

# Design, educação, cultura: origens do projeto têxtil no Brasil

## *Design, education and culture: The origin of textile design in Brazil*

LUZ GARCÍA NEIRA

Universidade Anhembi Morumbi | UAM

**RESUMO** Durante a fase de implantação da indústria têxtil brasileira, a produção voltou-se para o mercado de tecidos grosseiros, que não demandavam produtos de qualidade. Quando a concorrência com os tecidos estrangeiros passou a exigir a melhoria dos produtos, sentiu-se a ausência do legado de um passado artesanal e do investimento na formação profissional apta a subsidiar a atividade do projeto. Este artigo discute como essa condição promoveu a instalação de procedimentos imitativos em design têxtil.

**Palavras-chave** design têxtil – cultura material têxtil – industrialização têxtil.

78

**ABSTRACT** *During the deployment phase of the Brazilian textile industry, the production focused the market of coarse fabrics, which did not require improved products. When the competition with foreign fabrics demanded an improvement of products, the absence of craftsmanship past experience and low investment in professional development to support project activity was felt. This article discusses how this condition promoted the installation of imitative procedures in textile design.*

**Key words** *textile design – textile material culture – textile industrialization.*

## Introdução

A abertura dos portos, no ano de 1808, estreitou o contato do Brasil com outras nações, favorecendo a ampliação da atividade comercial. Ainda no mesmo ano foram revogadas as proibições determinadas pela rainha D. Maria I, em 1785, que versavam especialmente sobre as fábricas e manufaturas têxteis existentes nas capitanias que, dada a sua eficiência, chegavam a produzir “tecidos finos” e exportá-los para outras capitanias.<sup>1</sup>

Além dos benefícios financeiros e políticos decorrentes desses atos, transformações sociais de grande importância podem ser associadas a eles, uma vez que se estabeleceu naquele momento um modo de relação que exigiu algo a mais da colônia que, até então, apenas atuava como provedora de matérias-primas, como os metais, o açúcar e, de modo especial, o algodão.<sup>2</sup> Foi o momento de transformação de uma sociedade, que extraía seus recursos da natureza, os ensacava e os enviava para o reino, para outra, que passou a processá-los com o objetivo de estabelecer negociação e exportação entre as capitanias. Tornou-se um desafio planejar a transformação da força humana bruta em técnica e tecnologia, mas tardou em perceber-se a respeito da necessidade de facilitar e estimular também atividades projetuais precedentes à etapa produtiva.

A abertura dos portos significou, por esse prisma, o início do processo de industrialização do Brasil, o que, apenas mais tarde, beneficiaria a nação do ponto de vista econômico e social. Isso porque, a grande dificuldade para a implantação de manufaturas, que pudessem concorrer em preço ou qualidade com os produtos britânicos, parece dever-se em grande parte à escravidão que dificultava o desenvolvimento da técnica.<sup>3</sup> Ao mesmo tempo, a instauração de novos *modus operandi* de produção, circulação e recepção<sup>4</sup> de produtos e mercadorias, deu-se de um modo tão particular que encobriu a necessidade premente de se impulsionar a atividade projetual têxtil, o que poderia ter contribuído para o desenvolvimento tecnológico e econômico do setor. É necessário esclarecer que entende-se por projeto o processo de planejamento e gestão para o desenvolvimento de novos produtos, que surge pelas demandas identificadas no contexto de consumo.<sup>5</sup>

Mesmo no século XIX, quando a questão do desenvolvimento de produtos industriais, especialmente os têxteis, já havia sido muito tratada por diferentes correntes teóricas,<sup>6</sup> o Brasil encontrava-se atrasado no segmento industrial têxtil se comparado à Europa ou aos Estados Unidos. Se, para concorrer com os tecidos indianos, os ingleses haviam se preocupado, desde o século XVII, em desenvolver técnicas e equipamentos para a sua industrialização e, também, a instalar manufaturas têxteis para a fabricação de tecidos semelhantes e até superiores aos indianos que lhes serviam como referência, um pouco mais tarde foi a vez de os Estados Unidos tentar suprimir a necessidade de importação inglesa. Em 1810, os Estados Unidos já haviam iniciado o processo de transferência de tecnologia com a Inglaterra<sup>7</sup> de modo bem diferente da relação que se estabeleceu entre o Brasil e Portugal. No caso norte-americano, destacava-se a busca pelo conhecimento de ordem científica projetual (químicos e físicos, estudos de design e observação mercadológica), além do aprimoramento técnico produtivista, como o funcionamento do maquinário e do fluxograma e organograma industrial.

No Brasil, sem dúvida, processo semelhante não ocorreu. A característica mais marcante da transferência de tecnologia nesse setor foi a reprodução dos modos operacionais fabris, que não levava em conta os conceitos científicos que os conceberam,<sup>8</sup> perpetuando a imitação das práticas e dificultando o avanço e aprimoramento tanto de produtos quanto mesmo dos processos. Não fossem as consequências visíveis até os dias de hoje, que dado modelo parece reverberar, esse ponto poderia limitar-se a tomar parte apenas na narrativa na história da industrialização têxtil brasileira ou até mesmo da prática projetual em outros setores de bens de consumo não duráveis, pois, considerando o pioneirismo na modernização do setor têxtil no Brasil,<sup>9</sup> é provável que o modelo projetual adotado tenha inspirado outros tipos de fábricas.

A importância do conhecimento sobre a fundação da atividade do design têxtil no Brasil, desse modo, permite atravessar a fronteira da descrição das consequências facilmente identificadas nesse setor.<sup>10</sup> O estudo dos procedimentos projetuais adotados em diferentes momentos (à época da chegada da corte, em meados do século XIX ou ao final dele) deflagra a defasagem tecnológica e a carência de mão de obra especializada ao longo de nosso processo de industrialização e, por consequência, comprova a pouca atenção dada à educação profissional e à inserção do comportamento científico no âmbito projetual dentro da indústria têxtil. As características assumidas no projeto em têxteis a partir desses pontos, na perspectiva dos argumentos aqui apresentados, teriam sido responsáveis por conduzir a produção brasileira a voltar-se primeiramente para a estética da concorrência e, a seguir, da reprodução. Em ambos os casos, o desenvolvimento desses produtos não partiria de qualquer problematização, mas sim de um produto já existente.

