

ANTROPOLOGÍA:

Visión crítica de la REALIDAD SOCIOCULTURAL

Marcelo Máximo Purificação
César Costa Vitorino
Josilene Andrade Lima Lourenço
(Organizadores)



ANTROPOLOGÍA:

Visión crítica de la REALIDAD SOCIOCULTURAL

Marcelo Máximo Purificação
César Costa Vitorino
Josilene Andrade Lima Lourenço
(Organizadores)



Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Camila Alves de Cremo

Daphynny Pamplona

Gabriel Motomu Teshima

Luiza Alves Batista

Natália Sandrini de Azevedo

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2022 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2022 Os autores

Copyright da edição © 2022 Atena Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Ciências Humanas e Sociais Aplicadas**

Prof. Dr. Alexandre Jose Schumacher – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Prof. Dr. Américo Junior Nunes da Silva – Universidade do Estado da Bahia

Profª Drª Andréa Cristina Marques de Araújo – Universidade Fernando Pessoa

Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof. Dr. Antonio Gasparetto Júnior – Instituto Federal do Sudeste de Minas Gerais

Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília



Prof. Dr. Arnaldo Oliveira Souza Júnior – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Carlos Antonio de Souza Moraes – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Crisóstomo Lima do Nascimento – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Daniel Richard Sant’Ana – Universidade de Brasília
Prof. Dr. Deyvison de Lima Oliveira – Universidade Federal de Rondônia
Profª Drª Dilma Antunes Silva – Universidade Federal de São Paulo
Prof. Dr. Edvaldo Antunes de Farias – Universidade Estácio de Sá
Prof. Dr. Elson Ferreira Costa – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Eloi Martins Senhora – Universidade Federal de Roraima
Prof. Dr. Gustavo Henrique Cepolini Ferreira – Universidade Estadual de Montes Claros
Prof. Dr. Humberto Costa – Universidade Federal do Paraná
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Prof. Dr. Jadson Correia de Oliveira – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. José Luis Montesillo-Cedillo – Universidad Autónoma del Estado de México
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Prof. Dr. Luis Ricardo Fernandes da Costa – Universidade Estadual de Montes Claros
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Prof. Dr. Marcelo Pereira da Silva – Pontifícia Universidade Católica de Campinas
Profª Drª Maria Luzia da Silva Santana – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Miguel Rodrigues Netto – Universidade do Estado de Mato Grosso
Prof. Dr. Pablo Ricardo de Lima Falcão – Universidade de Pernambuco
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Rita de Cássia da Silva Oliveira – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Rui Maia Diamantino – Universidade Salvador
Prof. Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares – Universidade Federal do Piauí
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Ribeiro Simon Cavalcanti – Universidade Católica do Salvador
Prof. Dr. William Cleber Domingues Silva – Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins



Antropología: visión crítica de la realidad sociocultural

Diagramação: Daphynny Pamplona
Correção: Yaiddy Paola Martinez
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizadores: Marcelo Máximo Purificação
César Costa Vitorino
Josilene Andrade Lima Lourenço

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A636 Antropología: visión crítica de la realidad sociocultural / Organizadores Marcelo Máximo Purificação, César Costa Vitorino, Josilene Andrade Lima Lourenço. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2022.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-5983-833-2

DOI: <https://doi.org/10.22533/at.ed.332221001>

1. Antropologia. I. Purificação, Marcelo Máximo (Organizador). II. Vitorino, César Costa (Organizador). III. Lourenço, Josilene Andrade Lima (Organizadora). IV. Título.
CDD 301

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora

Ponta Grossa – Paraná – Brasil

Telefone: +55 (42) 3323-5493

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br



Atena
Editora
Ano 2022

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.



DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.



APRESENTAÇÃO

Prezado leitor, saudação.

Colocamos à sua disposição a obra – «Antropología: Visión crítica de la realidad sociocultural», que apresenta relatos e resultados de estudos desenvolvidos por pesquisadoras/es do Brasil, da Argentina e do Chile. Uma obra cujos os discursos atravessam a antropologia estabelecendo liames com as seguintes palavras-chave: Afro-religiosos; Agricultores; familiares; Capitalismo; Ciência do Concreto; Cosmopolítica; Cura; Design; Estruturalismo; Feminino Indígena; História da Antropologia; Identidade; Moda; Padrão; Povos Indígenas; Roupas; Teoria Antropológica e Terreiros. Organizada em cinco capítulos com os seguintes temas: (i) A Antropologia como “Ciência do concreto”: o estruturalismo de Lévi-Strauss; (ii) O fluxo da cura na cosmopolítica afro-religiosa; (iii) Conflicto de intereses entre lo público-privado y las comunidades, por el uso de los recursos naturales: el caso ralko y la acción de las redes transnacionales por la defensa del alto bío-bío; (iv) ¿Despatrialização com weichafe? montagem e desmontagem em feminismos mapuche e, (v) Intervenir la moldería: las materialidades en el proceso de confección de indumentária. Uma obra que traz o pluralismo da antropologia, entrecruzado com temas, que perpassam pela dimensão biológica, cultura e social.

Isto dito, desejamos a todos, uma boa leitura.

Marcelo Máximo Purificação

César Costa Vitorino

Josilene Andrade Lima Lourenço

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	1
A ANTROPOLOGIA COMO “CIÊNCIA DO CONCRETO”: O ESTRUTURALISMO DE LEVI-STRAUSS	
João Paulo Roberti Junior	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3322210011	
CAPÍTULO 2	7
O FLUXO DA CURA NA COSMOPOLÍTICA AFRO-RELIGIOSA	
Jean Filipe Favaro	
Hieda Maria Pagliosa Corona	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3322210012	
CAPÍTULO 3	18
CONFLICTO DE INTERESES ENTRE LO PÚBLICO-PRIVADO Y LAS COMUNIDADES, POR EL USO DE LOS RECURSOS NATURALES: EL CASO RALKO Y LA ACCIÓN DE LAS REDES TRANSNACIONALES POR LA DEFENSA DEL ALTO BÍO-BÍO	
Viviana Ortega Farías	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3322210013	
CAPÍTULO 4	30
¿DESPATRIARCALIZACIÓN CON WEICHAFE? MONTAJE Y DESMONTAJE EN LOS FEMINISMOS MAPUCHE	
Claudia A. Arellano Hermosilla	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3322210014	
CAPÍTULO 5	40
INTERVENIR LA MOLDERÍA: LAS MATERIALIDADES EN EL PROCESO DE CONFECCIÓN DE INDUMENTARIA	
Bárbara Guerschman	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.3322210015	
SOBRE OS ORGANIZADORES	53
ÍNDICE REMISSIVO	55

