagem e Costura do Instituto de Artes e Design, sendo eles restos de trabalhos dos alunos desenvolvidos para as mais diversas disciplinas.

4.6 DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXTIL

Para o Design de Superfície Têxtil da coleção, (Figura 57), serão criadas texturas através de diversos pontos de bordados com intuito de trazer tridimensionalidade, o emprego de retalhos como forma de dar volume, tranças e técnicas artesanais como macramê⁶ e tapeçaria, através do uso de fios de malha ecológica, barbantes e linhas de bordar. Também, serão aplicadas dobraduras formando pregueados na modelagem, e ainda, serão confeccionadas flores com descartes de tecidos para aplicação em algumas peças.

⁶ Macramê: “Variedade de passamanaria feita de linha grossa ou barbante entrelaçado, à base de nós, formando desenhos decorativos.” MICHAELIS, Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa.

Figura 57 – Prancha Iconográfica de Design de Superfície Têxtil



DESIGN DE SUPERFÍCIE TÊXIL

Para cada tipo de design de superfície têxtil há um conceito e inspiração das obras de Krajcberg. Os pontos de bordado criam desenhos que simulam suas obras de troncos e raízes, criando uma camada sobre a superfície plana, como a tinta no quadro. Da mesma forma que Krajcberg junta pedra com pedra recriando a natureza, os retalhos são utilizados com a intenção de formar uma nova peça inteira ou novas formas. Fazendo alusão a sua série de flores feitas a partir de restos de raízes, restos de tecido também são utilizados para confeccionar as flores da coleção. Assim, como sua série feita a partir da moldagem das folhas de árvores, algumas superfícies têxteis são feitas moldando barbantes e restos de tecido, criando uma espécie de “palito” se afeiçoando ao aspecto que as folhas têm em sua obra. O uso do macramê se deu para relacionar a técnica que Krajcberg usara na década de 70 quando produz esculturas entrelaçando e traçando cipós. O macramê nada mais é do que o entrelaçamento de linhas, o que o aproxima das esculturas com os cipós.

4.6.1 Tingimento

Como mencionado no capítulo sobre a Sustentabilidade na Moda, o tingimento natural é uma das práticas de menor impacto ambiental que vem sendo discutida e trabalhada entre os criadores de moda deste perfil. Sendo um método de baixo impacto, optou-se pelo uso deste como forma de dar cor aos tecidos de algodão cru empregados na coleção. Além disto, tal conceito se alinha ao de Krajcberg, que sempre retirou da natureza os pigmentos que deram cor em suas obras, e sendo assim um método de menor impacto ambiental, já que o uso é natural, e o descarte é feito naturalmente, não sendo altamente poluidor do ambiente, já que é de natureza para natureza. Sendo assim, a coleção *REDESarte* carrega em sua Cartela de Cores apresentada anteriormente, uma gama de cores que foram testadas previamente, cujos tons foram retirados de vegetais e condimentos naturais. Foram feitos diversos testes antes de se obter o resultado esperado e as cores desejadas, muitos não deram certo, porém, vale aqui ressaltar, que fora a primeira experiência da autora neste campo de tingimento natural e que os resultados obtidos foram bastante satisfatórios. Veja na tabela a seguir (Tabela 01), a relação de Material usado versus Cor obtida.

Tabela 01 – Material X Cor

Material usado	Cor obtida
Casca de cebola branca	Amarelo palmeira
Casca de cebola roxa	Verde raiz
Gergelim preto + casca de Aroeira	Marrom tronco
Catuaba em pó	Laranja terra

Fonte: Da autora, 2019.

Cada uma das cores fora obtida através do mesmo processo, a saber:

1. Com o tecido lavado previamente, foi feita uma mistura de 1 litro de água para cada 50g de alumínio de potássio, ou pedra hume, uma espécie de mordente cujo objetivo é garantir uma melhor fixação do corante usado. Tal mistura é deixada no fogo baixo por 10 min para dissolução;
2. Cada 1 metro de tecido é mergulhado nesta mistura e é necessário que fique de molho por pelo menos 10 minutos, para fixação do alumínio. Não há problema em ultrapassar o tempo, mas não deve ser deixado de molho por menos tempo que o indicado.
3. Enquanto o tecido estava na mordente, foi iniciado o processo de criação da cor. Cada tipo de vegetal, casca, e pó utilizado teve sua gramatura necessária, porém foi observado através dos testes que para cada 0,5 litro de água tingem-se um pedaço de tecido de 20x20cm.
4. O material é deixado por no mínimo 30 minutos em fogo baixo, logo após esse tempo, o tecido é mergulhado na panela, ainda em fogo baixo, e deixado por cerca de 10 minutos para aderir à cor. Foram necessárias no mínimo 2 horas para que a cor fixasse a superfície. Logo após, o último passo do processo, que fora o enxágue do tecido em água corrente, e secagem à sombra.

O processo descrito foi utilizado para obtenção de todas as cores citadas na tabela. A relação aproximada de quantidade de material X quantidade de tecido pode ser observada através da tabela a seguir (Tabela 02).

Tabela 02 – Valores aproximados de materiais

Material	Quantidade de material	Quantidade de tecido
Casca de cebola branca	Aproximadamente 4 sacolas plásticas cheias de cascas	+/- 2,5m
Casca de cebola roxa	Aproximadamente 1 sacola plástica de supermercado	1m + 40m de fio de malha + 30m de linha de bordado + 30m de barbante
Gergelim preto + casca de Aroeira	100 gergelim + 200g de cascas de Aroeira	+/- 1,5m
Catuaba em pó	10 pacotes de 50g cada	+/- 4,5m

Fonte: Da autora, 2019.

As cascas de cebola foram obtidas através de coleta em feiras livres, e por isso os valores aproximados em sacolas. As cores que não foram adquiridas por processo natural de tingimento foram deixadas apenas para o Design de Superfície Têxtil, obtidas nos aviamentos, que serão explicados mais à frente.

4.7 SILHUETA

As Silhuetas da coleção foram retiradas a partir da prancha iconográfica de Tendência em Modelagem e da Matriz Conceitual, e das formas das obras de Krajcberg. Sendo assim, para as parte superiores optou-se por formas mais justas e com recortes, e para as partes inferiores formas mais soltas e amplas, também com recortes. Além disso, formas orgânicas, tridimensionais e amplas também serão aplicadas em ambas as partes, inferior e superior. As formas amplas simulam o que o artista fez em suas esculturas da série africana, quando Morais (2004), relata que elas bailam e dançam, o que nos remete a vestidos e saias com volume. Já os ornamentos presentes na coleção são criados tanto inspirados pelas esculturas com formas mais orgânicas de Krajcberg, tanto com a intenção de romper com a peça lisa, transpondo-as para além de sua forma chapada, inspirado pelo desejo do mesmo de romper com o quadrado delimitado pela tela. A seguir, alguns exemplos imagéticos das formas, (Figura 58) a serem usadas na modelagem.

Figura 58 – Silhuetas



Fonte: Da autora, 2019.

4.8 AVIAMENTOS

Os aviamentos a serem usados na produção das peças da coleção *REDESarte*, serão apresentados a seguir, na Figura 59. Compostos por: linha para máquina reta - 100% algodão, para alinhar aos mesmos conceitos do tecido, e fios para overlock, em 100% poliéster, ambos na cor crua. Além destes, serão utilizadas linhas de bordar ecológica, barbantes ecológicos e ecomalha da marca EuroRoma. A ecomalha trata-se de um fio de malha ecológico selecionado que pode ser usado para crochê, tricô, tapeçaria, macramê, tear e artesanatos em geral. Portanto, ambas as linhas da marca são fruto de produção sustentável, com baixa emissão de carbono, não utiliza água em sua produção, e a Ecomalha é fruto de *upcycling* e reutilização criativa. Serão usados também botões naturais, feitos de cascas de coco.

Figura 59 – Cartela de Aviamentos



Fonte: Da autora, 2019.

4.9 PARÂMETRO DE PRODUTOS

Tabela 03 - Parâmetro de Produtos

PRODUTO	BASICO	FASHION	VANGUARDA	TOTAL	%
Vestido longuete			1	1	3,85
Vestido midi			3	3	11,54
Vestido abaixo joelho			1	1	3,85
Saia midi	1		1	2	7,69
Saia abaixo joelho	1		1	2	7,69
Saia longuete			3	3	11,54
Calça pantalona			1	1	3,85
Calça pantacourt	1			1	3,85
Calça cenoura	1			1	3,85
Max colete			1	1	3,85
Blazer longo			1	1	3,85
Pelerine			2	2	7,69
Blusa bola alta			1	1	3,85
Top alcinha cropped	1		1	2	7,69
Top cruzado			1	1	3,85
Top decote profundo			1	1	3,85
Top ombro a ombro			1	1	3,85
Top 1 ombro só			1	1	3,85
Total	5	0	21	26	100%
%	19,23	0	80,77	100%	

Fonte: Da autora, 2019.