## Resistência e reprodução: as estéticas da concorrência

No Brasil, a atividade têxtil manufatureira, que perdurou até o início do século XIX, é considerada de subsistência e pode ser dividida em duas categorias de acordo com a sua proximidade dos centros urbanos. Nas mais distantes aglomerações, surgiram na forma de “acessório do estabelecimento agrícola ou de mineração”,<sup>11</sup> isto é, destinavam-se basicamente à produção de sacarias para os recursos explorados ou à produção de tecidos grosseiros para os

trabalhadores livres ou escravos. Nas localidades mais próximas, produziam essas mesmas variedades na forma de atividade-fim, ou seja, a tecelagem era um produto a ser comercializado e visava lucro, e não apenas um produto necessário para as sacarias dos produtos de exportação.

Apesar de insignificante como atividade fabril, nas afirmações de Caio Prado Júnior, pequenas indústrias têxteis se disseminaram pela colônia, e Portugal chegou inclusive a motivar seu desenvolvimento, mandando vir tecelões. Esse fato, embora possa significar a ocorrência de algum investimento no avanço tecnológico do Brasil, foi interpretado por Portugal como um favorecimento à independência da colônia, de modo que a produção de tecidos com aspecto um pouco mais luxuoso (mas hoje se sabe que isso praticamente não existia) esteve proibida pelo Alvará de 1785, anteriormente citado.

Assim, o processo industrial têxtil efetivamente começou com a chegada da corte e por meio da revogação dessa ordem. Foi estimulada indistintamente a produção de têxteis, especialmente nas capitânicas de São Paulo, Minas Gerais e Rio de Janeiro.<sup>12</sup> O “crescimento da produção de tecidos decorreu de medidas liberais adotadas por Dom João VI”<sup>13</sup> e, também, do apoio técnico oriundo do reino na etapa inicial de desenvolvimento, por meio do envio de mestres portugueses e maquinário diverso. A mão de obra estrangeira ocupava-se tanto a dirigir a empresa quanto a ensinar o ofício, já que se observava previamente a necessidade de se ensinar à mão de obra local a operação adequada dos equipamentos, de onde decorreu significativa melhoria da qualidade dos produtos, não obstante a indelicadeza no trato dos maquinários ter sido apontada como uma das razões pela qual a indústria não avançava.<sup>14</sup> Também durante a década de 1810 foi instalada a primeira espécie de escola-oficina destinada ao aprimoramento dos têxteis. O *Collegio das Fábricas*, além de estampar chitas, ensinava os ofícios aos jovens pobres vindos de Portugal, e essa pode ser considerada, no Brasil, uma das ações pioneiras nesse sentido.

Com tais ações, a intenção do governo era a de transformar a tecelagem local em uma indústria promissora,<sup>15</sup> assim como acontecera na Inglaterra,<sup>16</sup> o que justifica a adoção de importantes medidas no âmbito legislativo e, também, de política industrial, como o estímulo à produção por meio de regulação nas taxas das matérias-primas, do abatimento de impostos e reserva de direitos, e do apoio a invenções benéficas nas indústrias em geral e nas artes.

80

Essa nova postura foi necessária para enfrentar importantes transformações no espaço social. O ambiente colonial, marcado por um caráter rústico e militar que não dava margens ao exibicionismo das modas, salvo algumas exceções,<sup>17</sup> deu lugar ao nascimento de centros urbanos, e neles a informação disseminada pela corte passou a ditar as regras do bom gosto, além da dilatação das atividades comerciais pela ampliação do número de consumidores internos que, de certa forma, confirmam a ideia de que o design contribuiu para o fenômeno da vulgarização do luxo,<sup>18</sup> principalmente na última década do século XIX. À ocasião, a mudança comportamental provocada pela urbanização foi acompanhada da concessão de terras aos estrangeiros, do crescimento da imigração, da diminuição do trabalho escravo, do declínio patriarcal rural e do aparecimento do patriarcal urbano.<sup>19</sup> Também houve a instalação de equipamentos culturais úteis à educação complementar, ampliando significativamente a vida cultural da colônia, estimulando as trocas sociais e equiparando, ao menos em alguns aspectos, a vida na colônia à vida no reino, quando “os hábitos se apuraram e a vida social passou a ter novos encantos”.<sup>20</sup>

A despeito dessas mudanças, o processo de aprimoramento dos produtos industriais era mais lento do que o de socialização e, por isso, as demandas por produtos elaborados não foram facilmente atendidas pelas fábricas nacionais. Observando que as primeiras manufaturas têxteis organizadas, instaladas na década de 1810, já contavam com equipamentos importados e mão de obra especializada e apta a exercer a transferência de tecnologia,<sup>21</sup> a análise efetuada na década de 1870 apontava pouco progresso. Nessa década, quando havia poucas<sup>22</sup> manufaturas na colônia, elas ainda apenas “transformavam o algodão produzido localmente em material tosco, cru, que se vendia aos agricultores para que vestissem seus escravos”.<sup>23</sup> Essa era a finalidade predominante da produção nacional que se vangloriava porque nossos tecidos “apresentavam maior durabilidade” e ainda “podiam ser lavados muitas vezes sem perder a resistência e a textura”,<sup>24</sup> tornando-se a resistência material, o fator de diferenciação e o argumento mais importante para destacar a produção nacional.

Ainda que esse contexto seja decorrente de uma opção mercadológica que se dedicou, pelo menos até as décadas de 1870-1890, a produzir os artefatos mais simples e baratos, é fato que não havia preocupação substancial com o valor intangível dos produtos. Mais que isso, acreditava-se que iniciar as atividades produzindo tais artefatos “era necessário, inevitável até, porque o novo fabricante precisava adquirir a técnica gradativamente”,<sup>25</sup> dando a entender que a ideia mais comum acerca do pensamento projetual, onde se insere o desenvolvimento de produtos, era dependente apenas do domínio da técnica e não da ciência que a acolhe, o que é imprescindível, como hoje se sabe.<sup>26</sup>