INTERVENIR LA MOLDERÍA: LAS MATERIALIDADES EN EL PROCESO DE CONFECCIÓN DE INDUMENTARIA

Data de aceite: 01/01/2022

Bárbara Guerschman

UBA – Filosofía y Letras
Caba - Argentina

RESUMEN: El proceso de producción de la indumentaria comprende diferentes instancias como la realización de bocetos sumado a la elaboración de la moldería que consiste en un conjunto de moldes correspondientes a las partes de una prenda. Seguidamente, se realizan las muestras, prototipos que se prueban sobre el cuerpo de una modelo para realizar los ajustes de costura. Tras estos ajustes, se llevan a cabo instancias como la costura, el planchado y empaquetado. En este trabajo, nos centraremos en la realización de la moldería. Si bien la misma actualmente se lleva a cabo mediante programas digitales, gran parte de los modelistas siguen realizando los moldes de una forma manual, elaborando planchas de papel que representan diferentes partes del cuerpo. En función de estas planchas, se cortan las partes de la prenda que luego son cosidas. El desarrollo de mi trabajo de campo etnográfico iniciado en el 2005 implicó realizar entrevistas abiertas con modelistas y también con diseñadores, sumado a observaciones en sus talleres y/o estudios. Refiriéndose a su proceso de producción, algunos diseñadores destacaban la alteración en las formas de elaborar la moldería (o bien, la omisión deliberada de la misma) como elemento distintivo de sus colecciones. El objetivo de este

artículo consiste en reflexionar acerca de los materialidades que se ponen en acción en el proceso de confección: moldes, tejidos, muestras y bocetos. Respecto a la moldería, propongo describir de qué formas la realización de estas planchas de papel contribuyen a la conformación de identidades al interior del mundo de la moda, entendido como un red cooperativa de actores según la perspectiva de Howard Becker.

PALABRAS CLAVES: moldería, moda, identidad, diseño, confección.

PERFORM ON A PATTERN MAKING: MATERIALITIES IN THE DRES MAKING PROCESS

KEYWORDS: Pattern making, fashion, identity, design, dressmaking

1 | PRESENTACIÓN

El objetivo de este trabajo consiste en describir el proceso de producción de las prendas de vestir y asimismo analizar cómo en las materialidades de dicha producción se crean y actualizan relaciones sociales entre quienes intervienen en ese proceso. La noción de “materialidad”, en lo que respecta a la relación entre la bibliografía teórica sobre moda y los estudios acerca de cultura material, refiere al proceso de materialización. Específicamente, las formas en las cuales las cualidades materiales de los tejidos visibilizan categorías culturales identitarias; la expresión en la vestimenta de signos referidos a relaciones

sociales (Woodward y Fisher 2014).

Teniendo en cuenta los aportes del antropólogo Daniel Miller, Woodward y Fisher consideran la vestimenta como un fenómeno integral en el cual la prenda y la ropa están mutuamente vinculadas y referidas para dar lugar a procesos de objetivación y subjetivación. No sólo nos vestimos con diferentes tipos de indumentaria sino que estamos constituidos como sujetos en función de lo que vestimos.

Es un fenómeno al cual la socióloga Johanne Entwistle (2002) se refirió como el “cuerpo vestido” en referencia a la correspondencia entre el traje y una determinada actividad y la conformación de relaciones sociales. El cuerpo vestido o el vestir constituye una práctica cultural contextualizada, realizada en tiempos y lugares específicos. Como práctica, el vestir requiere determinadas habilidades para colocarse una prenda: ajustar un vestido o atar un cordón.

Siendo que la materialización constituye un proceso, el mismo no se expresa meramente en la manipulación de los tejidos sino también en el procesamiento de los mismos y otros elementos que intervienen en la confección como las maquinarias que intervienen en la confección y los avíos que incluyen los cierres, botones, etiquetas, bolsas para trasladar las prendas a los locales, las etiquetas adosadas a las prendas. La materialización se expresa además en diferentes operaciones requeridas para producir una prenda de vestir en una determinada temporada: primavera-verano u otoño-invierno¹. En otras palabras, en las diversas operaciones para crear a una prenda como mercancía de moda desde el mismo momento en el cual se la representa en un papel como boceto.

Teniendo en cuenta el trabajo de campo etnográfico (2005-2015) realizado que incluyó una serie de entrevistas y observaciones en talleres y negocios de vestimenta², es posible aseverar que esas operaciones son múltiples y algunas de ellas se desarrollan en un mismo taller o establecimiento mientras que otras se llevan a cabo en diferentes lugares al mismo tiempo. De esta forma, el corte, la costura o el planchado pueden realizarse en el mismo emplazamiento por la misma o diferentes personas simultáneamente: cortadores, planchadores y/o modistas.

Dentro del mundo textil, los talleres constituyen un vasto mundo que se caracteriza por la especialización en base a criterios como los procesos técnicos (moldería, corte o costura) realizados para elaborar la vestimenta o bien según el tipo de vestimenta confeccionada como de noche o fiesta, deportiva, ropa interior o lencería, infantil, calzado,

1 La división del ciclo anual en temporadas constituye un aspecto constitutivo de la temporalidad en la moda como un “mundo” en el sentido que lo comprende Howard Becker (2008) en relación al arte, la actividad conjunta de personas abocadas a tareas especializadas, una red cooperativa en función de la cual se desarrolla un producto que es la obra de arte. En lo que respecta a la temporalidad, en las ciudades situadas en el hemisferio sur, las colecciones de otoño-invierno se presentan en marzo mientras que las colecciones de primavera-verano se presentan en septiembre. Se trata de un ritmo que supone el cambio permanente de indumentaria y la novedad constante de estilos (Forster-Beuthan Ivonne 2013).