4.10 CROQUIS DA COLEÇÃO

Figura 60 – Croqui 01



Figura 61 – Croqui 02



Figura 62 – Croqui 03



Handwritten signature

Figura 63 – Croqui 04



Figura 64 – Croqui 05

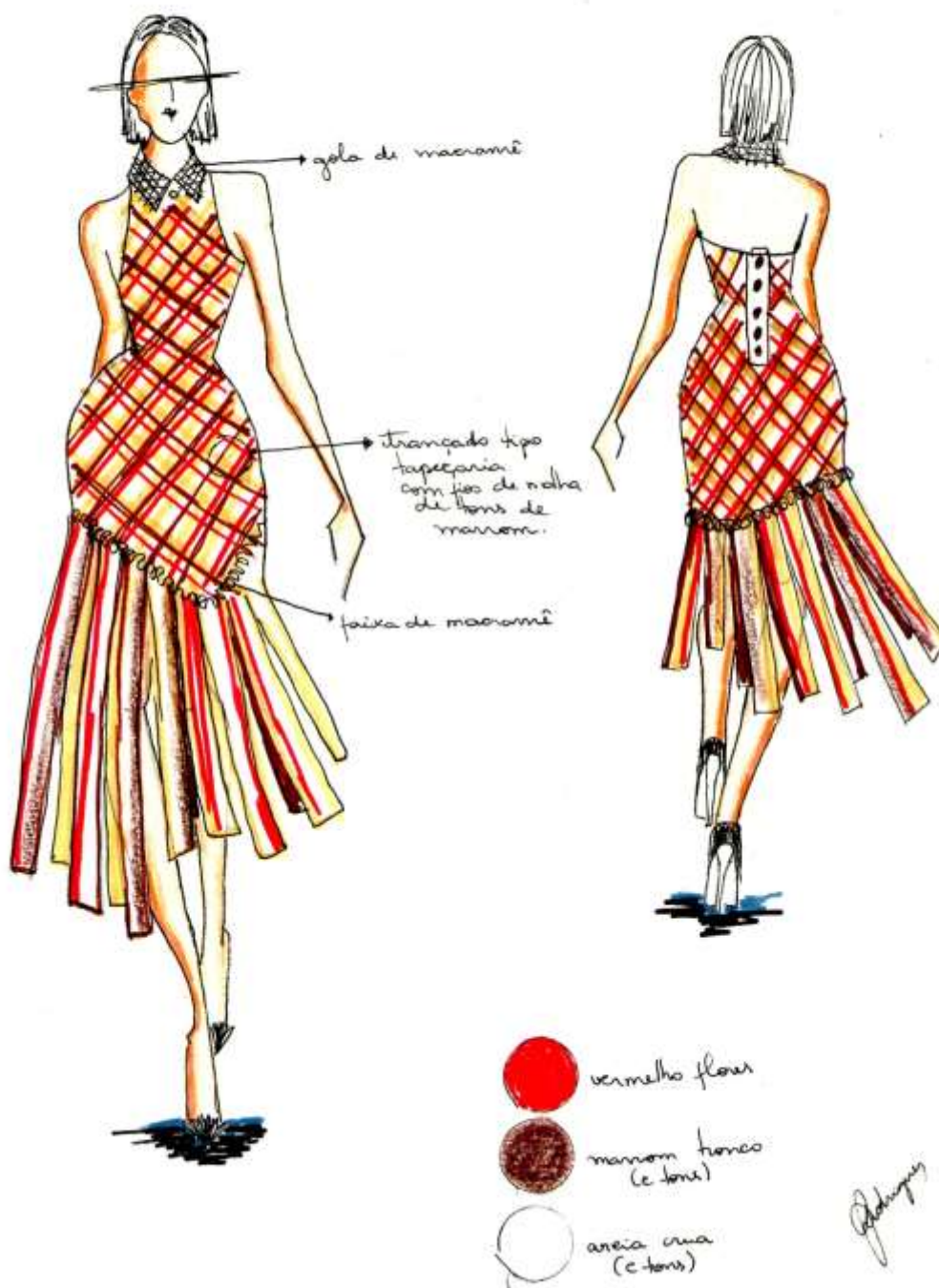


Figura 65 – Croqui 06

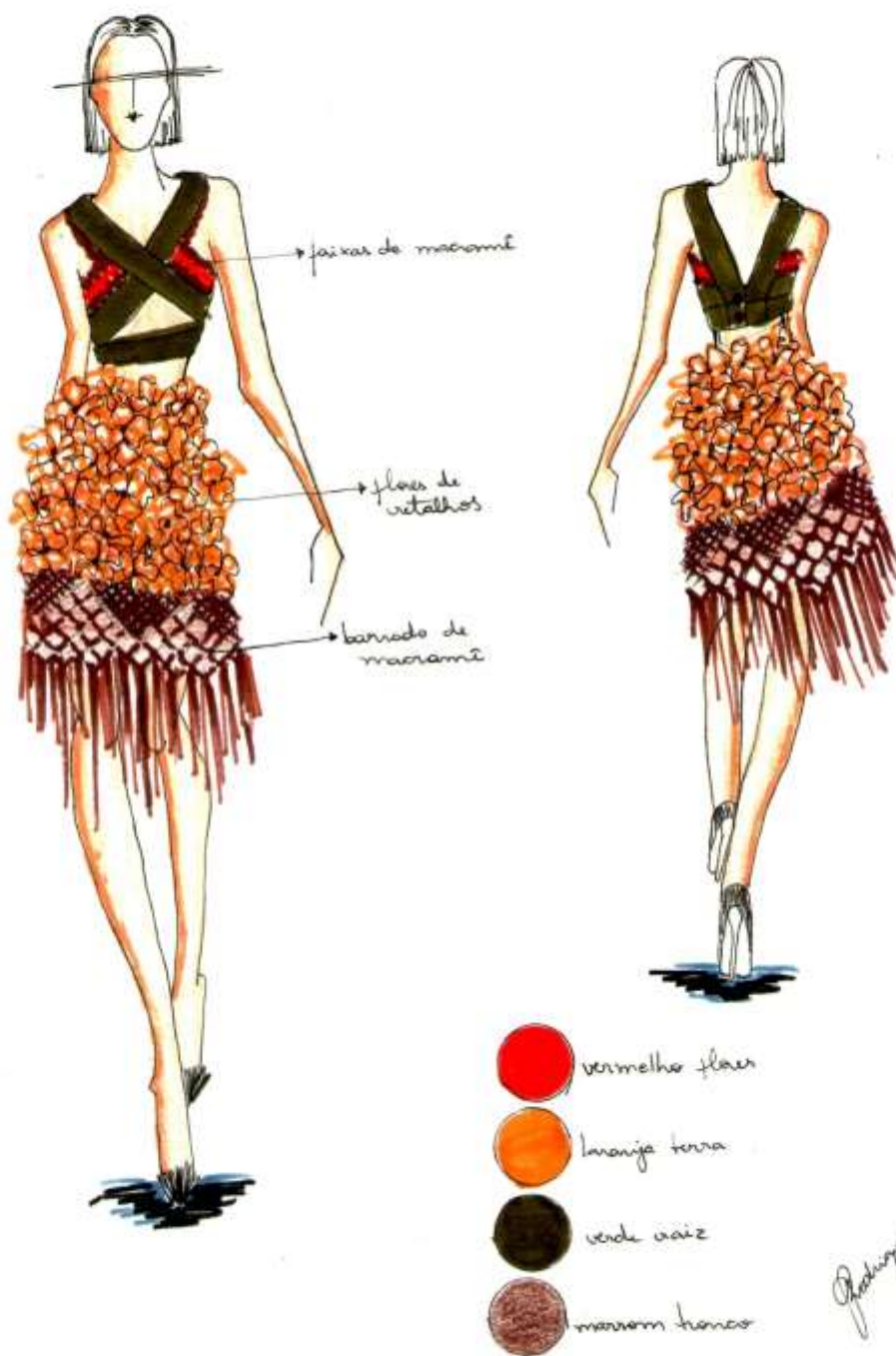


Figura 66 – Croqui 07

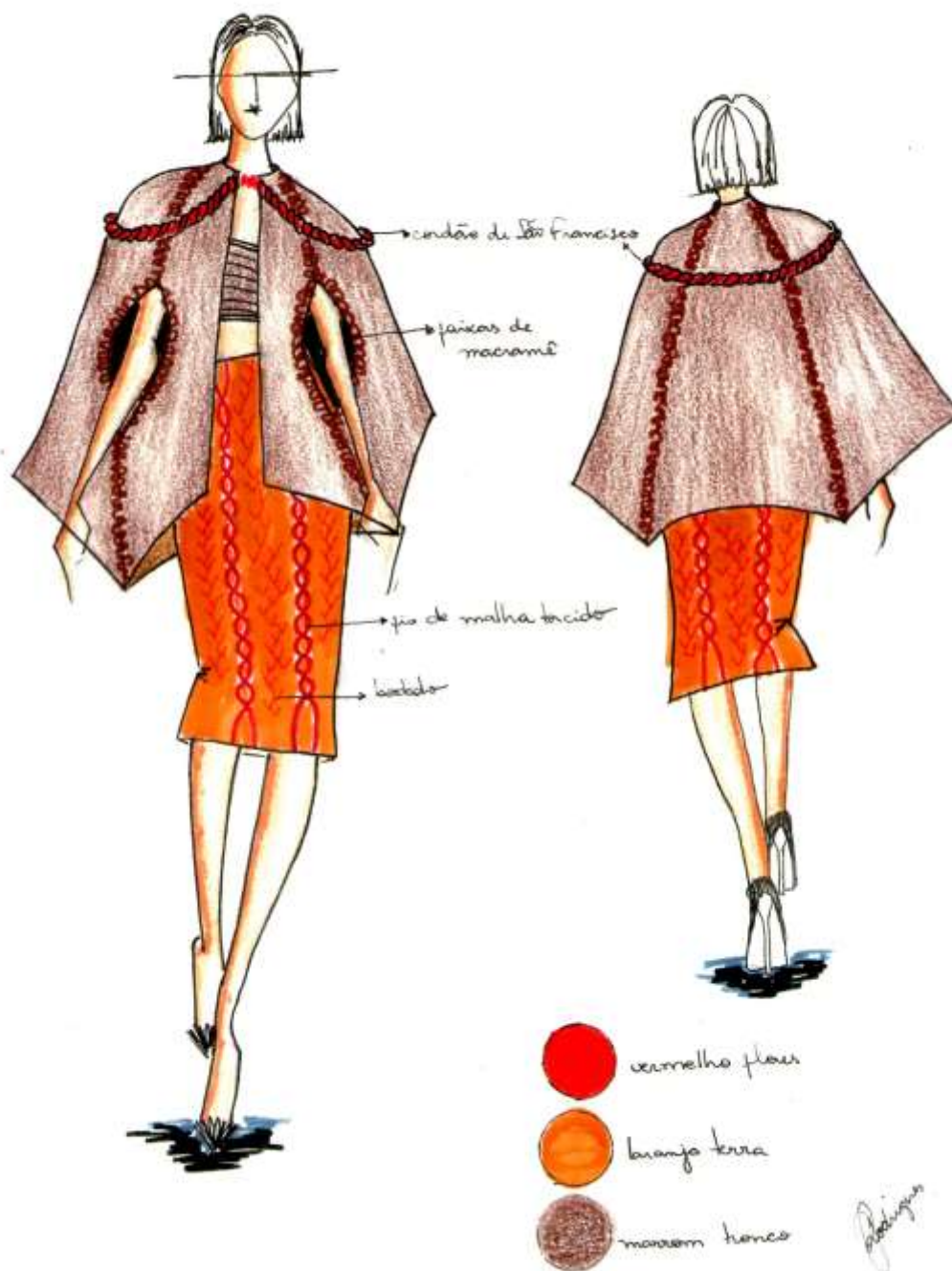


Figura 67 – Croqui 08



Figura 68 – Croqui 09



Figura 69 – Croqui 10



Figura 70 – Croqui 11



Figura 71 – Croqui 12



Figura 72 – Croqui 13



Figura 73 – Croqui 14



Figura 74 – Croqui 15



4.11 MONTAGEM DAS PEÇAS

Pensando em uma modelagem zero desperdício, a autora optou por fazer as peças a partir da moulage, técnica de modelagem tridimensional em que se usa o corpo para modelar as peças, e que como relata Silveira, “a técnica permite a produção de peças bem projetadas, com caimento perfeito, favorecendo a percepção das formas estruturais do corpo durante a construção das roupas” (SILVEIRA, 2017, p. 2). Para iniciar a técnica, primeiramente é feito um mapeamento de manequim, que consiste na marcação das linhas verticais e horizontais básicas do corpo humano, como linha de cintura, de quadril, busto, entre outras. Marcadas as linhas básicas, pode-se marcar as linhas de desenho desejadas nas peças. Com o manequim mapeado (Figura 75), a montagem das peças pode ser iniciada. Tal técnica faz com que se possa aproveitar ao máximo o tecido e não há necessidade de prototipagem, sendo assim, as peças serão confeccionadas diretamente no corpo (Figura 76) e diretamente com os tecidos escolhidos para a coleção, gerando, desta forma, menos resíduos têxteis.

Figura 75 – Manequim mapeado



Fonte: Da autora, 2019.

Figura 76 – Processo de Montagem das peças



Fonte: Da autora, 2019.

4.12 LOOK 01

O primeiro look trata-se de um vestido midi com ornamento em forma orgânica. O tecido foi tingido com catuaba em pó. A saia do vestido possui modelagem em pregas fêmeas e sobrepostas, com bordado pé de galinha que simula a forma de galhos e raízes de árvores. As alças do vestido foram feitas com fio de malha trançado com barbante, usando a técnica do macramê. A fita de macramê faz o contorno das formas do vestido. Já o ornamento do vestido, uma peça tridimensional removível, fora criado com a intenção de romper com o próprio vestido, transpondo-o para além de sua forma chapada, inspirado pelo desejo de Krajcberg de romper com o quadrado delimitado pela tela, como já mencionado anteriormente. O ornamento também possui como Design de Superfície Têxtil o mesmo bordado do vestido, além de passamanarias na forma orgânica fazendo alusão às folhas saindo de troncos.