A opção por um mercado destinado às classes mais baixas, em virtude dos produtos nacionais oferecidos, configurou-se também a principal estratégia comercial do setor têxtil brasileiro. Havia a ideia de produzir uma maior quantidade de tecidos, de modo mais eficiente e apresentando uma melhor qualidade final, porém tais propósitos insistiam apenas sobre os produtos grosseiros, como anteriormente apontado. Resumindo, formou-se um ciclo vicioso, que dificultava a proliferação de ideias por um lado, e não as necessitava, por outro, de um sistema que parece ter funcionado durante um longo tempo. Hardman e Leonardí (1991) bem descrevem esse contexto:

*A maior parte da produção era de tecidos grosseiros [referindo-se à década de 1890], pois aí não se verificava concorrência por parte dos produtos ingleses. Ou, então, de sacaria (juta ou algodão) para a exportação de nossos produtos agrícolas. Além dos tecidos grosseiros (bens de consumo para os assalariados, colonos, escravos), certas empresas têxteis nacionais poderiam ter produzido tecidos finos para o consumo das classes dominantes. Porém, nesta área, sofriam a concorrência dos tecidos ingleses importados. Neste caso, a qualidade dos tecidos não melhorava, não por incapacidade técnica dos fabricantes brasileiros, mas por falta de uma política protecionista efetiva, que, nas condições históricas assinaladas, de dependência em relação à Inglaterra, era quase impraticável. Na Exposição Industrial de Viena de 1873, por exemplo, várias fábricas da Bahia que aí expunham seus produtos receberam menção honrosa pela qualidade de seus tecidos. O que mostra, entre outras coisas, que as soluções para os problemas tecnológicos enfrentados por nações economicamente atrasadas e dependentes, além de serem problemas de ordem técnica, são, ao mesmo tempo e fundamentalmente, problemas de natureza política, dadas suas raízes históricas.*<sup>27</sup>

81

Em virtude da oposição entre a origem dos tecidos – nacionais ou estrangeiros –, o consumo de têxteis adquiriu sentido distintivo qualitativo. Isso parece ter contribuído para promover as lentas mudanças que provavelmente começaram ao final do século XIX, mas se solidificaram nas décadas seguintes. Apesar de resistirem à demanda pela melhoria de seus produtos, pois acreditavam que o consumidor deixava-se seduzir pela impressão de boa aparência própria dos tecidos importados,<sup>28</sup> os fabricantes brasileiros notaram o aumento da população que desejava obter acesso a outra classe de tecidos, e não só os grosseiros.

É esse contexto que explica as práticas projetuais, adotadas desde que as primeiras fábricas de tecidos foram instaladas no início do século XIX, e que nos serviram como modelo até antes do início da primeira onda de modernização industrial do setor, entre os anos de 1930 e 1950.<sup>29</sup> Pode-se apostar que ao menos em parte a prática projetual instaurada durante o período de avanço produtivo da indústria (c. 1850) está filiada a uma herança da cultura industrial bastante inibidora em termos de inovação, em virtude da inexistência de quaisquer evidências de que Portugal possuísse tradição criativa têxtil; esse setor, nesse país, também sempre esteve majoritariamente voltado para a produção de tecidos grosseiros<sup>30</sup> em decorrência do *Tratado de Methuen*.<sup>31</sup>

Comparando-nos, por exemplo, aos Estados Unidos, em 1850 os norte-americanos já produziam tecidos que combatiam os ingleses no mercado local. Inicialmente, este país dependeu da mão de obra e conhecimento ingleses em suas manufaturas, entretanto, o desenvolvimento científico norte-americano na área química, mecânica e de design tornou muito difícil diferenciar ao final do século XIX se os tecidos disponíveis eram oriundos de manufaturas americanas ou britânicas,<sup>32</sup> apontando uma equivalência qualitativa entre ambas as produções. No Brasil, por outro lado, não só não houve transmissão dos conhecimentos técnicos em função dos motivos anteriormente apontados, mas a experiência do valor do design como estratégia de concorrência foi inexistente. Esse entendimento era, sem dúvida, próprio do sistema implantado nas indústrias têxteis inglesas, “(...) uma vez que o sucesso comercial do algodão estampado dependia

quase inteiramente do apelo dos seus motivos decorativos".<sup>33</sup> Assim, deve-se considerar não só a impossibilidade de os portugueses transmitirem tecnologia porque não a possuíam, mas, também, o estímulo ao projeto como valor para a concorrência industrial não poderia ter sido facilmente apropriado no Brasil. A prática fundante no projeto têxtil, desse modo, caracterizou-se pela cópia de procedimentos a partir de um produto já existente que não só gerava imitações e nenhum avanço tecnológico,<sup>34</sup> como também inibia o desenvolvimento científico do setor.

Mesmo que a indústria têxtil tenha se equipado ainda mais depois da Proclamação da República, o que possibilitou a importação de máquinas e técnicos estrangeiros<sup>35</sup> encarregados de instalar os equipamentos e ensinar os ofícios aos brasileiros, a dinâmica de transmissão de tecnologia, nesse sistema mais veloz, não estimulava novamente a reflexão, promovendo, unicamente, a reprodução de processos, normalmente em condições menos favoráveis às que os técnicos transmigrados possuíam em seus países de origem. Não obstante a crítica recente a esse tipo de comportamento que, invariavelmente gera a cópia, foi a partir de uma criação baseada apenas na imitação e, ainda, utilizando matérias-primas menos nobres e em condições tecnológicas inferiores, que se fez possível obter vantagens comerciais, proporcionando que muitos negócios mantivessem-se ativos. Esse comportamento não se limitou ao século XIX, arrastando-se por toda a primeira metade do século XX, até que a originalidade tornou-se um valor importante.<sup>36</sup>

## Trajetória do projeto têxtil: condições e ensino

Entende-se o projeto têxtil como o processo de desenvolvimento de novos produtos que articula demandas e condições de produção, sendo considerado uma atividade de caráter científico/tecnológico e não apenas técnica/operacional. As práticas projetuais, por sua vez, respondem às questões objetivas e subjetivas que se instalam em uma sociedade e se adaptam, naturalmente ou forçosamente, às condições técnicas, econômicas e culturais existentes e criadas por ela.