2 Mi trabajo de campo etnográfico, cuyo objetivo principal consistía en describir de qué forma un grupo de diseñadores adquiría reconocimiento en el mundo de la moda, incluyó entrevistas abiertas no estructuradas a diseñadores y otros actores que participaban en este entorno. Asimismo, llevé a cabo observaciones en locales de venta al público, talleres textiles y desfiles realizados en eventos de moda.

etc³.

Si bien este artículo se focaliza en el análisis de la moldería, es preciso situar esta instancia en una serie de pasos consecutivos requeridos para producir vestimenta. Una de los primeros pasos consiste en la realización de los bocetos o también denominados *figurines*: una serie de dibujos coloreados a mano por los diseñadores en los cuales representan un conjunto de figuras humanas que visten las prendas de la colección de temporada.

Sumado a los bocetos, los diseñadores de moda o indumentaria disponen de las paletas de colores y un conjunto de recortes, muestras de los tejidos de las cuales seleccionan una gama de tonalidades y ciertas estampas que se utilizarán en la colección. Es preciso señalar que la elaboración de los bocetos forma parte del inicio de las colecciones, planificadas en los departamentos de diseño o Marketing al interior de las empresas o también llamadas *marcas comerciales*⁴. En conjunción con la realización de los bocetos, se seleccionan las muestras de tejido junto con los colores seleccionados dentro de una paleta de tonos⁵. En algunas situaciones, se elabora el *collage de inspiración*: un panel en el cual los diseñadores adosan elementos de lo que será la colección: fotografías, muestras de tejidos y colores, frases, etc. En el collage se expresa el eje de la colección o el *concepto*: una tonalidad o estampa vigente, una determinada época o corriente pictórica, una película o personaje, etc.

Teniendo en cuenta la noción de materialidad referida a la vestimenta, Woodward señala dos conceptos que son “estar a la moda” y “poner de moda”. Aplicando estos conceptos a la planificación de la colección, los diseñadores que tanto trabajan de forma independiente -en su propia marca- como empleados en marcas de terceros, elaboran la colección teniendo en consideración lo que “está de moda” en una temporada. Al mismo tiempo, planifican la colección, pretendiendo “poner a la moda” determinadas piezas de una colección. En otros casos y ponderando lo que está de moda a nivel local y global, algunos diseñadores pretenden contraponerse a la misma instituyendo sus colecciones como “anti moda”.

Otra forma en la cual los diseñadores representan las prendas, complementaria de los bocetos, es empleando las *fichas técnicas* o de *producto*: un esquema gráfico que

3 Sumado a los criterios de especialización indicados respecto a los talleres, la socióloga Paula Miguel (2013) destaca una diferencia entre talleres grandes que trabajan a destajo y producen en grandes volúmenes y talleres que producen en volúmenes pequeños a los cuales recurren los diseñadores de indumentaria que se dedicaron a iniciar sus pequeñas micro empresas que caracterizan como sus *marcas*.

4 Teniendo en cuenta lo relevado en el trabajo de campo según los nativos, en relación al mundo de las empresas de moda, la categoría marca designa dos tipos de empresas: las *marcas comerciales* contrapuestas a las *marcas de autor* o *de diseñador*. La marca comercial se caracteriza por la producción de vestimenta en grandes volúmenes por colección de temporada, sumado a la distribución de locales de venta al público en diferentes centros comerciales en la ciudad. En lo que respecta a las marcas de autor, que también producen en forma de colección, los volúmenes de producción son menores.

5 Esta selección se realiza teniendo en cuenta los muestrarios de colores y tonalidades provistos por empresas de moda (a la vez que consultoras de tendencias) como Pantone, Peclers Paris o Doplet. Dentro de un abanico de colores, las empresas determinan algunos tonos como estilos futuros.

incluye el detalle de las medidas, dobladillos requeridos y las máquinas de coser requeridas para realizarlo, el tipo de forrería empleada, cantidad de cierres utilizados y otros detalles de confección.

Los figurines y las fichas técnicas (Ver Gráfico 01) consisten en representaciones de un objeto tridimensional, que es la vestimenta, trasladado al papel como espacio bidimensional. Para el antropólogo Edmund Leach (1989), el “mapa” constituye una unidad e ícono caracterizado por una serie de convenciones estableciendo pautas sobre el papel. Lo que el diseñador recrea en la ficha técnica (a modo del mapa señalado por Leach) es un mundo artificial de formas geométricas y símbolos convencionales que indican la forma de materializar la prenda de vestir.

Teniendo en cuenta lo descrito en la presentación del curso de geometrales impartido en la Escuela Argentina de Moda (EAM), estos esquemas constituyen una *herramienta de comunicación*⁶ en virtud de la cual se establecen relaciones (aunque no sean presenciales) entre quienes elaboran estos esquemas y los modelistas a cargo de los moldes o quienes realizan las costuras como las costureras o sastres. Estas relaciones implican que la representación de una vestimenta realizada por una persona, las convenciones indicadas por Leach puedan ser comprendidas por otra al interpretarlas. Aunque no se conozcan, los esquemas expresados en un geometral idealmente pueden ser entendidos por las diferentes personas que intervienen de forma cooperativa en un mundo que es la moda⁷.

Los moldes consisten en un conjunto de planchas elaboradas en papel correspondientes a las partes de una prenda como las mangas en sus diferentes extensiones, diferentes tipos de cuellos, bolsillos o el torso. Actualmente y gracias al desarrollo de los programas CAD (Sistemas de Diseño Asistidos por Computadora) como el “Audaces”, estas planchas se representan en una pantalla que incluye diferentes íconos representando funcionalidades. El mismo programa acomoda las planchas de forma tal que se desperdicie la menor cantidad de tejido posible, incluyendo una función en la cual se calcula numéricamente este desperdicio. Si dicha operación se llevara a cabo de forma manual -en la *tizada*- las planchas se acomodarían sobre capas de tejido sobre una mesa de corte⁸.