Figura 77 – Look 01



4.12.1 Ficha Técnica Look 01

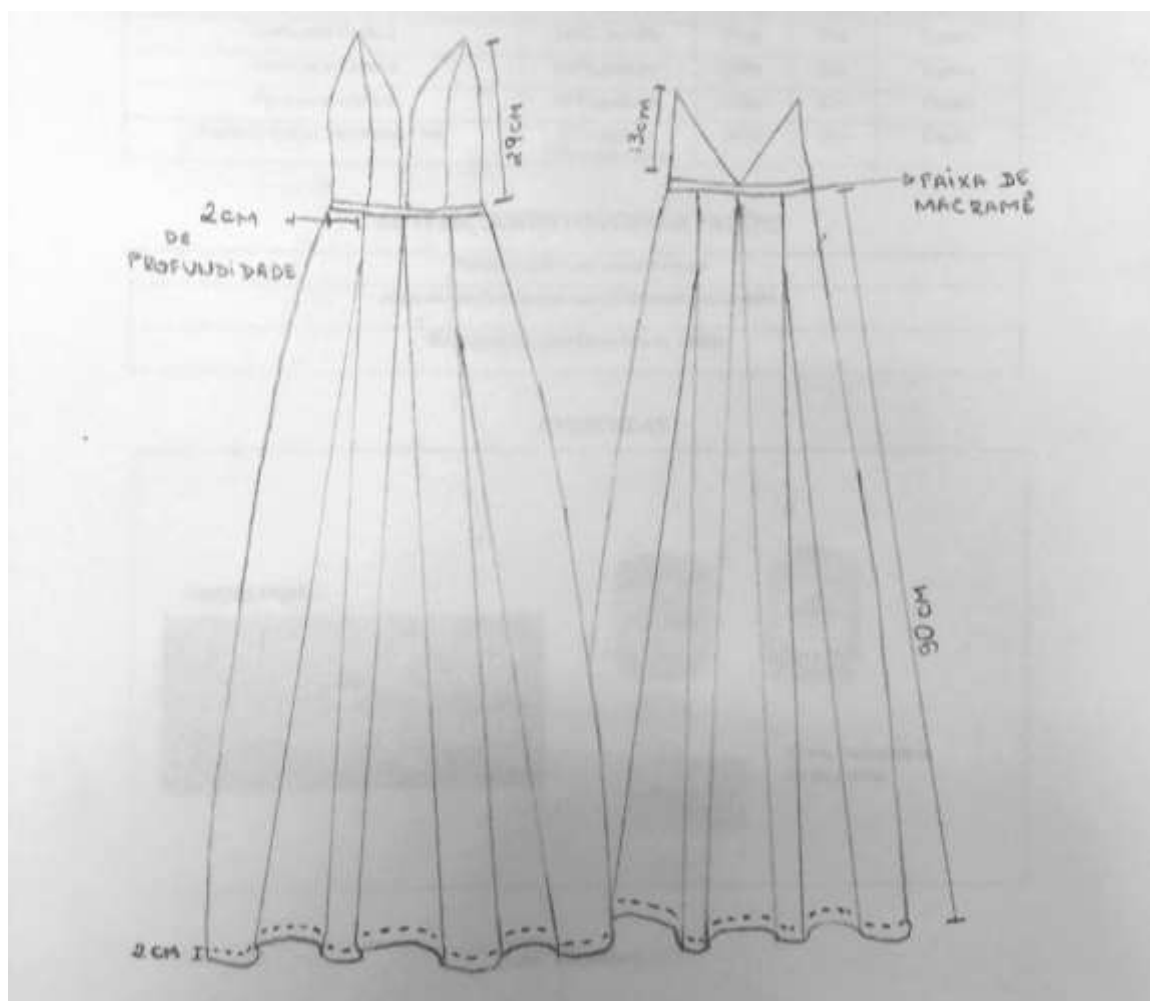
Tabela 04 - Ficha Técnica Vestido

FICHA TÉCNICA

COLEÇÃO	REF.
REDESarte	VFU001
DESCRIÇÃO DO MODELO	DATA
Vestido frente única, com pregas feminas, bordado pé de galinha na saia e acabamentos de fita de macramê.	24/11/2019

FRENTE

COSTAS



GRADE DO MODELO

PP		P		M		G		GG		XXG	
		1									
34	36	38	40	42	44	46	48	50	52	54	56
		1									

TECIDO

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO	% DE ELASTICIDADE HORIZONTAL X VERTICAL	CORES	FORNECEDOR
Algodão cru	100% algodão	-	Cru	Caçula

AVIAMENTOS

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO	CONS. PEÇA	CORES	FORNECEDOR
Linha para Costura	100% algodão	100m	Cru	Caçula
Linha para Costura	100% poliéster	100m	Cru	Caçula
Fio para overloque	100% poliéster	100m	Cru	Caçula
Linha de bordar EuroRoma Fiore	85% algodão 15% outras fibras	200m	Cru	Caçula

BENEFICIAMENTOS/OBSERVAÇÕES

Tecido tingido com catuaba em pó
Alças de fita de macramê para acabamento do vestido.
Bordado pé de galinha na saia do vestido.

AMOSTRAS

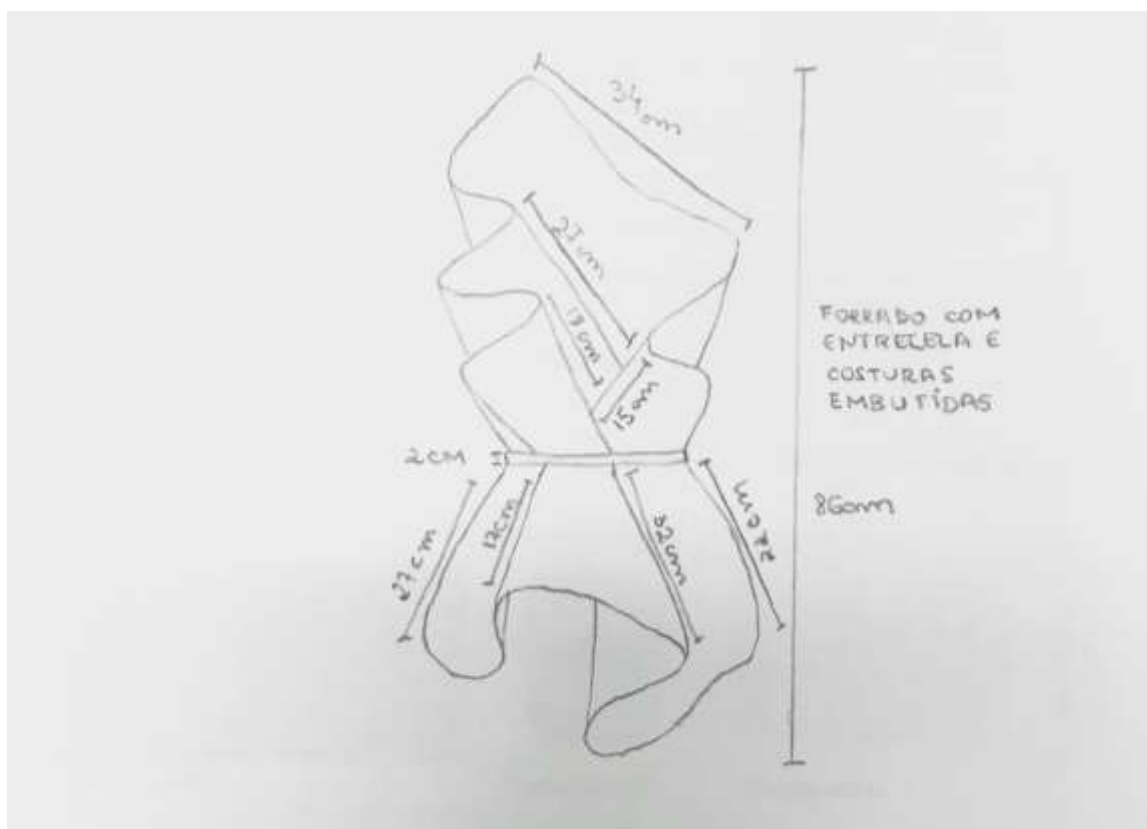
Fonte: Da autora, 2019.

FICHA TÉCNICA

COLEÇÃO	REF.
REDESarte	OVB001
DESCRIÇÃO DO MODELO	DATA
Ornamento sobre o vestido, em forma organica com bordado e applique de passamanaria.	24/11/2019

FRENTE

COSTAS



GRADE DO MODELO

PP		P		M		G		GG		XXG	
		1									
34	36	38	40	42	44	46	48	50	52	54	56
		1									

TECIDO

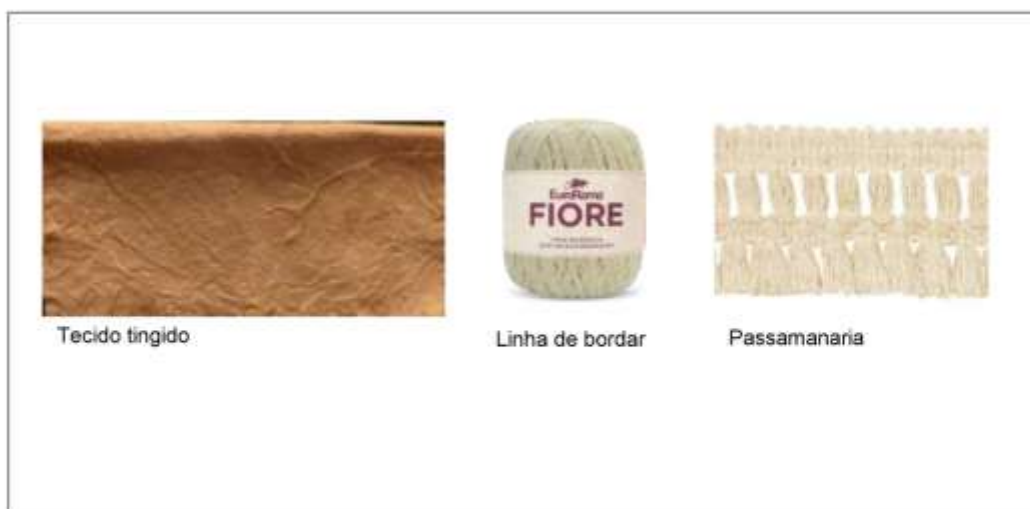
DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO	% DE ELASTICIDADE HORIZONTAL X VERTICAL	CORES	FORNECEDOR
Algodão cru	100% algodão	-	Cru	Caçula

AVIAMENTOS

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO	CONS. PEÇA	CORES	FORNECEDOR
Linha para Costura	100% algodão	-	Cru	Caçula
Linha para Costura	100% poliéster	-	Cru	Caçula
Fio para overloque	100% poliéster	-	Cru	Caçula
Passamanaria	100% algodão	-	Cru	Doação
Linha de bordar EuroRoma Fiore	85% algodão 15% outras fibras	-	Cru	Caçula

BENEFICIAMENTOS/OBSERVAÇÕES

Tecido tingido com catuaba em pó
Aplique de passamanaria obtida em refugo.
Bordado pé de galinha na frente do ornament e bordado para prender a passamanaria ao ornamento.

AMOSTRAS

Fonte: Da autora, 2019.

4.12.2 Tabela de Custo Look 01

Tabela 06 - Tabela de Custos Vestido com Ornamento

Coleção: REDESarte			Estação: Primavera Verão 2019/2020	
Produto: Vestido com Ornamento			Ref: VO001.19	Total: R\$ 381,23
Descrição do material	Quantidade/ Unidade	Fornecedor/ Local	Valor unitário (R\$)	Valor total (R\$)
Algodão Cru	3m	Caçula/JF	7,27	21,80
Linha de bordar	1	Caçula/JF	5,66	5,66
Linha natural	1	Caçula/JF	18,78	18,78
Linha poliéster	1	Caçula/JF	3,78	3,78
Fio poliéster	2	Caçula/JF	4,78	9,56
Fio Ecomalha	1	Caçula/JF	18,87	18,87
Barbante	1	Caçula/JF	12,78	12,78
Mão de obra	24h	Grace Rodrigues	10,00/h	240,00
	5h	Maria das Graças (mãe da criadora)	10,00/h	50,00
Total				R\$ 381,23