82

A despeito de ser facilmente perceptível, a falta de incentivo ao projeto de forma mais sistematizada ao longo de todo o nosso processo de industrialização dificulta a organização das informações históricas de modo coerente. Apontam-se causas e consequências dos fatos, uma vez que o ensino dos ofícios, ou mesmo o ensino profissional, são temas pouco explorados pela História da Educação.<sup>37</sup> Nesse sentido, a pesquisa histórica realizada com foco no setor têxtil no Brasil, a fim de se verificar as origens de sua prática projetual, é capaz de apontar e de demonstrar que, em nosso caso, não se estabeleceram condições favoráveis à instalação do projeto na cultura industrial que favorecesse o desenvolvimento qualitativo dos produtos; isso porque, desse ponto de vista, acredita-se que o ensino formal em design em muito teria contribuído para esse fim.

A ideia de que houve avanços importantes no desenvolvimento de produtos têxteis, e que permeia toda a história da indústria brasileira do século XIX até o início do XX, decorre, de fato, da evolução e melhoria do processo produtivo: a esse ponto relacionou-se a ideia de que ampliação da produção, apesar da pouca melhoria dos produtos, significava aprimoramento.

Aponta-se em alguns momentos, e, sem dúvida, faz muito sentido, o fato de que qualquer melhoria ocorrida, antes da década de 1920, parece ter se apoiado principalmente na experiência dos próprios mestres e tecelões, os quais operavam os equipamentos, pois esses poderiam estar interessados em ser mais bem-remunerados ao produzirem tecidos diferenciados, mas, via de regra, os tecidos pouco mudavam ao longo de décadas, assim como descreveu Stanley Stein.

Se essa postura não trouxe problemas durante um longo tempo, para enfrentar a concorrência dos tecidos estrangeiros e vender toda a produção foi necessário, sobretudo depois da Proclamação da República, passar a investir na melhoria dos produtos e não só trabalhar no sentido de ampliar e aperfeiçoar a produção.<sup>38</sup> Foi nesse contexto que o argumento da resistência dos tecidos nacionais perdeu força e, não havendo ainda condições favoráveis ao projeto, a prática da imitação se instalou.

Embora as causas para que esse procedimento se tornasse bastante homogêneo possam ser consideradas de origem político-econômica, realmente elas se revelam como consequências da inexistência do ensino formal em design ou em artes dedicadas à indústria. O esforço governamental investido na Inglaterra na estruturação do ensino do design, da capacitação tecnológica das indústrias e do preparo da sociedade para a expansão do consumo – tripé para o desenvolvimento dos produtos da indústria têxtil inglesa – é suficiente para comprovar que a competitividade industrial não é estabelecida apenas a partir de medidas econômicas ou legislativas (prioridades, impostos etc.), mas deve incidir diretamente na mentalidade industrial.

A esse respeito é interessante notar que a ideia mais ou menos generalizada, de que o Brasil possuía vocação agrária e não industrial, tem papel fundamental na preocupação tardia com o projeto para a indústria têxtil. Soma-se a isso o fato de que o nosso sistema de formação para a atividade industrial não se deu da mesma forma que naqueles contextos os quais experimentaram passagem das sociedades artesanais às industriais.<sup>39</sup> No caso das indústrias têxteis brasileiras, o operário não tinha convivido ou participado de processos artesanais precedentes à industrialização e, portanto, as bases da aprendizagem artesanal caracterizada pela não sistematização do processo, mas por sua continuidade,<sup>40</sup> não se tornaram uma realidade no Brasil.

Em relação ao ensino artístico como atividade colaboradora do desenvolvimento industrial no âmbito do projeto, as condições existentes eram mais complexas do que na França ou Inglaterra, e muito bem exemplificam a dificuldade da transmissão de conhecimentos entre gerações. A ausência de tradição artística ou o não reconhecimento das formas de arte praticadas no Brasil, quando de sua instituição acadêmica, assim como a existência de uma indústria nacional incipiente que não demandava a criação de muitos produtos e que poderia tornar o ensino de arte destinado à prática nos ofícios desmesurada naquele momento tornaram-se obstáculos à inserção das práticas de criação e também às de desenvolvimento tecnológico primeiramente nas manufaturas e mais tarde nas indústrias.

Se esse processo não se deu de forma natural, como visto, a primeira iniciativa oficial no Brasil para estimular o aprimoramento dos produtos industriais vislumbrava um projeto de formação que visava ao desenvolvimento da indústria. Bastante tardio, mas inserida no momento das grandes transformações culturais, essa iniciativa se localiza na fundação em 1816 da Escola Real de Ciências Artes e Ofícios, quando se passou a reconhecer a importância do ensino das belas-artes para a sua aplicação na indústria e no comércio.<sup>41</sup> O marquês de Marialva, o ministro conde da Barca e o engenheiro naturalista Alexander von Humboldt apostavam no ensino integrado de artes e ofícios para o desenvolvimento industrial das nações. Assim, chegaram à indicação do nome do francês Joaquin Le Breton, que já tinha certa experiência no “desenvolvimento de projetos artísticos no âmbito dos Ofícios”,<sup>42</sup> para dirigi-lo.

Le Breton foi o responsável pela formulação do plano de implantação do ensino artístico no país apresentado aos diplomatas portugueses<sup>43</sup> e, em correspondências anteriores a 1816 com eles trocadas, nas quais esclarecia os detalhes do projeto, destaca nomes e habilidades técnicas e artísticas de personalidades interessadas em virem ao Brasil para o auxiliarem na implantação. Naquele momento, meados de 1815, as respostas ao intento por parte dos correspondentes do governo português demonstram um maior interesse pelas artes que pudessem ser úteis e necessárias à economia interior do Brasil e, para tal, haveria de se instalar uma escola dedicada às belas-artes e outra mais voltada ao desenho, na qual se faria o ensino das artes e ofícios e que apresentava como modelo a *École des Arts Décoratifs* em Paris.<sup>44</sup>

No entanto, os propósitos apresentados no decreto jamais chegaram a se concretizar conforme idealizados, pois acabaram se perdendo no confronto político com respeito à formação artística mais adequada para o Brasil, que girava em torno do eterno debate entre as artes aplicadas e as belas-artes. Dez anos depois, finalmente, ocorreu a fundação da Academia Imperial de Belas Artes “sem a parte relativa aos ofícios”.<sup>45</sup>