6 La institución dicta diferentes cursos de especialización (periodismo de moda, fotografía, maquillaje así como moldería de lencería o vestidos de novia) y carreras terciarias entre las cuales se destaca la diplomatura y tecnicatura de diseño de indumentaria que incluye diferentes variantes en la cursada y el diploma expedido. En lo que refiere al curso de geometrales, el objetivo consiste en que los alumnos comprendan el armado de prendas, orientado a la producción en serie. Por una parte, el geometral supone el detalle de las medidas mientras que la ficha técnica supone el desglose de diferentes tipos de información: puntadas, bordados y estampas <https://eamoda.com.ar/estudia/fichas-tecnicas-y-geometrales-desarrollo-tecnico-de-productos-de-indumentaria/>

7 Según Howard Becker, en los mundos artísticos como red cooperativa de personas se emplean convenciones conocidas por sus miembros. Por una parte, aquellas convenciones referidas a elementos técnicos o recursos empleados por los artistas y otros miembros socializados de una sociedad. Pero también podemos hablar de convenciones en el sentido de saberes orientados al público de una determinada obra, que posibilita entender el sentido de la misma. Podemos considerar el geometral y los símbolos expresados en la misma como un conjunto de convenciones técnicas.

8 De acuerdo al documento del 2015 “Breve descripción del proceso de confección” del INTI (Instituto Nacional de Tecnología Industrial) cuya autores son Marino y Horacio Toffe, la tizada forma parte del corte, una serie de procedimientos que incluyen además a la encimada, la superposición de telas sobre una mesa para ser cortadas.

Sea de forma manual o utilizando programas de computación, la *tizada* constituye una tarea cuyo propósito consiste en maximizar el espacio posible desperdiciando la menor superficie de tela, a partir de una cierta disposición de los moldes. En otras palabras, consiste en una tarea orientada al cálculo económico que Max Weber caracterizó en “La Ética Protestante y el Espíritu del Capitalismo” en relación a la noción de racionalismo. En especial, el cálculo dinerario que remite a la noción de “racionalidad formal” fundada en la expectativa de una ganancia, las chances formalmente pacíficas de lucro y la ponderación de beneficios y pérdidas (José García Blanco 1986). En base a esta expectativa de lucro futuro y al cálculo económico de capital, los programas de moldería posibilitan realizar escalas y anticipar una operación que es corte de los moldes en base a unidades de medida convencionales.

Antes de realizar el corte de los tejidos, una muestrista confecciona un prototipo de las prendas de la colección y, en la sesión llamada *prueba de calce*, se prueban sobre el cuerpo de una modelo llevando a cabo los ajustes de posibles defectos de costura. Habiendo realizado estos ajustes y en base a un molde considerado como la *base*, se realiza la *progresión* que constituye en el cálculo de los talles a realizar y las medidas requeridas para éstos, mayores o menores que la base.

El siguiente paso consiste en el corte, realizado sobre unas mesas rectangulares de aproximadamente 1,80 metros de largo provistas de las máquinas cortadoras (circulares o rectas) que, en función de la silueta de los moldes y sobre un cúmulo de tejidos, cortan las piezas luego ensambladas con máquinas de costura en el mismo taller o en otro diferente. Respecto a estas máquinas que pueden ser tanto familiares o industriales, cabe señalar su variedad (la “overlock” para los tejidos de punto, “collareta” para los cuellos o “recta” con diferentes variedades de hilos) vinculada a su funcionalidad y los tipos de puntada: los respuntes, remaches, bajos invisibles, etc.

Ya cosidas⁹, a las prendas se les agregan los *avíos* (los botones, cierres y las hebillas, los velcros y cordones, presillas y apliques) para luego ser planchadas y embolsadas. Asimismo, se les agregan las etiquetas de la marca que informa cuál es el talle, la composición de los tejidos y los cuidados de la prenda en el uso. Tras el ensamble, se inicia la distribución de las prendas en los locales. Este momento podría caracterizarse como el “terminado” de las prendas que incluye además el ojalado, abotonado, la plancha y el embalaje.

El mundo de la confección se caracteriza por su variabilidad y la división en sectores de los cuales describí una mínima parte, centrándome en lo que considero las principales instancias¹⁰. En este trabajo me centraré en la realización de la moldería al considerar que constituye lo que Fernando Martín Juez (2002) señala como el fundamento del diseño: el

9 La costura, según el documento indicado del INTI de Marino y Toffe corresponde a la instancia del ensamble y el armado de las prendas.

10 Como procesos adicionales, se llevan a cabo el lavado industrial y diferentes formas de bordado

conjunto de pautas que nos indican un propósito o prescriben asimismo una relación entre personas en función de tal propósito. En la planificación de un objeto (en este trabajo, se trata de prendas de vestir) están incluidas funcionalidades referidas a su uso pero también creencias e historias colectivas acerca de los objetos.

Respecto a estas historias, el enfoque “biográfico” de Arjun Appadurai y Igor Kopytoff (1986) acerca de la trayectoria de las mercancías posibilita dar cuenta de los diferentes tipos de historias y biografías culturales de las cosas: las físicas y/o técnicas referidas al recuento de las reparaciones así como las económicas relativas a los precios y valores en momentos de compra y venta. Este enfoque biográfico, que además comprende la “historia social”¹¹, podría ampliarse para incluir los relatos acerca de las diferentes etapas en la fabricación de la vestimenta y las sub etapas relativas a la moldería (tizada, encimada, corte y costura) y de qué modos se vinculan entre si quienes están implicados en la planificación de la colección y su fabricación.

El diseño supone variantes para resolver formal y técnicamente la concreción de un producto a partir de técnicas y métodos de trabajo específicos. La resolución de la indumentaria en la moldería, realizada después de los bocetos y fichas técnicas, trasciende a la elaboración de planchas de papel. En función de la interpretación de bocetos o fichas técnicas, supone un conjunto de pautas referidas a la forma de elaboración de partes de la prenda y la misma lógica cultural implicada en la misma distinción de las partes: mangas, cuello y puños. Asimismo, hay pautas referidas a la costura y la clasificación de las máquinas empleadas para llevar a cabo esta tarea.

Tanto digital como manual, la moldería supone resolver la realización de un objeto que, en el contexto de un mercado, es considerado un producto a partir de procedimientos que idealmente pueden ser replicadas por varios modelistas. La moldería comprende un conjunto de convenciones ya presentes en las mismas fichas técnicas. Pero la moldería implica además pautas referidas a la forma de llevar a cabo la tizada y encimada; esto es, la disposición de los moldes sobre un plano que son los tejidos dispuestos sobre la mesa de corte.