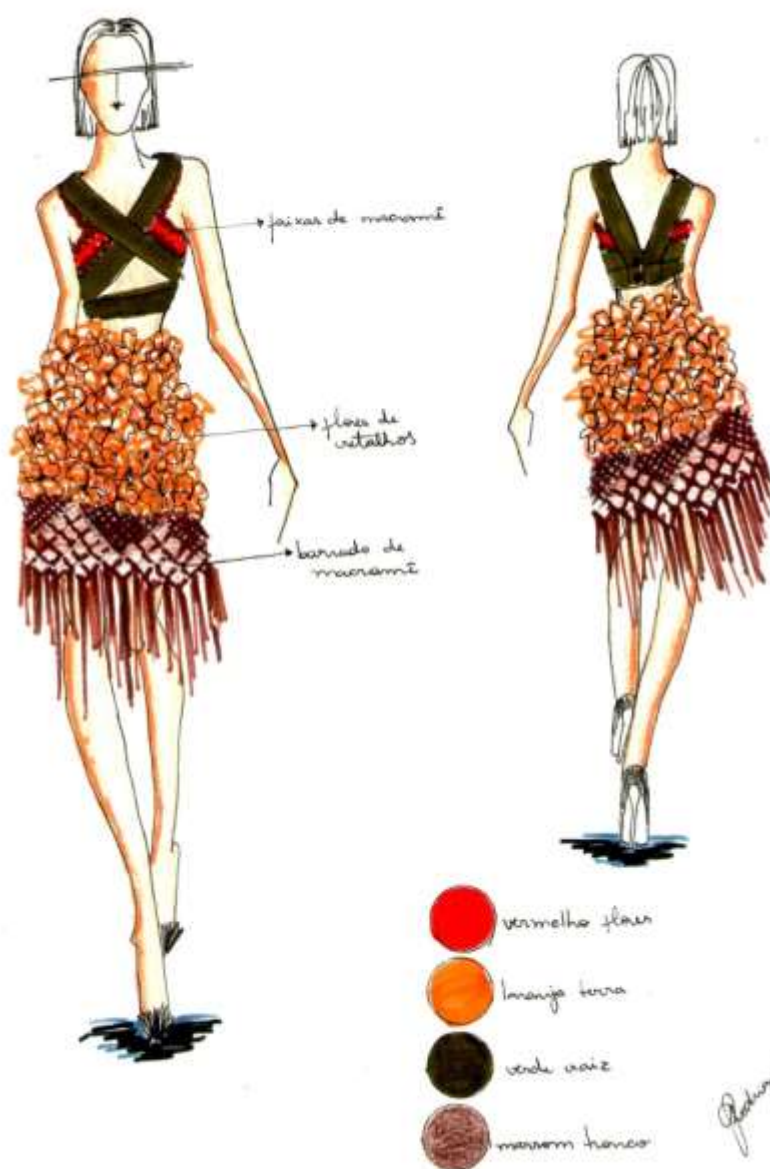
Fonte: Da autora, 2019.

4.13 LOOK 02

O segundo look é uma saia midi composta por uma saia reta mini, com barrado de macramê e fios soltos na barra. A saia possui Design de Superfície Têxtil de flores, feitas com retalhos de tecidos que sobraram da confecção e também retalhos recolhidos no Laboratório de Montagem e Costura do Instituto de Artes e Design, assim como Krajcberg usou restos de raízes na produção de sua serie de flores. A saia e os retalhos para as flores foram tingidos com catuaba em pó. O macramê do barrado foi feito com fio de malha ecológico em tons de marrom, a Ecomalha, assim como as fitas de

macramê usadas no top do look. A Ecomalha vermelha também foi usada nas tiras de macramê do top. O uso do macramê se alinha a técnica que Krajcberg usara na década de 70 quando produziu esculturas entrelaçando e traçando cipós, como dito anteriormente. A estrutura central do top foi feita com retalhos também, tingidos com cascas de cebola roxa, assim como as linhas de bordar que foram usadas para bordar as fitas unindo-as ao top com um ponto de bordado.

Figura 78 – Look 02



Fonte: Da autora, 2019.

4.13.1 Ficha Técnica Look 02

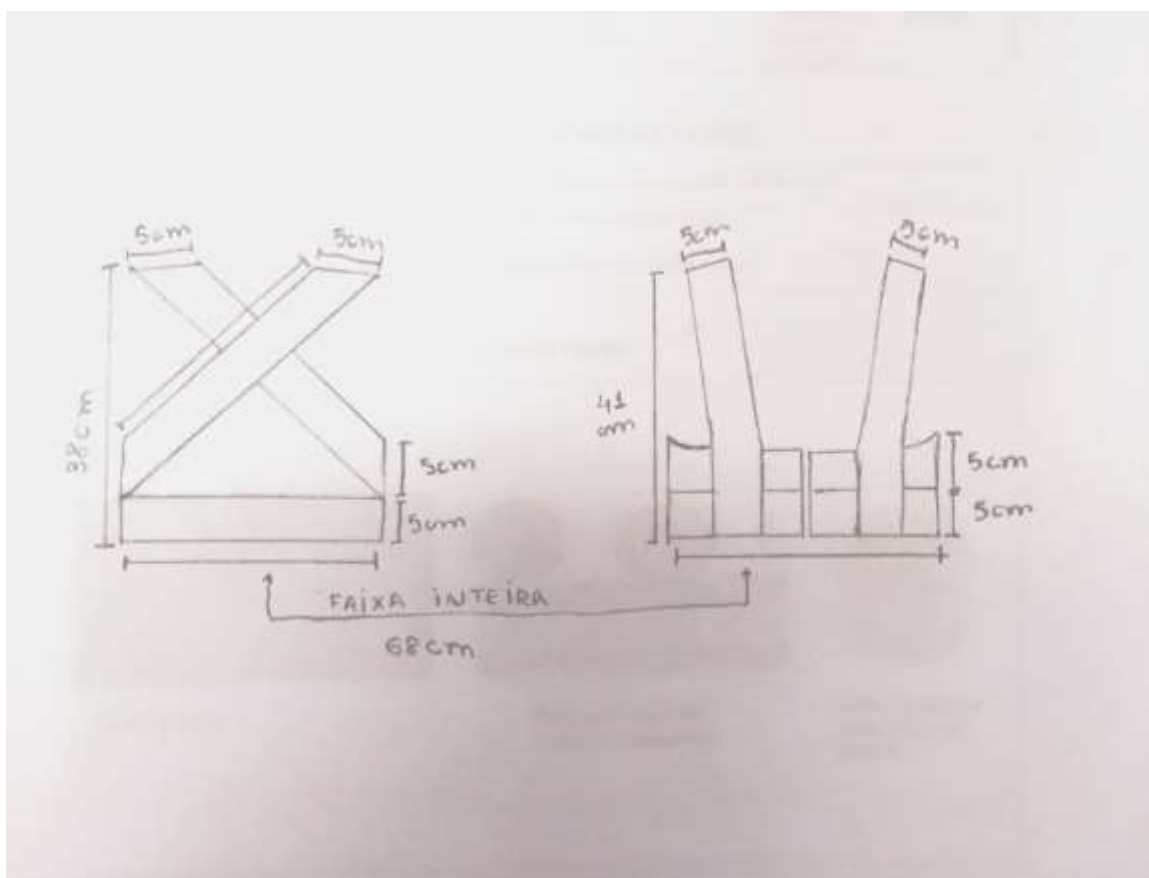
Tabela 07 – Ficha Técnica Top cruzado com macramê

FICHA TÉCNICA

COLEÇÃO	REF.
REDESarte	TCFM001
DESCRIÇÃO DO MODELO	DATA
Top cruzado de retalhos com fitas de macramê no contorno para acabamento.	24/11/2019

FRENTE

COSTAS



GRADE DO MODELO

PP		P		M		G		GG		XXG	
		1									
34	36	38	40	42	44	46	48	50	52	54	56
		1									

TECIDO

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO	% DE ELASTICIDADE HORIZONTAL X VERTICAL	CÓRES	FORNECEDOR
Algodão cru	100% algodão	-	Cru	Caçula

AVIAMENTOS

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO	CONS. PEÇA	CÓRES	FORNECEDOR
Linha para Costura	100% algodão	-	Cru	Caçula
Linha para Costura	100% poliéster	-	Cru	Caçula
Fio para overloque	100% poliéster	-	Cru	Caçula
Linha de bordar EuroRoma Fiore	85% algodão 15% outras fibras	-	Cru	Caçula
Fio de malha Ecologico EuroRoma	85% algodão 15% outras fibras	-	Tons de Marrom e Vermelho	Caçula

BENEFICIAMENTOS/OBSERVAÇÕES

Tecido e Linha de bordar tingidos naturalmente com cascas de cebola roxa
Bordados no top para unir as faixas uma à outra.
Tres camadas de fita de macramê em toda borda no top.

AMOSTRAS

Tecido tingido

Ecomalha tons de
marrom e vermelhoLinha de bordar
crua, para ser
tingida

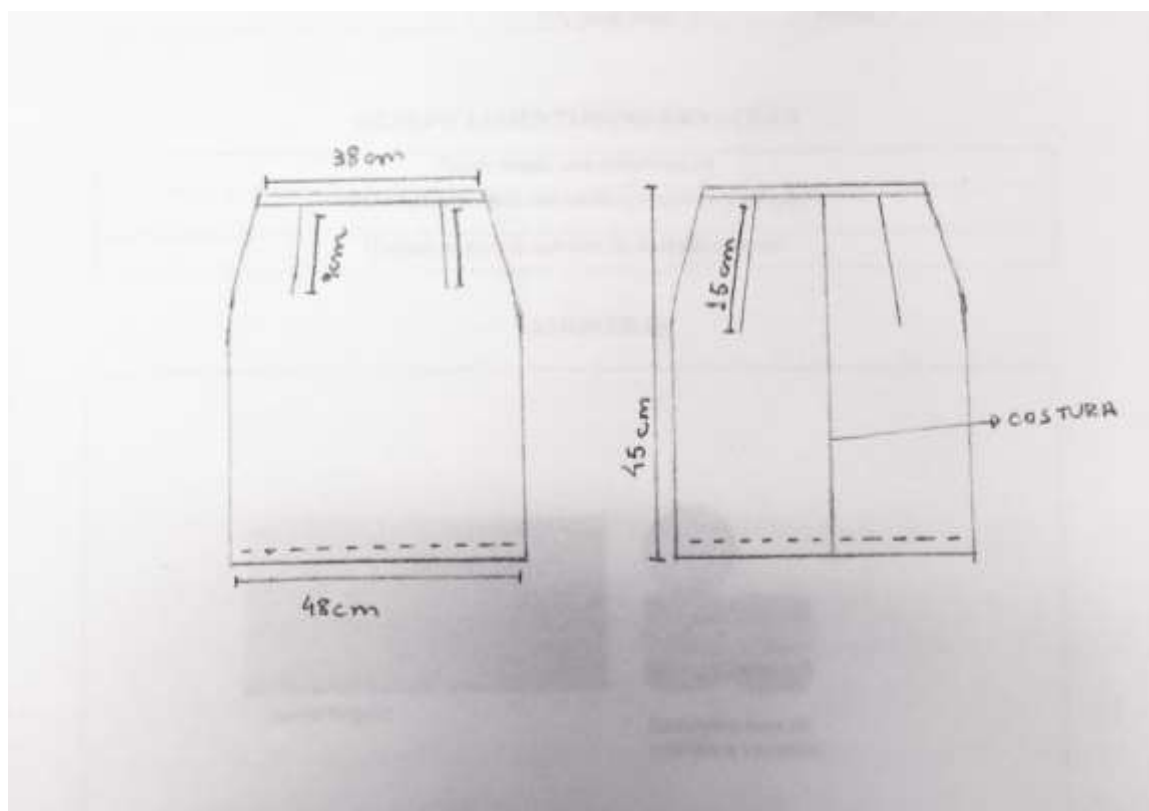
Tabela 08 – Ficha Técnica Saia de Flores com macramê

FICHA TÉCNICA

COLEÇÃO	REF.
REDESarte	SBM001
DESCRIÇÃO DO MODELO	DATA
Saia reta com amarração na cintura, bordada com flores de retalho e barrado de macramê.	24/11/2019

FRENTE

COSTAS



GRADE DO MODELO

PP		P		M		G		GG		XXG	
		1									
34	36	38	40	42	44	46	48	50	52	54	56
		1									

TECIDO

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO	% DE ELASTICIDADE HORIZONTAL X VERTICAL	CÓRES	FORNECEDOR
Algodão cru	100% algodão	-	Cru	Caçula

AVIAMENTOS

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO	CONS. PEÇA	CÓRES	FORNECEDOR
Linha para Costura	100% algodão	-	Cru	Caçula
Linha para Costura	100% poliéster	-	Cru	Caçula
Fio para overloque	100% poliéster	-	Cru	Caçula
Fio de malha Ecologico EuroRoma	85% algodão 15% outras fibras	-	Tons de Marrom	Caçula

BENEFICIAMENTOS/OBSERVAÇÕES

Tecido tingido com catuaba em pó
Flores aplicadas feitas com retalhos de sobra de produção.
Macramê na barra da saia com fio de malha ecologico.