A primeira interpretação para que o projeto não tenha se desenvolvido a ponto de oferecer um grande legado no segmento manufatureiro e industrial deriva dos tais debates e posicionamentos dos envolvidos, apontando, deveras, um desalinhamento simbólico relacionado diretamente com a tradição artística. Diferentemente do que ocorria na Europa, onde o questionamento das belas-artes *versus* artes e ofícios também estava acalorado, havia espaço, tradição cultural e artística, além de recursos suficientes para acomodar ambos os projetos, ou seja, a criação de instituições de

artes e ofícios não eliminaria as academias de belas-artes ou vice-versa. Uma atenção maior a essa necessidade data somente de 1855, quando na *Reforma Pedreira*,<sup>46</sup> uma alteração curricular na Academia passou a atender parcialmente, em função da carência na estrutura da escola, as necessidades da indústria pela formação de artífices, tendo em vista a necessidade de alinhar o ensino oferecido no Brasil àquele comum nas nações civilizadas.<sup>47</sup>

O período de forte industrialização na Inglaterra, por outro lado, ampliou significativamente o interesse pela formação das pessoas para que pudessem trabalhar com arte,<sup>48</sup> promovendo a ideia das escolas de design e, também, amplo treinamento dentro das manufaturas. O benefício do investimento em design foi sentido durante a exposição de 1851, quando os produtos ingleses passaram a concorrer como os franceses, cuja superioridade era até então indiscutível em função da atenção dada por aquele governo ao ensino das artes e do desenho.

*Quando, deste modo, o padrão geral com respeito à substancia e textura de um tecido foi alcançado, o que é o caso dos tecidos da Europa atualmente, o design começa a tornar-se a base da competitividade. A respeito de um mérito geral bem-atendido, a excelência do design francês tem forçado outros países a colocar suas energias no mesmo caminho, e muitos passos dados pela Inglaterranos últimos anos, em muito auxiliada pelas Escolas de Design, foram muito bem-recompensados<sup>49</sup>*

O governo inglês introduziu uma reforma educacional que mudaria a história de sua indústria definitivamente ao associar o ensino artístico ao desenvolvimento científico e tecnológico, com base em uma cultura promotora do design. Antes mesmo da Grande Exibição, os ingleses já haviam implantado um sistema educacional completo, criado em 1837 e denominado *Design Reform Movement*, que pretendia coibir os horrores produzidos pelos meios de produção mecânicos. Basicamente compreendia a educação dos futuros designers, por meio das escolas de formação profissional, e dos consumidores, pela criação de equipamentos culturais que estimulassem o gosto estético, sendo o mais emblemático deles o museu criado em South Kensington (Londres), atualmente denominado *Victoria & Albert Museum*.

84

Dentro do segmento específico da indústria têxtil, o advento de escolas de design na Inglaterra teria sido extremamente bem-visto por permitir para que as manufaturas inglesas atingissem o mesmo nível de elegância que era natural nos produtos franceses.<sup>50</sup> As escolas de design tornaram-se um lugar de reflexão acerca dos produtos e de seus sistemas produtivos, o que interferia diretamente dentro das indústrias, pois se havia notado a necessidade de integrar tais conhecimentos, anteriormente alheios à produção industrial.

No Brasil, o desalinhamento entre uma possível oferta de mão de obra artística para as fábricas e a demanda da indústria podem ter se mostrado como um empecilho para o interesse dos alunos por essa formação. É certo que segmentos industriais que não são considerados nesse momento provavelmente absorveram a mão de obra dos artífices, mas com relação à Inglaterra, onde em 1850 se elencou a existência de 15 tipos de indústrias têxteis (algodão, lã, seda, veludos, tapeçarias e outros), requisitantes de design e que substituíam seus produtos a cada seis meses,<sup>51</sup> observa-se uma realidade muito distinta que impossibilita a reprodução de práticas socioeconômicas idênticas.

Relembrando a questão da ausência de um passado artesanal têxtil que tivesse deixado um legado sólido, enfrentou-se durante o processo de desenvolvimento das manufaturas a aversão que o homem livre tinha, no Brasil, em dedicar-se aos trabalhos manuais, embora mesmo dentro dessa categoria, as atividades filiadas às corporações pudessem escapar um pouco a essa crítica. Considerando a existência de um forte preconceito sobre os trabalhos "sujos", o que os tornava desinteressantes para pessoas que possuíam alguma escolha, o ensino dos ofícios dentro dos têxteis foi ofertado aos jovens e crianças que não poderiam dispor muita escolha.<sup>52</sup> No já citado *Collegio das Fábricas*, os primeiros alunos foram as crianças desamparadas que vieram de Portugal com a corte.<sup>53</sup>

O ensino dos ofícios foi sendo substituído por uma postura mais moderna, decorrente das transformações pelas quais a sociedade passava. A partir de organizações com objetivos bastante específicos, conquistavam-se fundos para sustentar investimentos na área da educação, especialmente de formação/educação profissional de homens livres, desenvolvida em ambiente específico e simulando o ambiente fabril, inclusive com a inerente divisão do trabalho.<sup>54</sup> Foi nessa direção e dedicado aos trabalhadores que, em 1858, no Rio de Janeiro, o Liceu de Artes e Ofícios foi fundado

sendo inicialmente mantido pela Sociedade Propagadora das Belas Artes, entidade que acreditava que o progresso material e econômico de uma nação, era dependente da formação científica e artística de seu povo.

A arte como trabalho e aplicação na indústria, questão típica da Revolução Industrial, entende que o ensino dos ofícios é algo profissional, e este, por sua natureza, alinha-se à preocupação com a sociedade, seu desenvolvimento e progresso. O projeto educacional e formativo do Liceu visava:

*(...) estimular o talento e as habilidades dos alunos-operários através do ensino artístico aplicado às artes e ofícios, e aperfeiçoado como desenho industrial. Assim sendo, as artes se propagariam, e, conseqüentemente, uma nova estética nos produtos brasileiros acabaria por alavancar a elementar indústria do país tornando-a competitiva no mercado em geral.<sup>55</sup>*

No Liceu não se pretendia formar grandes artistas, mas profissionais capazes de contribuir para o progresso da indústria nacional, seguindo o modelo inglês de prosperidade e, também, de ensino do design, em que os conhecimentos artísticos seriam ensinados para serem aplicados à indústria e, portanto, abordados a partir dos princípios científicos nos quais se baseavam. Rui Barbosa (1849-1923) também defendia essa mesma ideia, citando diretamente a relação entre os Estados Unidos e a Inglaterra, e enfatizando que os norte-americanos haviam adaptado o que viram na Inglaterra ao seu contexto. Rui Barbosa acreditava, ainda, que as medidas protecionistas da indústria nacional contribuíssem somente para que a produção local não se desenvolvesse.