Centrándome en la copia y la creatividad presente en la moldería, me interesa comprender cómo, a partir de la elaboración de esas piezas, se materializan cuestiones relativas a la identidad de ser diseñador en la moda que, según la perspectiva de Becker, es un mundo al implicar redes cooperativas de personas. Asimismo y respecto a la creatividad, analizaré de qué forma la misma visibiliza la creatividad como valor e ideal que diferencian a los diseñadores de las marcas comerciales.

11 Teniendo en cuenta diferentes tipos de escalas sociales, Appadurai diferencia la biografía cultural de la llamada “historia social”. Mientras que la biografía remite a objetos específicos, la historia tiene que ver con clases, conjuntos o tipos de cosas. Así podemos pensar en la biografía de un pantalón en su paso por los periodos o fases de la confección al tiempo que el pantalón como tipo de mercancía tiene su historia social que comprende el recuento de cómo se modificó su confección a lo largo de los siglos.

2 I LA MOLDERÍA Y LA COPIA

El objetivo de esta sección consiste en analizar cómo se expresan valoraciones relativas a la copia o imitación en la realización de la moldería. En el curso del trabajo de campo advertí que los informantes señalaban que la copia se llevaba a cabo regularmente pero enfatizando que eran otros quienes copiaban. Esto es, la copia son “siempre los otros” debido al hecho de ser objetada moralmente como una práctica no legítima.

Para comprender el porqué de tal objeción, es preciso tener en cuenta el comentario realizado por Vivi¹², una diseñadora de indumentaria a quien visité en su primer local situado en el barrio de Palermo, en mayo del año 2005, tras asistir a su desfile realizado en el mismo año, en la temporada otoño-invierno del evento “Fashion Buenos Aires”:

“yo siempre estoy muy arriba del producto para que esté prolijo, para que esté bien hecho todo y aparte me mato para tratar de no copiar nada a otros diseñadores y que sea algo original realmente y nada, me rompe mucho que los demás hagan eso cuando tienen la oportunidad de hacer algo propio ¿entendés? (...) por ahí, entiendo un poco que se copien de afuera ¿no? porque también, es como que te lo pide el mercado, a mí, nada, yo no me copio de nadie y no hago cosas que estén de moda y, por eso mi público es muy acotado”

La copia, que esta diseñadora opone a la originalidad, tiene que ver con un periodo de la trayectoria laboral señalado por los diseñadores en las entrevistas. Más precisamente, al trabajo que llevaron a cabo en un sector de las empresas, el “departamento de producto” en el cual se desarrolla el seguimiento de la producción descrito en la sección previa: la planificación y selección las prendas que conformarán la colección, la elaboración de bocetos y moldería, la compra de insumos, telas y avíos y la recorrida por los talleres dedicados a diferentes especialidades.

En las empresas, tanto los dueños como los empleados llevan a cabo dos veces al año el *viaje de producto* a ciudades de Europa o EEUU (París, Nueva York o Milán) donde se realizan desfiles o ferias para comprar prendas o adquirir catálogos de las temporadas. Tras el viaje, los diseñadores y modelistas *desarman* la moldería de esas prendas para identificar la estructura y replicarla en las prendas de la colección que desarrollarán. A modo de ejemplo, si en el viaje señalado un empleado adquirió una camisa, desarmar la moldería de la misma implica abstraer los moldes y reproducirlos en una nueva prenda, delegando esta tarea a un taller de moldería interno o externo de la marca.

Al iniciar una nueva empresa que los diseñadores caracterizan como su propia marca, éstos suelen contar con una o más modelistas respecto a quienes valoran dos cualidades: la interpretación y la discreción. En lo que respecta a la primera, supone que la

12 Vivi es una diseñadora de indumentaria, ex estudiante de la carrera de Diseño de Indumentaria y Textil de la UBA. Proveniente de una familia dedicada al rubro textil, inició en 2005 su propia marca (registrándola con su nombre y apellido) en la cual confeccionaba vestimenta femenina. Desde ese año al momento actual, su marca experimentó diferentes cambios: abrió y cerró locales de venta al público y showroom (donde también dictaba clases particulares privadas de moldería y sastrería) en diferentes emplazamientos en CABA así como participó en desfiles en ciertas temporadas del “Fashion Buenos Aires”.

modelista contratada capte de forma correcta la estructura de la prenda. Cabe señalar que los diseñadores suelen trabajar con una misma modelista durante meses o incluso años, con lo cual ésta conserva moldes de prendas realizadas anteriormente, habiendo adquirido un conocimiento previo respecto a la forma de trabajar de sus clientes. Refiriéndose a una modelista, una diseñadora y dueña de su propia marca llamada Camila señaló en una entrevista en el 2015:

“trabajamos con una chica que está estudiando moltería y nos hace los moldes hace un montón de tiempo. Hasta hace dos años, los hacía yo misma pero después ya no tengo más tiempo. Igual ella nos interpreta bastante. Tenemos las bases de todos los moldes que hicimos desde el 2001, tiramos los que eran feos y los lindos nos los quedamos, pero son un montón, entonces bueno, le decimos a la chica, saliendo de éste pero más largo y con un cuello, pero ya más o menos tenés una medida base, quizás no lo reconocés, pero ya sabés que la manga queda bien, la misma siza pero con cuatro puños”

Así como la interpretación supone replicar los bocetos del diseñador en los moldes, la discreción como cualidad significa que la modelista no le muestre a otro cliente los moldes realizados para alguna marca o diseñador. De la misma forma que señalé al inicio de esta sección, Alec Balacescu (2005) señala la doble condición de la copia en el mundo de la moda francesa: es condenada moralmente a la vez que practicada de modo regular.

Esta condena, en correspondencia con el hecho de que los diseñadores y modelistas niegan haber copiado, debe ser analizada a la luz de lo que el autor señala como la “economía política” dentro de la moda y los significados que tienen los derechos relativos a la autoría de un diseño, instituyendo al autor del mismo como la figura exclusivamente responsable de la creación.

Respecto a la copia, Balacescu destaca dos sentidos del término: uno referido a los derechos de autor o la construcción legal del autor como la figura legítima que, en consecuencia, deslegitima a quien copia. En la otra acepción, la copia constituye un efecto natural del proceso de creación al tiempo que la falsificación (en ciertos contextos, considerado un acto de delincuencia y/o bandidaje en el sentido de la concreción de un engaño) corresponde a la reproducción de un modelo empleando un nombre diferente al del creador.