AMOSTRAS

4.13.2 Tabela de Custo Look 02

Tabela 09 - Tabela de Custo Saia com Top

Coleção: REDESarte			Estação: Primavera Verão 2019/2020	
Produto: Top com Saia			Ref: TS001.19	Total: R\$ 372,79
Descrição do material	Quantidade/ Unidade	Fornecedor/ Local	Valor unitário (R\$)	Valor total (R\$)
Algodão Cru	1m	Caçula/JF	7,27	7,27
Linha de bordar	1	Caçula/JF	5,66	5,66
Linha natural	1	Caçula/JF	18,78	18,78
Linha poliéster	1	Caçula/JF	3,78	3,78
Fio poliéster	2	Caçula/JF	4,78	9,56
Fio Ecomalha	2	Caçula/JF	18,87	37,74
Mão de obra	24h	Grace Rodrigues	10,00/h	240,00
	5h	Maria das Graças (mãe da criadora)	10,00/h	50,00
Total				R\$ 372,79

Fonte: Da autora, 2019.

4.14 LOOK 03

O terceiro look é composto por uma calça e top. A calça é modelo pantalone com pregas que se iniciam na direção dos joelhos. Foi tingida com cascas de cebola branca e bordada com ponto pé de galinha na cor mostarda, criando linhas altas e baixas que seguem o sentido do pregueado. O top é composto por duas peças. A primeira peça é um top pregueado feito com a união de retalhos. Assim como Krajcberg junta pedra com pedra recriando a natureza, a intenção foi juntar retalho com retalho e formar uma nova peça inteira. Para dar acabamento ao top foram feitas fitas de macramê, assim como no vestido, fazendo o fechamento nas costas. A segunda peça é uma faixa ombro a ombro também pregueada. Sua superfície têxtil é composta por pedaços de tecido torcidos, de

fios de malha, cordões tipo São Francisco e tranças, fixados à faixa com bordado em forma de “x”. Assim como a série feita a partir da moldagem das folhas de árvores de Krajcberg, a superfície têxtil do top foi feita moldando barbantes e restos de tecido para recriar espécies de “palito” se afeiçoando ao aspecto que as folhas têm em sua obra.

Figura 79 – Look 03



4.14.1 Ficha Técnica Look 03

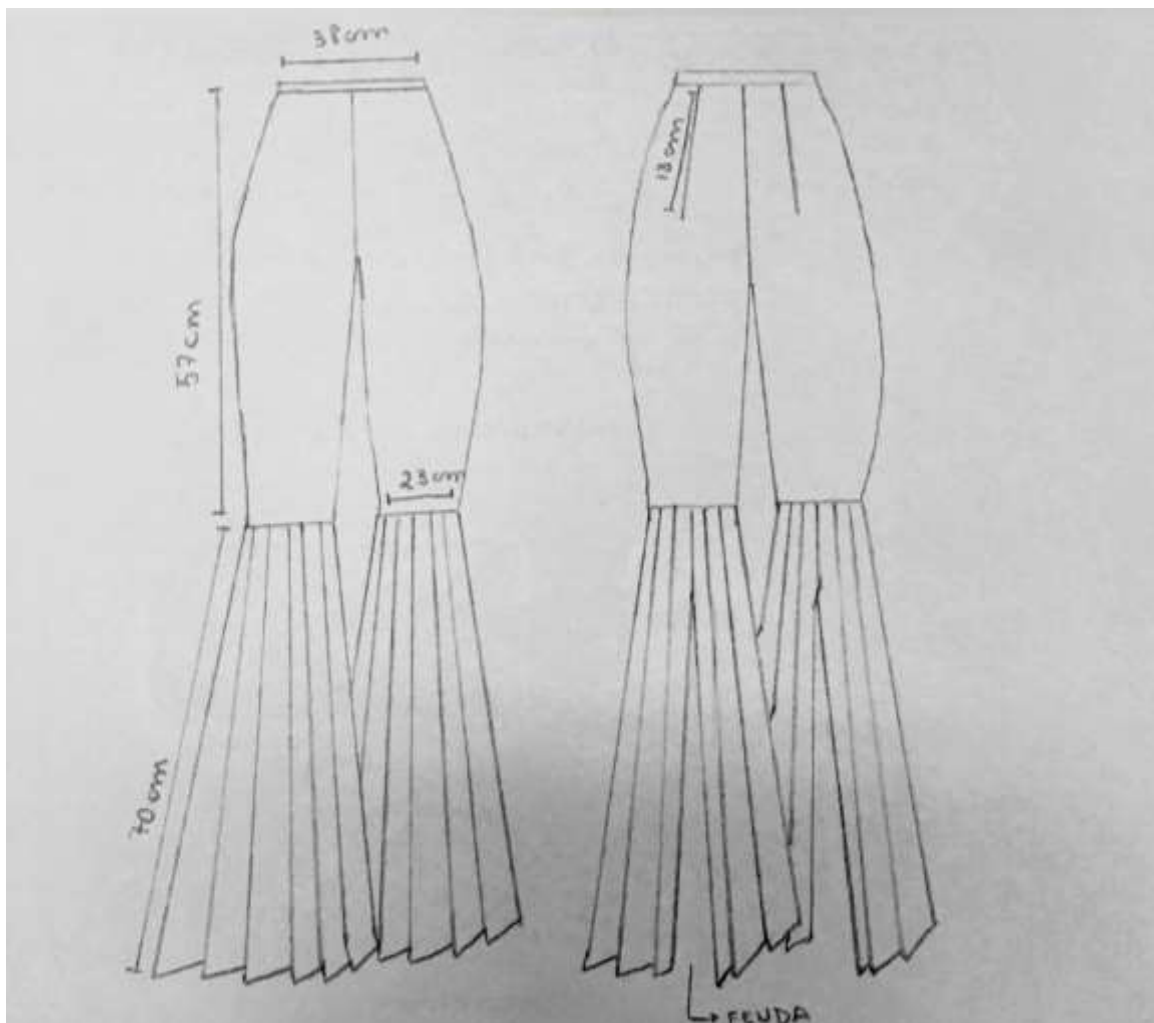
Tabela 10 – Ficha Técnica Calça Pantalona

FICHA TÉCNICA

COLEÇÃO	REF.
REDESarte	CPP001
DESCRIÇÃO DO MODELO	DATA
Calça pantalona com pregas a partir dos joelhos e abertura nas costas, amarração na cintura e bordada com ponto pé de galinha.	24/11/2019

FRENTE

COSTAS



GRADE DO MODELO

PP		P		M		G		GG		XXG	
		1									
34	36	38	40	42	44	46	48	50	52	54	56
		1									

TECIDO

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO	% DE ELASTICIDADE HORIZONTAL X VERTICAL	CORES	FORNECEDOR
Algodão cru	100% algodão	-	Cru	Caçula

AVIAMENTOS

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO	CONS. PEÇA	CORES	FORNECEDOR
Linha para Costura	100% algodão	-	Cru	Caçula
Linha para Costura	100% poliéster	-	Cru	Caçula
Fio para overloque	100% poliéster	-	Cru	Caçula
Linha de bordar EuroRoma Fiore	85% algodão 15% outras fibras	-	Mostarda	Caçula

BENEFICIAMENTOS/OBSERVAÇÕES

Tecido tingido naturalmente com cascas de cebola branca
Bordados na coxa

AMOSTRAS

Fonte: Da autora, 2019.

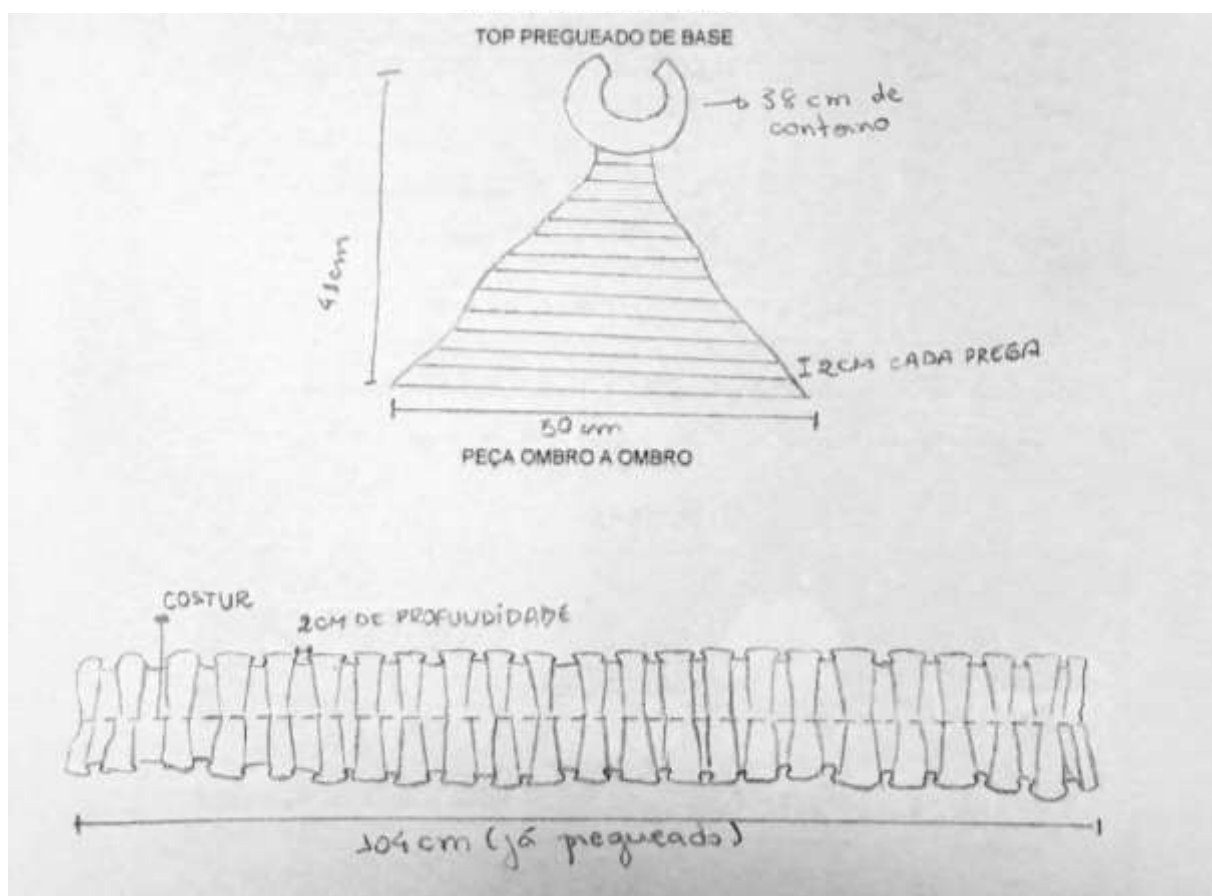
Tabela 11 - Ficha Técnica Top ombro a ombro

FICHA TÉCNICA

COLEÇÃO	REF.
REDESarte	TPOB001
DESCRIÇÃO DO MODELO	DATA
Top pregueado frente única, com costura interna. Sobre o top, peça ombro a ombro pregueada com superfície têxtil bordada com retalhos e fios diversos.	24/11/2019

FRENTE

COSTAS



GRADE DO MODELO

PP		P		M		G		GG		XXG	
		I									
34	36	38	40	42	44	46	48	50	52	54	56
		I									

TECIDO

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO	% DE ELASTICIDADE HORIZONTAL X VERTICAL	CORES	FORNECEDOR
Algodão cru	100% algodão	-	Cru	Caçula

AVIAMENTOS

DESCRIÇÃO	COMPOSIÇÃO	CONS. PEÇA	CORES	FORNECEDOR
Linha para Costura	100% algodão	-	Cru	Caçula
Linha para Costura	100% poliéster	-	Cru	Caçula
Fio para overloque	100% poliéster	-	Cru	Caçula
Linha de bordar EuroRoma Passione	85% algodão 15% outras fibras	-	Caqui escuro	Caçula
Fio de malha Ecologico EuroRoma	85% algodão 15% outras fibras	-	Tons de Bege	Caçula
Barbante Ecologico EuroRoma	85% algodão 15% outras fibras	-	Caqui Escuro	Caçula

BENEFICIAMENTOS/OBSERVAÇÕES

Tecido tingido naturalmente com cascas Aroeira e gergelim preto
Bordados na peça ombro a ombro com retalhos de Tecido, coroados de São Francisco, tranças e fios de malha.
Fita de macramé em toda borda no top de base com pregas. A fita termina com amarração nas costas.