Não obstante a relevância econômica e social do setor têxtil, não se identificaram, durante a pesquisa, ações específicas voltadas ao ensino do design têxtil. A localização das principais fábricas, assim como a sua organização e estrutura parecem ter sido impedimentos para que o projeto têxtil fosse ensinado de forma organizada dentro do sistema educacional urbano por razões diversas. Uma delas, certamente, compreendia a ausência de oficinas práticas, mas, além disso, estando as maiores fábricas instaladas em regiões muito distantes da capital, os operários têxteis estavam muito afastados de possíveis centros de educação profissionalizante, de modo que seu aprimoramento deveria ocorrer necessariamente no mesmo espaço onde se desenvolvia seu trabalho. Nesses grandes complexos fabris contavam-se também com vilas operárias completas, onde era oferecida educação aos trabalhadores e aos seus filhos, que chegavam a frequentar aulas de desenho,<sup>56</sup> fazendo com que não fosse mais necessário frequentar escolas fora do espaço vinculado ao trabalho. O objetivo desse sistema, no entendimento da época, era, além de prepará-los para o exercício da profissão, contribuir para a formação de uma próspera nação industrial.<sup>57</sup>

Foi a partir da importação de grande quantidade de máquinas têxteis que um contingente significativo de pessoal efetivamente especializado veio ao Brasil, contribuindo de modo mais racional para o desenvolvimento industrial, e não só sob a forma operacional. Não bastasse que a própria estrutura física fosse importada da Inglaterra – inclusive os tijolos das fábricas e o seu projeto construtivo – além da instalação dos equipamentos, os imigrantes técnicos e engenheiros tornaram-se responsáveis por planejar o fluxograma e o organograma industrial e, ainda, ensinar os diferentes ofícios dentro das fábricas. Criou-se, então, um sistema de “dependência tecnológica”,<sup>58</sup> que trouxe problemas para as indústrias e não pode ser encarado, em definitivo, como um processo de transferência de tecnologia:

*[...] o treino de operários especializados brasileiros tornou-se uma preocupação constante [para as indústrias]. Operários têxteis eram continuamente contratados com o encargo específico de preparar brasileiros para assumirem funções. Algumas vezes relutavam em exercer tal função por se encontrarem já no Brasil e terem conhecimento de que isto os levaria a serem substituídos [...]<sup>59</sup>*

Desse modo, para o operário sem formação profissional técnica as características do processo de ensino-aprendizagem foi bem-diferente daquele pregado pelas escolas profissionais inglesas ou mesmo no Liceu, adquirindo nuances do ensino dos ofícios mecânicos. O ensino no interior fabril, no caso das indústrias têxteis, também era fundamentado na observação e prática contínuas, sem preocupação científica alguma e qualquer racionalização.<sup>60</sup> Provavelmente,

assim como acontecia em outros setores, não havia nenhuma possibilidade de apresentar ideias ou projetos que modificassem os processos nem tampouco as criações que já existiam, dada a padronização das operações. Além disso, a indisponibilidade de alguns recursos (como equipamentos e insumos e até mesmo mão de obra qualificada), em decorrência de condições locais deficientes, fez com que esse procedimento muitas vezes provocasse retrocessos em vez de avanços.<sup>61</sup> Em termos dos produtos, havia pouca inovação e a prática se repetia, já que, conforme apontam os relatórios<sup>62</sup> sobre a indústria têxtil das décadas de 1910 e 1920, no Brasil as fábricas “duplicavam” as amostras estrangeiras simplificando-as para que se tornassem mais baratas, afetando a comercialização dos tecidos importados.

O estímulo à abertura de novas fábricas, como se vê, não foi acompanhado do investimento necessário em formação de mão de obra, a despeito de os relatórios e bibliografia indicarem o crescimento exponencial desse setor entre as décadas de 1850 e 1910. Dado os preços praticados pelos produtos nacionais – que pouco investiam em desenvolvimento e em ciência e, ainda, gozavam de vantagens nos impostos –, só os tecidos importados de excelente qualidade teriam qualquer condição competitiva no Brasil a partir da segunda década do século XIX.

O crescimento do setor a partir dos anos 1920, que se tornou maior ainda até os anos 1950, foi acompanhado de sua profissionalização e as tarefas desenvolvidas no interior das fábricas tornaram-se cada vez mais especializadas, requerendo informações tecnológicas, e investiu-se, ainda que timidamente, no desenvolvimento de produtos. Prova disso é que na década de 1930 surgiu a primeira revista técnica do setor (*Revista Têxtil*), acompanhada da primeira Escola de Tecelagem brasileira, que também oferecia cursos a distância. Apesar disso, o projeto dentro da indústria têxtil não recebeu grande investimento e baseava-se, ainda, no modelo estrangeiro,<sup>63</sup> e, ao mesmo tempo, as iniciativas precursoras no ensino do design voltado às indústrias e à modernização do país encontraram dificuldades de inserir seus alunos nas fábricas do setor têxtil.

## Design, educação e cultura: conclusões parciais

O atual conceito de projeto é, sem dúvida, diferente daquele do período estudado, de modo que é necessário evitar que a análise ou a crítica se façam a partir dos critérios contemporâneos. Para melhor compreensão de seu contexto, faz-se necessário considerá-lo como um sistema que, neste caso específico, abordou a relação entre as condições sociais existentes, os recursos tecnológicos disponíveis e o investimento na educação/formação para o projeto.

Mesmo que os dados apurados comprovem a prática da cópia como a motivação projetual ou, ainda, a existência de matrizes estrangeiras “de ordem construtiva/operacional”, não se deve afirmar pela não identificação de uma “cultura projetiva brasileira”.<sup>64</sup> Ao contrário, tanto existiu quanto foi incorporada à prática do projeto, tendo sido mantida provavelmente até o momento que Rafael Cardoso denomina *ruptura*, quando, ao redor da década de 1960, o investimento mais sistematizado na formação em design (fundação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no Rio de Janeiro, a formação na FAU-USP e no Mackenzie em São Paulo), deu novos rumos à cultura da ciência e projeto dentro da indústria brasileira.