Teniendo en cuenta lo señalado, cabe preguntarse entonces de que formas *desarmar* la moltería de una falda para abstraer su forma y estructura atenta contra la autoría, no sólo en el sentido legal sino también moral relativo a lo que se considera que está bien o está mal, correcto o incorrecto, legítimo o inapropiado (Fourcade y Healy 2007). El análisis moral de la copia supone entender cómo el hecho de desarmar la estructura de una falda atenta contra la noción de lo propio indicado por Vivi. Es decir, algo exclusivo de un individuo y no de otro. Si la copia constituye un atentado a la figura del autor ¿el mismo es extensible a todos los contextos de la moda, en cualquier de la confección?

El objetivo de la pregunta previa consiste en formular cuestiones, que quizás no

puedan ser respondidas en este trabajo pero al menos quedan planteadas para un futuro escrito: analizar en cuáles situaciones y espacios la abstracción de los moldes resulta una práctica objetable. En relación a esta cuestión, Balacescu señala cuan difícil y ambigua es la línea que separa conceptualmente la copia de un acto de creación y señala el ejemplo de la célebre diseñadora de alta costura Coco Chanel quien, sin objetar la copia como práctica, la consideraba un expresión de homenaje a su creación.

Por otra parte y respecto a la relación entre diseñadores y modelistas, la misma amerita reflexionar acerca de cómo se constituye la confianza entre las partes cuando se detenta el control de los moldes de varios clientes simultáneamente. Finalmente, la gran pregunta es porqué Vivi y otros diseñadores equiparan la copia a la carencia de algo propio. En otras palabras, quien replica un modelo de Coco Chanel o de otro diseñador ¿carece acaso de originalidad o es este mismo concepto el que debe ser sometido a escrutinio?

3 | LA MOLDERÍA Y LA INTERVENCIÓN

Al pretender diferenciarse entre sí los diseñadores, teniendo en cuenta lo relevado en el trabajo de campo, ellos establecen esas diferencias en base al uso de los tejidos y/o la alteración en la composición de los mismos. En función de la intervención sobre la moldería, alteran deliberadamente la estructura de las piezas que conforman la prenda.

Los tejidos son alterados a partir del empleo de técnicas varias de tejido (patchwork o crochet) generando efectos en base al lavado, las roturas y los desgastes. Asimismo, aplicando calor mediante planchas para generar efectos en las estampas, generando plisados u otros tipos de relieves entre los cuales se cuentan los calados, drapeados, troquelados y los pliegues. La llamada *experimentación textil* supone también incorporar a la misma trama del tejido materiales como metales, plásticos o piedras.

La alteración en la moldería se produce cuando los diseñadores modifican las formas o estructuras “convencionales” de elaborar las partes de las prendas como, por ejemplo, aumentando o disminuyendo los volúmenes de una manga o trastocando la simetría entre ambas mangas. Otra forma de modificar la moldería es haciendo visibles los respuntes o las puntadas que generalmente, son removidas en la costura o se mantienen ocultas cuando la persona se coloca y acomoda la vestimenta sobre el cuerpo. Asimismo, otros diseñadores se jactan de no utilizar los moldes y realizar los ajustes sobre el mismo cuerpo del cliente o maniquí previamente¹³.

Lo relevante acerca de estas alteraciones, tanto referidas a la dimensión textil como la moldería, es analizar porqué son consideradas significativas, no sólo por quienes la realizan sino por los demás agentes en la moda como periodistas o editores de revistas.

¹³ Este es el caso de una diseñadora llamada Nina quien en las entrevistas periodísticas se jacta de no emplear moldería y haber desarrollado un método que suponía *diseñar directamente sobre el cuerpo de las clientas*. No obstante, al conversar con su hermana quien era socia de la marca, ésta señaló que ciertas prendas que calificaba como los *básicos* eran delegadas a modelistas como pantalones, camisas y algunos sacos mientras que otras respondían al método declarado por Nina.

Asimismo, es preciso analizar porqué estas alteraciones se consideran asociadas a la creatividad.

En su descripción de la moda y los objetos, Jean Baudrillard (1997) consideraba la diferenciación social como una forma de coacción ligada a la obtención del prestigio, o la búsqueda del mismo. Es a partir del flujo y reflujo de signos distintivos entre los objetos que se afianza el status social entre las personas. El valor de cambio signo está basado en la diferencia cifrada entre los signos. Asimismo, el valor de cambio guiado por la lógica económica remite a la lógica del mercado en el cual el objeto adquiere el status de mercancía.

Frente al valor de cambio signo que Baudrillard asocia a la diferencia cifrada ligada al prestigio, el valor de uso remite a la función racional y práctica de objeto, para lo que sirve algo en su condición de herramienta. Si nos guiamos por la condición de herramienta, cualquier prenda serviría para cubrir el cuerpo inicialmente, para abrigarlo en una determinada temporada del año, generar frescura en otra temporada o bien adornarlo. Respecto a las funciones del vestido, Nicola Squiccarino (1986) señala cual difícil resulta diferenciar la función protectora-utilitaria de la función estético-ornamental referida a la singularidad y la adquisición de status. Esto significa que, en ciertos contextos y momentos, un elemento decorativo puede tornarse funcional y viceversa.

En función del valor de cambio-signo, nos tendríamos que guiar por otros criterios más allá de lo utilitario y ornamental para contemplar dimensiones referidas a la lógica de la moda a fin de comprender porqué los diseñadores alteran la moldería de una vestimenta y lo que es más, porque anuncian públicamente que la alteraron. Para lograr tal comprensión es preciso remitirnos a una cuestión tratada en páginas previas: producir una prenda para “estar de moda” y al mismo tiempo “poner de moda”. A esto hay que agregar la expresión, oponerse a la “moda”. Además, es preciso entender que la moda como fenómeno social supone un mundo más allá de los procesos de producción que es la difusión; esto es, el submundo de la prensa al interior del mundo de la moda.