AMOSTRAS

Fonte: Da autora, 2019.

4.14.2 Tabela de Custo Look 03

Tabela 12 – Tabela de Custos Calça Pantalona com Top de Pregas

Descrição do material		Quantidade/ Unidade	Fornecedor/ Local	Valor unitário (R\$)	Valor total (R\$)
Coleção: REDESarte			Estação: Primavera Verão 2019/2020		
Produto: Calça Pantalona com Top de Pregas			Ref: CPTP001.19	Total: R\$ 395,78	
Algodão Cru	5m	Caçula/JF	7,27	36,35	
Linha de bordar	1	Caçula/JF	5,66	5,66	
Linha natural	1	Caçula/JF	18,78	18,78	
Linha poliéster	1	Caçula/JF	3,78	3,78	
Fio poliéster	2	Caçula/JF	4,78	9,56	
Fio Ecomalha	1	Caçula/JF	18,87	18,87	
Barbante	1	Caçula/JF	12,78	12,78	
Mão de obra	24h	Grace Rodrigues	10,00/h	240,00	
	5h	Maria das Graças (mãe da criadora)	10,00/h	50,00	
Total				R\$ 395,78	

Fonte: Da autora, 2019.

4.15 PAPELARIA

A seguir, na Figura 80, apresentamos os elementos da papelaria da marca *Grace's House*. A sacola é uma Ecobag de algodão cru, com o logotipo da marca bordada. A etiqueta, segue a mesma ideia, bordada e feita com retalho de produção, fixada à mão nas peças. A tag carrega um pequeno texto explicativo sobre o tema da coleção. Anexada à ela, uma sub-tag com as informações técnicas sobre lavagem e manutenção das peças. Nas peças confeccionadas para o presente trabalho já se utilizou a tag e a etiqueta bordada manualmente.

Figura 80 - Prancha Iconográfica de Papelaria



Fonte: Da autora, 2019.

5 EDITORIAL DE MODA

Frans Krajcberg fotografava suas obras como forma de eternizá-las e fazer com que alcançassem maior visibilidade. Alinhada a este conceito, será criado um editorial de moda com as peças confeccionadas como forma de tê-las em formato digital e sendo assim, uma forma de eternizá-las através do tempo. A seguir trataremos dos processos necessários à produção de um Editorial de Moda.

5.1 TEMA

Sou homem inteiramente ligado a natureza. Meu ser, minha vida, minha cultura são a natureza. Dela dependem minha sobrevivência e minha criatividade.

Frans Krajcberg.

Inspirado na forma como Krajcberg registrava suas obras, o tema do editorial baseia-se no fato da necessidade de registro como forma de obter maior alcance e como forma de eternizar os looks confeccionados. O objetivo é levar as roupas para um local natural, e que haja interação entre modelo e natureza. A modelo representa a figura de protetora dos recursos naturais. Denominado de *Into the Trees*, que traduzido significa *Nas Árvores*, este editorial coloca em evidência as técnicas usadas na confecção em seu estado mais natural, de natureza para natureza.

5.2 LOCAÇÃO

O local escolhido foi um ambiente externo, com árvores ao redor, para que haja interação entre a modelo e o ambiente, como dito anteriormente. Foi optado por questões logísticas fotografar no Campus da UFJF, onde encontramos uma ampla área verde. Optou-se por unir a prancha iconográfica de Locação com a de Poses (Figura 81), que auxilia no momento da sessão de fotos, e ao mesmo tempo ambienta o local escolhido.

5.3 BELEZA

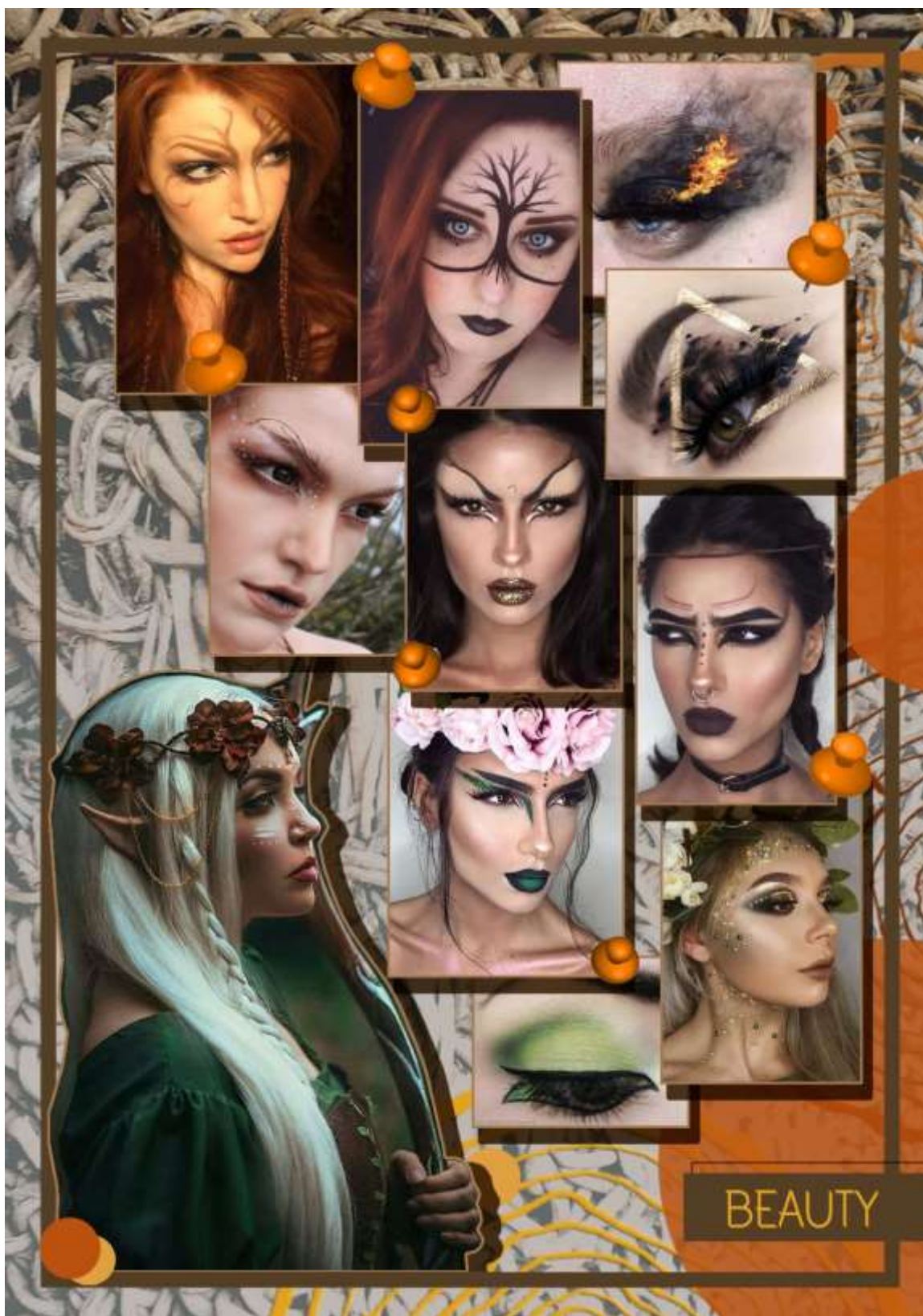
Para o editorial *Into the Trees*, optou-se por maquiagens que trouxessem um pouco de astrologia e misticismo, inspiradas nos signos astrológicos do elemento Terra e em elfas da floresta, fazendo uma miscigenação entre elas, deixando-as com um toque mais artístico. A seguir, na Figura 82, referências para maquiagem e cabelo.

Figura 81 – Prancha Iconográfica de Locação e Poses



Fonte: Da autora, 2019.

Figura 82 – Prancha Iconográfica de Beleza



Fonte: Da autora, 2019.

5.4 ACESSÓRIOS

Os acessórios escolhidos são os inspirados nas Pranchas Iconográficas de Acessórios (Figuras 83, 84, 85). São adereços e objetos confeccionados em palha, bolsas e cintos de macramê, sapatos de saltos mais rústicos e de madeira. Os brincos e colares mais minimalistas, porem com materiais naturais, como pedras cristalinas e madeira. Todos os acessórios possuem paleta de cores mais terrosas ou que se relacionem com as obras do artista.

Figura 83 – Prancha Iconográfica Acessórios | Bijuterias



Fonte: Da autora, 2019.

Figura 84 – Prancha Iconográfica Acessórios | Chapéus, Cintos, Óculos



Fonte: Da autora, 2019.

Figura 85 – Prancha Iconográfica Acessórios | Sapatos, Bolsas



Fonte: Da autora, 2019.