Por essa razão, comparando as ações e os resultados obtidos (ou pelo menos divulgados) pela indústria têxtil em um e em outro contexto (ainda que nessa discussão não se tenha procurado tratar do período de acelerada modernização), ou, ainda, entre a indústria têxtil brasileira e a norte-americana, insistiu-se na ideia de tomar o ensino do projeto como fundamental para o desenvolvimento industrial, com vistas à ampliação de sua competitividade. O status do projeto, teoricamente, seria capaz de sintetizar a posição de uma determinada indústria frente a outras similares em seu tempo porque revela, na realidade, a postura da sociedade frente à industrialização.

Reconhecer a falta de atenção dada ao projeto na indústria têxtil brasileira, dessa maneira, nada mais é do que constatar a presença da história do Brasil em sua cultura industrial. Não obstante a *ruptura* identificada com a formalização dessa atividade ao redor da década de 1960, essa história projetual mostra-se como uma herança ainda não totalmente

consumida. No segmento têxtil em especial, a tomada de um produto pronto, preferencialmente estrangeiro, como ponto de partida do projeto nacionalizado, não é prática rara nos dias de hoje, ainda que cada vez mais condenável. Isso não porque a cópia, em si, seja um problema. Ela incomoda porque revela a evidente defasagem,<sup>bm</sup> ou, lembrando o que foi dito anteriormente, aponta a existência ou até mesmo a permanência de “problemas de natureza política, dadas suas raízes históricas”.<sup>66</sup>

## Notas e referências bibliográficas

**Luz García Neira** é doutora em Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP) com pesquisa sobre o design de têxteis no Brasil no século XX. Também atua no grupo de pesquisas sobre artefatos têxteis domésticos finisseculares para a renovação museográfica do Museu Casa de Rui Barbosa (RJ), onde foi pesquisadora-bolsista no período 2010-2012. É membro profissional do Textile Society of America e membro aspirante do Comité Nacional de Conservación Textil (Chile). E-mail: design.textil@uol.com.br.

- 1 HARDMAN, Francisco Foot; LEONARDI, V. *História da indústria e do trabalho no Brasil: das origens aos anos 20*. São Paulo: Editora Ática, 1991. p. 23.
- 2 PRADO JÚNIOR, C. *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- 3 HARDMAN, Francisco Foot; LEONARDI, V., op. cit., 1991, p. 29.
- 4 CARDOSO, R. *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 4.
- 5 Independentemente do segmento, o projeto em design normalmente é descrito como a etapa na qual se planeja, a partir do enfrentamento de questões concretas e abstratas, a criação de um novo produto. Esse produto, segundo as atuais premissas do design, pode atender em maior ou menor medida às necessidades práticas, estéticas ou simbólicas do usuário. A esse respeito ver LÖBACH, Bernd. *Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais*. 1. ed. São Paulo: Editora Edgar Blücher Ltda., 2001.
- 6 Os estudos fundadores sobre o papel do design na sociedade industrializada foram produzidos na Inglaterra por William Morris e John Ruskin, no contexto do Movimento Arts & Crafts. À ocasião, a relação entre a forma final dos produtos industrializados e sua relação com os modos de produção, assim como o papel do artesão e do operário na sociedade em industrialização foram tratados.
- 7 SLOAT, C. *The Dover Manufacturing Company and the integration of English and American Calico printing techniques, 1825-29*. Winterthur Portfolio: University of Chicago Press, 1975. v. 10, p. 51-68.
- 8 A esse respeito consultar MARKERT, L. R. *Contemporary technology: Innovations, issues, and perspectives*. Goodheart-Willcox, 1993.
- 9 HARDMAN, Francisco Foot; LEONARDI, V., op. cit., 1991, p. 35.
- 10 Existem muitos estudos sobre as relações de dependência da moda e do design de têxteis brasileiros ao modelo europeu e norte-americano. Um panorama geral com essa abordagem pode ser consultado em BRAGA, João. *História da moda no Brasil*. São Paulo: Disal Editora, 2011.
- 11 PRADO JÚNIOR, C., op. cit., 1999, p. 220.
- 12 TEIXEIRA, Francisco. *A história da indústria têxtil paulista*. São Paulo: Artemeios, 2007.
- 13 MELLO, M. R. *A industrialização do algodão em São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 35.
- 14 STEIN, S. *Origens e evolução da indústria têxtil no Brasil, 1850-1950*. Rio de Janeiro: Campus, 1979. p. 77.
- 15 MELLO, M. R., op. cit., 2003, p. 35.
- 16 CARDOSO, R. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2004. p. 27.
- 17 BARROS, S. P. A condição social e indumentária feminina no Brasil-colônia. *Anais do Museu Histórico Nacional*. Rio de Janeiro: MEC/MHN, 1947. p. 117-154, v. VIII.
- 18 CARDOSO, R., op. cit., 2004.
- 19 BARROS, S. P., op. cit., 1947, p. 148.
- 20 Idem, op. cit., 1947, p. 149.
- 21 MELLO, M. R., op. cit., 2003, p. 74.
- 22 Uma vez que diferentes fontes consultadas apresentam dados diferentes, optou-se por não determinar o número de fábricas.
- 23 DEAN, W. *A industrialização de São Paulo (1880-1945)*. São Paulo: DIFEL, 1979. p. 11.
- 24 STEIN, S., op. cit., 1979, p. 71.
- 25 DEAN, W., op. cit., 1979, p. 17.
- 26 Na visão atual sobre desenvolvimento e design de produtos, não se defende a ideia de que é necessário primeiramente produzir tecidos mais simples para, com a prática, poder desenvolver outros mais complexos ou melhores em termos qualitativos formais. Também, o investimento no projeto e na racionalização da etapa projetual não guarda qualquer relação com o perfil do público-consumidor, ou seja, para produzir tecidos caros ou baratos, o investimento em projeto e a dedicação a ele podem ser os mesmos.
- 27 HARDMAN, Francisco Foot; LEONARDI, V., op. cit., 1991, p. 41.
- 28 DEAN, W., op. cit., 1979, p. 17.
- 29 A partir dos anos 30 as fábricas têxteis começaram a modernizar suas operações no que diz respeito ao desenvolvimento de novos produtos.