¿Qué valoran y destacan los periodistas, en su condición de figuras emblemáticas de la prensa de moda, al señalar la alteración en la moldería? Teniendo en consideración las reseñas realizadas por una periodista sobre los desfiles realizados en el evento BAF Week, en la temporada otoño-invierno del 2011. Respecto al desfile de una diseñadora realizada un día jueves, la periodista destacó su *“moldería desestructurada que incluyó una versión libre del cuello chimenea”*. En relación a otro desfile que transcurrió en el mismo día, se destacaba la *“moldería de largo irregular y desestructurada”*¹⁴.

Para poder comprender porqué una moldería desestructurada es significativa para los periodistas es preciso dejar de lado la dimensión funcional de una prenda para adentrarse en la cuestión de la diferencia cifrada mencionada por Baudrillard. Asimismo, contemplar

14 Cicero Gabriela y Cipriani Paula “Baf Week. Otoño-invierno 2011”. 3 de marzo del 2001. Suplemento Moda y Belleza. La Nación.

el mundo de la prensa o, lo que llamaría Becker, la distribución de las obras artísticas y el trabajo de las personas orientado a generar en los consumidores el gusto para apreciarlas. Estas personas, las denomina Becker, son los intermediarios especializados intervinientes en los procesos de distribución.

La alteración de una manga o composición de un tejido constituyen detalles que adquieren valor por la diferencia entre los diseñadores como productores. Pero éstos no pueden, por sí mismos, imponer tal diferencia como significativa sino coadyuvados por la intervención de los intermediarios modelando el gusto. Es entonces que, a fin de imponer un detalle de confección como relevante, deben articularse dos submundos que son la producción y la distribución en la cual se incluye la imposición del gusto. Son dos procesos, en suma, en combinación: la materialización de la vestimenta y materialización de materiales escritos (como es la prensa) orientados a la apreciación de la vestimenta.

4 | COMENTARIOS CONCLUSIVOS

Mi objetivo en este artículo consistió en describir como se lleva a cabo la producción de vestimenta en un contexto como el mundo de la moda, signado por el cambio constante de vestimenta. Esta producción se caracteriza por una serie de instancias en las cuales los diseñadores interactúan con modelistas, cortadores, modistas y otras personas implicadas en la realización de un producto que es la vestimenta.

La moldería, como instancia en la cual me centré en este escrito, constituye un conjunto de pautas ligadas a las partes de las prendas, la reproducción de las mismas al ser cortadas y replicadas en la tela para luego ensamblarse las partes. En torno a la moldería se erigen representaciones referidos a la condena a la copia por implicar un atentado a la creación propia. Asimismo, una valoración positiva relativa a la alteración de la moldería. Como señalé, no se trata de una alteración a la cual sólo le presten atención los diseñadores sino todo un conjunto de personas que aprecian esa alteración como detalle distintivo.

REFERÊNCIAS

Appadurai Arjun (1991) *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*. Grijalbo/Conaculta, México.

Balacescu Alec (2005) After Authors. Sign(ify)ing Fashion from Paris to Tehran. En *Journal of Material Culture*. Vol. 10(3): 289–310

Baudrillard, Jean

(1982) *Crítica de la Economía Política del Signo*. Siglo XXI Editores. México.

(1997) *El sistema de los objetos*. Siglo XXI. Mexico

Becker, Howard (2008) *Los mundos del Arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.

Entwistle Johanne (2002) *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Paidós contexto. Barcelona.

Förster-Beuthan, Yvonne (2013) The Cycle of Seasons: Temporality in Fashion, in: Fischer, Luke, Mc Cauley, David: *The Seasons: Philosophical and Environmental Perspectives*, New York: SUNY Press.

Fourcade Marion y Healy Kieran (2007) "Moral Views of Market Society". En *Annual Review of Sociology*. Vol 33: 285-311. Vol. 33:285-311

García Blanco José (1986) "Industrialización, Capitalismo y Racionalidad en Max Weber". *Reis* 85/99 pp. 315-367 .

Leach Edmund (1989) *Cultura y Comunicación. La lógica de la comunicación de los Simbolos*. Siglo XXI Editores. México.

Martín Juez Fernando (2002) *Contribuciones para una Antropología del Diseño*. Gedisa. Barcelona.

Miguel, Paula (2013) *Emprendedores de diseño. Apuntes para una sociología de la moda*. Eudeba. Buenos Aires.

Nicola Squiccarino (1986) *El vestido habla. Consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*. Edición Cátedra. Madrid.

Woodward, Sophie y Fisher Tom (2014) "Fashioning through materials: Material culture, materiality and processes of materialization". En: *Critical Studies in Fashion and Beauty*. October.

FICHA DE PRODUCTO N-9 : Detalles constructivos				FICHA DE PRODUCTO N-9 : Detalles constructivos			
Temporada: Otoño / invierno 2007		Temporada: Otoño / invierno 2007		Temporada: Otoño / invierno 2007		Temporada: Otoño / invierno 2007	
Empresa: Jovenes emprendedoras S.A	Marca: Apology	Línea: Sastrería	Empresa: Jovenes emprendedoras S.A	Marca: Apology	Línea: Sastrería	Empresa: Jovenes emprendedoras S.A	Marca: Apology
Modelo: PAULA	Artículo: 7950	Moldaría: 001	Modelo: PAULA	Artículo: 7950	Moldaría: 001	Modelo: PAULA	Artículo: 7950
Descripción y características Falda de corderooy , con recorteverticales en frente , cierre acceso trasero , forrada.				Descripción y características Falda de corderooy , con recorteverticales en frente , cierre acceso trasero , forrada.			
DELANTERO				ESPALDA			
<p>Vista de corte</p> <p>Máquina recta. Puntada 300, plisado: mismo que una la vista de la cintura con la fomería y la tela base.</p> <p>Vista interna</p> <p>Máquina recta Costura abierta Hilo invisible en la parte superior de la pieza. Puntada 300 recta</p> <p>Vista interna</p> <p>Dobladillo: con puntada 300 logra un terminación invisible.</p>				<p>Vista cerrada</p> <p>Recta con pie prensatelas para colocar cierre. Puntada 300 recta.</p> <p>Recta con pie prensatelas para colocar cierre.</p> <p>Cierre invisible o cremallera de espes.</p> <p>Overlock de cinco hilos con costura de seguridad puntada 800</p> <p>Fomería: Ma s c o r i a : d a terminación y esconde la construcción interna.</p> <p>Se cruza el tajo 2cm del medio evita que se vea el interior al caminar, abraza con la recta que cierra y sujeta el dobladillo</p> <p>Máquina recta. Costura 300 recta, uno y entalla la prenda</p> <p>Máquina recta puntada 300. Refuerza y abraza.</p>			
Aprobado: aprobado		Fecha: 16 / 5 / 07		Aprobado: aprobado		Fecha: 16 / 5 / 07	
Taller: costurarte s.a		Fecha: 6/6/07		Taller: costurarte s.a		Fecha: 6/6/07	
Modificaciones: Ninguna				Modificaciones: Ninguna			
Área: Departamento moldiería, prototipos, confección				Área: Departamento moldiería, prototipos, confección			

Gráfico 01: Ficha de producto y geometral.