5.5 RESULTADO

Figura 86 - Editorial *Into The Trees*

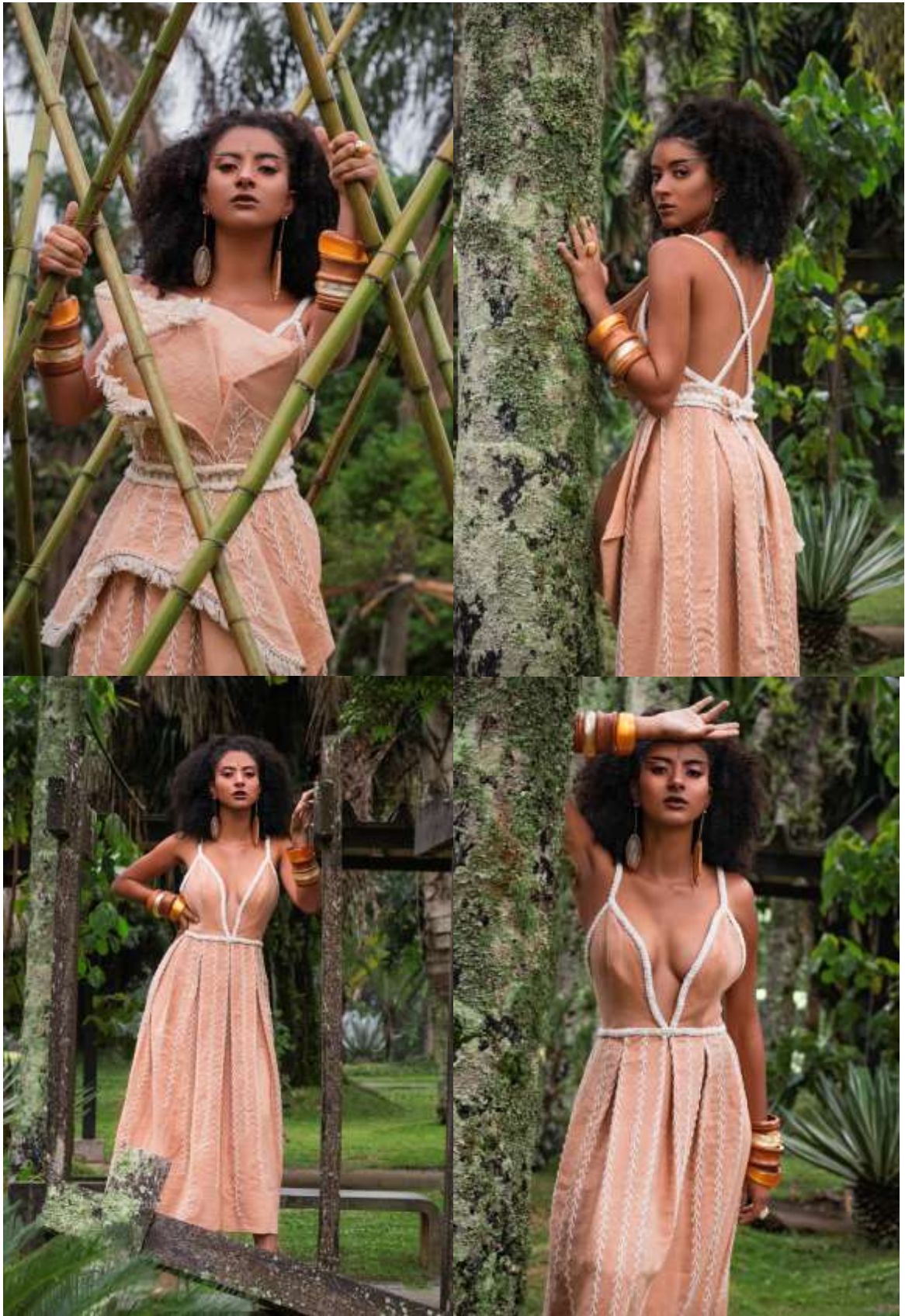
Fonte: Giovana Tavares Fotografia

Figura 87 - Editorial *Into The Trees*

Fonte: Giovana Tavares Fotografia

Figura 88 - Editorial *Into The Trees*

Fonte: Giovana Tavares Fotografia

Figura 89 - Editorial *Into The Trees*

Fonte: Giovana Tavares Fotografia

Figura 90 - Editorial *Into The Trees*

Fonte: Giovana Tavares Fotografia

Figura 91 - Editorial *Into The Trees*



Fonte: Giovana Tavares Fotografia

Figura 92 - Editorial *Into The Trees*

Fonte: Giovana Tavares Fotografia

Figura 93 - Editorial *Into The Trees*



Fonte: Giovana Tavares Fotografia

5.6 FICHA TÉCNICA

Conceito, Direção, Produção geral: Greice Rodrigues

Styling e Produção de Moda: Greice Rodrigues

Fotografia e Tratamento de imagens: Giovanna Tavares

Orientação: Prof. Me. Luiz Fernando Ribeiro da Silva – IAD/ UFJF

Acessórios: Luiz Fernando Ribeiro Acessórios de Moda

Calçados: Acervo Moda IAD/UFJF

Roupas: Grace's House

Assistente de produção: Jhonathan Martiniano, Leonardo Maciel, Lucas Melo

Modelo: Carolina Fabião

Maquiagem: Lucas Melo

Cabelo: Greice Rodrigues

Localização: Faculdade de Engenharia UFJF

Agradecimentos: Universidade Federal de Juiz de Fora e Instituto de Artes e Design, ao

Prof. Me. Luiz Fernando Ribeiro e à equipe envolvida.

5.7 TABELA DE CUSTOS

Tabela 13 – Tabela de Custos *Editorial Into The Trees*

Coleção: REDESarte			Estação: Primavera Verão 2019/2020	
Produto: Editorial <i>Into the Trees</i>			Ref: EITT1.19	Total: R\$ 338,00
Descrição do material	Quantidade/ Unidade	Fornecedor/ Local	Valor unitário (R\$)	Valor total (R\$)
Maquiador	1	Lucas Melo	70,00	70,00
Fotógrafa	1	Giovanna Tavares	200,00	200,00
Doces	2	-	2,00	4,00
Janta	2	Restaurante Universitário	1,40	2,80
Impressão Fotos	20	Daniel Gontigio	3,10	62,00
Mão de obra	5h			
Total				R\$ 338,00

Fonte: Da autora, 2019.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho é produto do processo de pesquisa e criação para uma coleção de Moda Festa da marca criada pela autora denominada *Grace's House*. O objetivo principal é traduzir partes das obras do artista Frans Krajcberg através dos elementos do design de moda como: Cores, Modelagens, Design de Superfície Têxtil, conceitos e processos.

Na busca pela melhor forma de transpor a ideia da pesquisa em materialidade, muitas foram às dificuldades encontradas, devido à grande complexidade, uma vez, que o trabalho de pesquisa durou cerca de três meses. Na busca por inspiração e processos que se adequassem ao tema, optou-se pela técnica da na construção das peças, além de, pesquisa sobre materiais e texturas que pudessem ser incorporadas nos produtos, de maneira que obtivesse o melhor resultado, para que a obra do artista pudesse ser notada na coleção. Tentou-se, fazer uma visitação ao Museu Ecológico Franz Krajcberg, porém, por motivos de inviabilidade de transporte, tempo e custos, não foi possível a ida ao local.

Com parte do embasamento teórico concluído, iniciou-se a pesquisa e escolha dos materiais imagéticos, como por exemplo, selecionar as obras a serem usadas e a criar uma identidade visual para a coleção. O processo de confecção das peças durou cerca de dois meses. Primeiramente, procurando retalhos do tecido de algodão, americano crú, muito usado nos trabalhos dos alunos em diversas disciplinas do Bacharelado de Moda no Laboratório de Confecção do Vestuário do Instituto de Artes e Design, para em seguida, à busca de materiais e técnicas para teste de tingimento do tecido. Devo relatar que esta etapa foi bastante dificultosa, pois dependia do clima para secagem, além de espaço físico e vasilhames para aplicação das técnicas, e etc. Vale a pena ressaltar que a autora desconhecia tais técnicas e que até então nunca havia empregado em suas peças.

Após a elaboração dos croquis e seleção dos looks a serem confeccionados iniciou-se o processo da moulage, e com as bases das roupas interpretadas passou-se para as fases seguintes: corte, tingimento quando necessário, costura e aplicação das técnicas do design de superfície têxtil, como bordados e macramês. Vale ressaltar que o resultado obtido fora bem satisfatório, porém demorado, já que se trata de um trabalho totalmente artesanal, que no caso, é a proposta da marca.

Contudo, a maior dificuldade no presente trabalho foi conseguir conciliar teoria e prática durante os meses de concepção, além de, ser bolsista prática das disciplinas de Modelagem e Costura. Portanto, trata-se de um trabalho árduo, minucioso e

com o tempo escasso para execução, foi preciso dedicação e muito esforço físico e mental para chegar ao resultado final obtido. Muitas foram às dificuldades para a elaboração do editorial de moda como: locação, modelos no tamanho das roupas, devido à criação a partir da técnica de moulage, uma data que fosse adequada a todos os profissionais, e etc.

Porém, é interessante pontuar que mesmo com todos os percalços, foi uma experiência gratificante, de muito aprendizado. Pude testar novas técnicas e práticas, além de, empregar os conhecimentos teóricos e práticos adquiridos nas disciplinas do curso Bacharelado de Moda, aprendizados que com certeza farão parte da minha vida pessoal e profissional. Por isso, de modo geral, posso dizer que alcancei meu objetivo com a conclusão deste trabalho, e por isso, me sinto bastante realizada com esta conquista.

REFERÊNCIAS

AMABIS, Jose Mariano; MARTHO, Gilberto Rodrigues. **Biologia das populações**: Genética, Evolução e Ecologia. 3 v. São Paulo: Moderna, 1994.

ARANHA, Flávia. **Essência**: ateliê. 2019. Disponível em:
<<https://www.flaviaaranha.com/p/atelie>>. Acesso em: 13 ago. 2019.

_____, Flávia. **Projeto Circular**. Disponível em:
<<https://www.flaviaaranha.com/projeto-circular>>. Acesso em: 13 ago. 2019.

_____, Flávia. **Sobre Nós**. 2019. Disponível em:
<<https://www.flaviaaranha.com/p/sobre-nos>>. Acesso em: 13 ago. 2019.

_____, Flávia. **Visão**: Compartilhamento de Saber. 2019. Disponível em:
<<https://www.flaviaaranha.com/m/tumblr/179659981038/compartilhamento-de-conhecimento>>. Acesso em: 05 set. 2019.

AZEVEDO, Lígia. **VESTIR ARTE E LIBERDADE**. A casa: Museu do Objeto brasileiro, 2008. Disponível em: <<http://www.acasa.org.br/biblioteca/texto/189>>. Acesso em: 06 set. 2019.

BARBOSA, Vanessa. As 15 grifes de luxo mais (e menos) sustentáveis. **Exame**, São Paulo, 13 set. 2016. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/negocios/as-15-grifes-de-luxo-mais-e-menos-sustentaveis/>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

BECKER, Bertha K. A Amazônia na Estrutura Espacial do Brasil. **Biblioteca IBGE**: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Rio de Janeiro, v. 2, n. 115, p.3-32, jun. 1974. Disponível em:
<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/periodicos/115/rbg_1974_v36_n2.pdf>. Acesso em: 09 jul. 2019.

BERLIM, Lilyan. **Moda e sustentabilidade**: uma reflexão necessária. 2 reimp. São Paulo, Estação das letras e cores, 2016.

BONADIO, Maria Claudia. A moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987). **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v. 22. n. 2. p. 35-70. jul.-dez. 2014. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v22n2/0101-4714-anaismp-22-02-00035.pdf>>. Acesso em: 06 set. 2019.

BONADIO, Maria Claudia. **Moda e publicidade no Brasil nos anos 1960**. São Paulo: Nversos, 2014.

COLERATO, Marina. **FARM e Re-Roupa Lançam Terceira Colaboração Com Foco em Sustentabilidade**. 2019. Disponível em: <<https://www.modifica.com.br/farm-roupa-re-farm/#.XZYXAEZKjIV>>. Acesso em: 21 set. 2019.

EIRAS, Nathalia. COLORIDA E FEITA À MÃO. **Uol: Universa**, São Paulo, 27 abr. 2019. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/reportagens-especiais/flavia-aranha/#leia-tambem->>>. Acesso em: 13 ago. 2019.

EMBARQUE. GRU Airport tem primeira Maison Christian Dior no Brasil. **Embarque: GRU**. 18 nov. 2018. Disponível em: <<https://revistaembarque.com/aeroportos/gru-airport-tem-primeira-maison-christian-dior-no-brasil/>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

FASHION FORWARD: Uol Universa. **Desfiles: Ronaldo Fraga**. 2019 a. Disponível em: <<https://ffw.uol.com.br/desfiles/ronaldo-fraga/>>. Acesso em: 05 set. 2019.

FASHION FORWARD: Uol Universa. **Fabiana Milazzo**. 2017 a. Disponível em: <<https://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/n43/fabiana-milazzo/1640766/>>. Acesso em: 06 set. 2019.

FASHION FORWARD: Uol Universa. **Flávia Aranha**. 2019. Disponível em: <<https://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/n47/flavia-aranha/1726454/>>. Acesso em: 05 set. 2019.

FASHION FORWARD: Uol Universa. **Osklen**. 2017. Disponível em:
<<https://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/n44/osklen/1662910/>>. Acesso em: 06 set. 2019.

FEARNSIDE, Philip Martin. Desmatamento na Amazônia: dinâmica, impactos e controle. **SciELO**. São Paulo. v. 36. n. 3. p. 395-400. maio, 2006. Disponível em:
<<http://www.scielo.br/pdf/aa/v36n3/v36n3a18>> Acesso em: 09 jul. 2019.

FEILER, Camila. **Sistema B: o que é isso?** 2014. Disponível em:
<<https://nossacausa.com/sistema-b-o-que-e-isso/>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

FERREIRA, Leandro Valle; VENTICINQUE, Eduardo; ALMEIDA, Samuel. O desmatamento na Amazônia e a importância das áreas protegidas. **SciELO**. São Paulo. v. 19. n. 53. p. 157-166. 2005. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142005000100010&script=sci_arttext&tlng=pt> Acesso em: 09 jul. 2019.

FIGUEIREDO, Patrícia. Queimadas: veja dados de focos por regiões e no bioma Amazônia, segundo o Inpe. 2019. **G1: natureza**. Disponível em:
<<https://g1.globo.com/natureza/noticia/2019/08/23/queimadas-veja-dados-de-focos-por-regioes-e-no-bioma-amazonia-segundo-o-inpe.ghtml>>. Acesso em: 15 set. 2019.