- 30 DELSON, R. The origin of Brazil's textile industry: An overview. In: NATIONAL OVERVIEWS BRAZIL, TEXTILE CONFERENCE, International Institute of Social History, 2004, p. 3.
- 31 Também conhecido como Tratado de Panos e Vinhos, pois Portugal enviaria seus vinhos à Inglaterra sem pagar impostos alfandegários, e esta, por sua vez, enviaria seus tecidos a Portugal nas mesmas condições.
- 32 SLOAT, C., op. cit., 1975, p. 68.
- 33 FORTY, A. *Objetos de desejo: design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007. p. 65.
- 34 Ao refletir sobre o desenvolvimento dos ofícios no Brasil, Flexor (2002) descreve esse processo de maneira geral. Na tese de Doutorado: *Estampas na tecelagem brasileira*, esse procedimento dentro da indústria têxtil é mais bem explicado e, no artigo publicado nos anais do ICDHS 2012, nomeado *Teaching arts and crafts or the technology transfer: Ernest Bowers and textile design practice in Brazil* (NEIRA, Luz García; WAIN, Sarah), mais detalhes sobre essa prática no setor têxtil são explorados. Disponível em: <<http://www.blucher.com.br>>.
- 35 Segundo Hardman e Leonardi (1991), em 1912, dos cerca de dez mil operários que trabalhavam na indústria têxtil paulista, 82% eram estrangeiros.
- 36 Esse assunto foi tratado com profundidade na tese de Doutorado da autora: *Estampas na tecelagem brasileira: da origem à originalidade* (FAUUSP, 2012).
- 37 CUNHA, L. A. *O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata*. São Paulo: UNESP; Brasília, DF: FLACSO, 2005. p. 1.
- 38 MELLO, M. R., op. cit., 2003, p. 79.
- 39 GRAHAN, R. *Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1973, p. 19.
- 40 CUNHA, L. A., op. cit., 2005, p. 2.
- 41 CARDOSO, R. A Academia Imperial de Belas Artes e o ensino técnico. *19&20 – Revista Eletrônica DezenoveVinte*, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.com.br>>. Acesso em: 30 jan. 2008.
- 42 DIAS, E. *Correspondências entre Joachim Le Breton e a corte portuguesa na Europa*. O nascimento da Missão Artística de 1816. In: *Anais do Museu Paulista*. São Paulo: USP, v. 14, n. 2, p. 306, jul./dez. 2006.
- 43 CORTELAZZO, P. R. *O ensino do desenho na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro e o acervo do Museu D. João VI (1826-1851)*. Dissertação(Mestrado) – UNICAMP, Campinas, Campinas, 2004.
- 44 GAMA, R. História da técnica no Brasil Colonial. In: VARGAS, M. *História da Técnica e da Tecnologia no Brasil*. São Paulo: Ed. UNESP; CEETPS, 1994.
- 45 DIAS, E., op. cit., 2006, p. 301-313.
- 46 Implementada durante a gestão de Manuel Araújo Porto Alegre (1808-1879), esta reforma curricular possibilitou a oferta de duas linhas de formação, uma destinada aos artífices e outra aos artistas.
- 47 SQUEFF, L. *O Brasil nas letras de um pintor*. Manuel de Araújo Porto Alegre (Dissertação de Mestrado). São Paulo: FFLCH-USP, 2000.
- 48 SCHMIECHEN, J. Reconsidering the factory, art-labor, and the schools of design in nineteenth-century Britain. *Design Issues: MIT Press*, v. 6, n. 2, p. 58-69, 1990.
- 49 WORNUN, R. N., *The exhibition as a lesson in taste*. Londres: [s.n.], 1852, p. XVIII.
- 50 WORNUN, R. N., op. cit., 1852, p. I-XXII.
- 51 SCHMIECHEN, J., op. cit., 1990, p. 61.
- 52 CUNHA, L. A. O ensino industrial-manufatureiro no Brasil. *Revista Brasileira de Educação: ANPED*, n. 14, p. 90, 2000. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n14/n14a06.pdf>>.
- 53 CUNHA, L. A., op. cit., 2000, p. 91.
- 54 Idem, op. cit., 2005, p. 3.
- 55 BIELINSKI, A. C. O Liceu de Artes e Ofícios – sua história de 1856 a 1906. *19&20 – Revista Eletrônica de Arte Brasileira do século XIX e Início do Século XX*. Rio de Janeiro, v. IV, n. 1, jan. 2009. Disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/ensino\\_artistico/liceu\\_alba.htm](http://www.dezenovevinte.net/ensino_artistico/liceu_alba.htm)>. Acesso em: 05 abr. 2010.
- 56 A esse respeito consultar a tese de Doutorado da autora: *Estampas na tecelagem brasileira: da origem à originalidade* (FAUUSP, 2012).
- 57 KELLER, P. F. *Fábrica & Vila Operária: a vida cotidiana dos operários têxteis em Paracambi/RJ*. Engenheiro Paulo de Frontini (RJ): Solon Ribeiro, 1997. p. 41-103.
- 58 ZEQUINI, A. *O quintal da fábrica*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2004. p. 45.
- 59 GRAHAN, R. *Grã-Bretanha e o início da modernização no Brasil, 1850-1914*. São Paulo: Brasiliense, 1973. p. 145.
- 60 FLEXOR, M. H. O. Ofícios, manufaturas e comércio. In: SZMRECSÁNYI, Tamás. *História Econômica do Período Colonial*. São Paulo: EDUSP, Imprensa Oficial de São Paulo, Editora Hucitec, 2002. p. 173-194.
- 61 Idem, op. cit., 2002, p. 186.
- 62 Segundo apontam os relatórios de GRAHAM CLARK e ARNO PEARSE.
- 63 A esse respeito consultar a tese de Doutorado da autora: *Estampas na tecelagem brasileira: da origem à originalidade* (FAUUSP, 2012).
- 64 CARDOSO, R., op. cit., 2005, p. 10.
- 65 SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 29-48.
- 66 HARDMAN, Foot; LEONARDI, V., op. cit., 1991, p. 41.

[Recebido em Outubro de 2012. Aprovado para publicação em Fevereiro de 2013]