G1. Agosto tem o maior número de focos de queimadas na Amazônia dos últimos 9 anos, segundo o Inpe. 2019. **G1: natureza**. Disponível em:
<<https://g1.globo.com/natureza/noticia/2019/09/01/agosto-tem-o-maior-numero-de-focos-de-queimadas-na-amazonia-dos-ultimos-9-anos-segundo-o-inpe.ghtml>>. Acesso em: 15 set. 2019.

GOWDAK, Demétrio; MATTOS, Neide S. de. **Biologia**. São Paulo: Ftd, 1991.

GUERRA, Flavia. Ronaldo Fraga cria coleção inspirada em Cândido Portinari. 2014. **O Estado de S. Paulo: Jornal Digital**. Disponível em:
<<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,ronaldo-fraga-cria-colecao-inspirada-em-candido-portinari,1148342>>. Acesso em: 06 set. 2019.

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

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Síntese descrição Biomas**. 2009. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/geociencias/informacoes-ambientais/estudos-ambientais/15842-biomas.html?=&t=downloads>>. Acesso em: 15 set. 2019.

INSTITUTO NACIONAL DE PESQUISAS ESPACIAIS. **Programa queimadas**. Situação Atual. 2019. Disponível em: <<http://queimadas.dgi.inpe.br/queimadas/portal-static/situacao-atual/>>. Acesso em: 15 set. 2019.

KRAJICBERG, Frans. **Natura**. 2. ed. Rio de Janeiro: GB Arte, 2004.

LEGNAIOLI, Stella. **O que significa ser Ecofriendly**. Disponível em: <<https://www.ecycle.com.br/7295-eco-friendly>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

LINHARES, Sérgio; GEWANDSZNAJDER, Fernando. **Biologia**: Livro do Professor. 5 imp. São Paulo: Ática, 2005.

_____, Sérgio; GEWANDSZNAJDER, Fernando. **Biologia**: Livro do Professor. 3 v. São Paulo: Ática, 1997.

LOPES, Sonia. **Bio**: Genética, Evolução, Ecologia. São Paulo: Saraiva. 1997.

MARRA, Heloísa. Ronaldo Fraga leva obras de Athos Bulcão à passarela da SPFW. 2011. **G1**: pop & arte. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/spfw/inverno-2011/noticia/2011/01/ronaldo-fraga-leva-obras-de-athos-bulcao-passarela-da-spfw.html>>. Acesso em: 06 set. 2019.

MARTINS, Lorena K. No SPFW, Ronaldo Fraga reconstrói a arte de Candido Portinari. 2019. **Jornal O Tempo**: Digital. Disponível em: <<https://www.otempo.com.br/interessa/pandora/no-spfw-ronaldo-fraga-reconstrói-a-arte->

de-candido-portinari-

1.2170523?fbclid=IwAR3oG5VQy0Q_0IEgqa6p8mkonVpENFIH74Paufr6yh6p9mzpJs
p_x_nfy0>. Acesso em: 06 set. 2019.

MICHAELIS, Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa. Macramê. Editora Melhoramentos, UOL. 2019. Disponível em: <
<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=macramê>> Acesso em: 19
nov. 2019.

MILAZZO, Fabiana. **A marca**. 2019. Disponível em:
<<https://institucional.fabianamilazzo.com.br/a-marca/>>. Acesso em: 23 ago. 2019.

_____, Fabiana. **Quem Usa**. 2019. Disponível em:
<<https://institucional.fabianamilazzo.com.br/quem-usa/>>. Acesso em: 23 ago. 2019.

_____, Fabiana. **Sustentabilidade**. 2019. Disponível em:
<<https://institucional.fabianamilazzo.com.br/sustentabilidade/>>. Acesso em: 23 ago.
2019.

MORAIS, Frederico. **Frans Krajcberg: revolta**. 2 ed. Rio de Janeiro: GB Arte, 2004.

MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO (Rio de Janeiro, RJ). **Imagens do fogo – Rio de Janeiro**: catálogo. Rio de Janeiro, 1992.

NSC. **Butique da Dior no Brasil tem obras de arte e sala exclusiva para vips**. 2013. Disponível em: <<https://www.nsctotal.com.br/noticias/butique-da-dior-no-brasil-tem-obras-de-arte-e-sala-exclusiva-para-vips>>. Acesso em: 14 ago. 2019.

O ECO. **O que é um Ecossistema e um Bioma**. Dicionário Ambiental. Rio de Janeiro, jul. 2014. Disponível em: <<https://www.oeco.org.br/dicionario-ambiental/28516-o-que-e-um-ecossistema-e-um-bioma/>>. Acesso em: 08 set. 2019.

OLIVEIRA, Elida. **Amazônia em chamas? O que se sabe sobre a evolução das queimadas no Brasil**. 2019. **G1**: natureza. Disponível em:

<<https://g1.globo.com/natureza/noticia/2019/08/23/amazonia-em-chamas-o-que-se-sabe-sobre-a-evolucao-das-queimadas-no-brasil.ghtml>>. Acesso em: 15 set. 2019.

OLIVEROS, Ricardo. A moda como manifesto da arte. **Cult**, São Paulo, 12 mar. 2010. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/a-moda-como-manifesto-da-arte/>>. Acesso em: 06 set. 2019.

PACCE, Lilian. **Cândido Portinari inspira Ronaldo Fraga**. 2014. Disponível em: <<https://www.lilianpacce.com.br/desfiles/candido-portinari-inspira-ronaldo-fraga/>>. Acesso em: 06 set. 2019.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Moda e Arte: releitura no processo de criação**. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

R7. Indústria da Moda é a segunda que mais polui o meio ambiente. **R7: JR 24H**. 19 ago. 2019. Disponível em: <<https://noticias.r7.com/brasil/industria-da-moda-e-a-segunda-que-mais-polui-o-meio-ambiente-19082019>>. Acesso em: 21 set. 2019.

REVOLUTION, Fashion. **About us**. 2019. Disponível em: <<https://www.fashionrevolution.org/about/>> Acesso em: 22 nov. 2019.

ROCHA, Roberta Chagas da; LEVY, Aglaíze Damasceno. Mondrian na Coleção outono inverno de Yves Saint Laurent (1965): Moda, Arte e suas relações. **IV Encontro Universitário da UFC no Cariri**. v 867. n. 1214. p.1-4. dez. 2012. Universidade Federal do Ceará - Campus Cariri. Disponível em: <<https://encontros.ufca.edu.br/index.php/encontros-universitarios/eu-2012/paper/viewFile/1214/867>>. Acesso em: 04 set. 2019.

SALCEDO, Elena. **Moda ética para um futuro sustentável**. Trad.: Denis Fracalossi. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.

SANT'ANNA, Renata; PRATES, Valquíria. **Frans Krajcberg: a obra que não queremos ver**. 5. ed. 2 reimp. São Paulo: Paulinas, 2013.

SILVA, Adriana Ferreira. Estilista Flavia Aranha destaca-se com roupas em tingimento natural e técnicas sustentáveis. **Marie Claire**. São Paulo, 17 maio 2019. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/Moda/noticia/2019/05/estilista-flavia-aranha-destaca-se-com-roupas-em-tingimento-natural-e-tecnicas-sustentaveis.html>>. Acesso em: 13 ago. 2019.

SILVA JUNIOR, César da; SASSON, Sezar. **Biologia: Genética, Evolução, Ecologia**. 3 v. São Paulo: Saraiva, 1995.

SILVEIRA, Icléia. **Modelagem tridimensional - moulage**. 2017. 118 f. Departamento de Moda, CEART – UDESC, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: <https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/3787/Apostila_Moulage___2017_15206213254004_3787.pdf>. Acesso em: 19 nov. 2019.

UNIVERSA. Ronaldo Fraga se inspira em arquiteto e azulejista Athos Bulcão. 2011. **Uol: universa**. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2011/01/31/ronaldo-fraga-se-inspira-em-arquiteto-e-azulejista-athos-bulcao.htm>>. Acesso em: 06 set. 2019.

UNIVERSIA. **Conheça Guerra e Paz, de Cândido Portinari**. 2012. Disponível em: <<https://noticias.universia.com.br/atualidade/noticia/2012/07/23/952600/conheca-guerra-e-paz-candido-portinari.html>>. Acesso em: 06 set. 2019.

VAL, Andre do. **Flavia Aranha veste Gilberto Gil**. 2018. Disponível em: <<http://andredoal.com.br/estilo/flavia-aranha-veste-gilberto-gil>>. Acesso em: 13 ago. 2019.

VENTRELLA, Roseli; BORTOLOZZO, Silvia. **Frans Krajcberg: arte e meio ambiente**. São Paulo: Moderna, 2006.

VOCABULÁRIO BÁSICO DE RECURSOS NATURAIS E MEIO AMBIENTE.
Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. 2 ed. Rio de Janeiro, 2004.

VOGUE. Coleção Tarsila da Osklen será vendida novamente no MASP. 2019.

Disponível em: <<https://vogue.globo.com/moda/moda-news/noticia/2019/04/colecao-tarsila-da-osklen-sera-vendida-novamente-no-masp.html>>. Acesso em: 06 set. 2019.

ANEXO 1 – CRONOLOGIA BIOGRAFIA FRANS KRAJCBERG

1996 – Villete-Amazone/Manifesto para o meio ambiente no século XXI, *Grande Halle de la Villete*, Paris. – Quatro Mestres Escultores: Almicar de Castro, Frans Krajcberg, Franz Weismann e Mary Vieira, Palácio do Itamaraty, Brasília. – Brasil: Um refúgio nos Trópicos, Centro Cultural de São Paulo, SP. – Reciclarte, Jardim Botânico, Rio de Janeiro.

1997 – Escultura brasileira, Banco Interamericano de Desenvolvimento, Washington DC, EUA. – Nove Artistas de Origem Judaica, Galeria Municipal, SP. – Diversidade Escultórica Brasileira Contemporânea, Itaú Cultural, São Paulo.

1998 – Escultura Brasileira: perfil de uma Identidade Brasileira, Espaço Cultural Safra, São Paulo. – São Paulo: 50, Biblioteca Mario de Andrade, São Paulo. – A imaginação Artística e os Valores Ecológicos, Museu de Arte do Colégio Middelbury, EUA. – Participa com fotografias da mostra Amazônicos, Itaú Cultural, São Paulo. – Coletiva Cultural do Museu de Montparnasse, Paris. – Recebe o premio Multicultural Estadão, do Jornal O Estado de São Paulo.

1999 – Amazonas, Espaço Cultural dos Correios, Rio de Janeiro. – Participa da mostra *Les champs de la sculpture* no Champs-Élysées, Paris, que será levada a seguir a Bélgica, Holanda, Austrália, Japão e China.

2000 – Participa do Brasil + 50 anos – ‘Exposição do Redescobrimento’ – Fundação Bienal de São Paulo, Brasilidades, Centro Cultural Light, Rio de Janeiro. O século XX: Arte do Brasil, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

2001 – A Trajetória da Luz na Arte Brasileira, Itaú Cultural, São Paulo. Matéria Prima, Museu de Belas-Artes de Pau.

2002 – Medalha da Ordem do Rio Branco, no grau de Comendador, na Embaixada do Brasil, em Paris. Doação de um conjunto de obras para a cidade de Curitiba. Doação de outro conjunto de obras para a cidade de Paris. Coletiva Matéria Prima na Arte Brasileira, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba.

2003 – Pintura sobre papel – Marcia Barroso do Amaral Galeria de Arte, Rio de Janeiro. Arte e Sociedade – Itaú Cultural, São Paulo. Inauguração do Espaço Cultural Franz Krajcberg, Curitiba. Inauguração do Espaço Krajcberg, Paris. Arte & Revolta – Museu de Montparnasse, Paris.

2004 – Participa do Fórum Económico Mundial de Davos, Suíça. Arte & Revolta – Museu de Belas Artes de Pau, França. Arte & Revolta – Museu de Huesca, Espanha. (MORAIS, 2004, p. 175).