SOBRE OS ORGANIZADORES

MARCELO MÁXIMO PURIFICAÇÃO – Pós-doutorado em Educação pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra (FPCE/UC Portugal, 2014-2016). Pós-doutorado em Formação de professores, Identidade e Gênero pelo Instituto Politécnico da Escola Superior de Educação de Coimbra ESEC (2017-2021); Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião da Pontifícia Universidade Católica de Goiás PUC/Goiás (2010-2014, CAPES 5); Doutorado em Ensino (em andamento), com objeto de tese na área da Educação Matemática/Desenvolvimento Profissional de Professores e tecnologias pela Universidade do Vale do Taquari/UNIVATES (2018 -, CAPES 4); Doutorado em Educação (em andamento), com objeto de tese na área de Currículo e Identidade Juvenis pela Universidade Luterana do Brasil/ ULBRA (2020 -, CAPES 5); Mestre em Teologia: Educação Comunitária Infância e Juventude pelas Faculdades EST (2007-2008, CAPES 5). A nível de graduação possui formação multidisciplinar com: Licenciatura em Matemática pela Universidade Estadual de Goiás; Licenciatura em Pedagogia habilitação: séries iniciais, orientação e supervisão escolar, pelo Instituto de Ciências Humanas e Sociais ICSH e Licenciatura em Filosofia pela Faculdade Batista Brasileira/FBB. É professor Titular C-II da Fundação Integrada Municipal de Ensino Superior/FIMES/UNIFIMES desde 2014 (Onde atua em atividades de ensino, pesquisa e extensão na graduação e pós-graduação) e professor P-IV da Secretaria Estadual de Educação de Goiás desde 1999 na disciplina de Matemática. Atua, ainda, como Docente Permanente nos seguintes Programas: Programa de Pós-Graduação em Educação (Mestrado) da Faculdade de Inhumas FACMAIS, Linha 2 Educação, Cultura, Teorias e Processos Pedagógicos; Programa de Pós-Graduação em Educação (Mestrado) da Fundação Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul UEMS, Linha 1 Currículo, Formação Docente e Diversidade (Cooperação técnica nº 1038/2019. Publicado no D. O. nº 10038 de 28/11/2019) e do MPIES Mestrado Profissional em Intervenção Educativa e Social da Universidade do Estado da Bahia UNEB (Colaboração Técnica, sem vínculo empregatício), na Linha 2 Novas Formas de Subjetivação e Organização Comunitária. Coordenador do Grupo de Pesquisa (NEPEM/UNIFIMES-CNPq); Colíder do Grupo de Pesquisa em Educação, Tecnologias Sociais e Desenvolvimento no interior do Amazonas (do IFAM). Associado na ANPED/Nacional. Membro da Comissão Editorial da Revista Científica em Educação da FACMAIS (2020 -); Membro do Comitê Científico da Editora Atena (2019 -); Editor da Revista Científica Novas Configurações Diálogos Plurais (2020 -). Tem experiência na área da Educação atuando no eixo da Diversidade. Atualmente interessa-me pesquisa em dois grupos temáticos: I Processos Educativos: Formação de Professores, Políticas Educacionais, Currículo, Desenvolvimento Profissional, Ensino e Tecnologia; II Estudos Culturais: Identidade, Representação, Gênero, Violência, Negritude, Religiosidade e Cultura.

CÉSAR COSTA VITORINO - Possui graduação em Pedagogia pela Universidade do Estado da Bahia (1990), Especialização em Planejamento e Prática de Ensino pela FEBA (1992), Mestrado em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia (1999) e Doutorado em Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens (Conceito CAPES 6) pela Pontifícia

Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2014). Professor Permanente do Mestrado Profissional em Intervenção Educativa e Social (MPIES/ UNEB/Campus XI). Membro do Grupo de Pesquisa: Educação, Políticas Públicas e Desenvolvimento Social (EPODS/ UNEB), Membro do Grupo de Pesquisa NGEAALC/ UNEB. Atualmente é Professor Doutor II da Fundação Visconde de Cairu (FVC), Professor Assistente da Universidade do Estado da Bahia, onde coordena do curso de Pedagogia PARFOR. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Linguística, atuando principalmente nos seguintes temas: aprendizagem, educação, cultura africana banto, educação infantil, literatura e escrita, psicolinguística da leitura, Teoria dos Espaços Mentais (TEM), Ensino de Língua Portuguesa em escolas quilombolas.

JOSILENE ANDRADE LIMA LOURENÇO - Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação Mestrado Profissional em Intervenção Educativa e Social pelo (MPIES) / Linha 2: Novas Formas de Subjetivação e Organização Comunitária, pela Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Departamento de Educação (DEDC) do Campus XI - Serrinha - Ba. Membro do grupo de pesquisa Centro de Estudos e Pesquisa Interdepartamentais em Culturas e Religiões/ GEPERCS UNEB/Campus XI - Serrinha -Ba. Especialista em Gestão Educacional no ano de 2012, pela Universidade Regional de Filosofia, Ciências e letras de Candeias - FAC, com trabalho de conclusão de curso, artigo: Do Direito à Educação ao Direito Educacional, sob orientação do professor Marcos Aurélio Santos Alves. Formação acadêmica, Letras / Inglês e suas Respectives Literaturas pela Universidade Estadual Da Bahia - UNEB 2004/2008, trabalho de conclusão de curso, monografia com o tema: A abordagem da Leitura Crítica no material didático em Língua inglesa, sob a orientação da professora, Eliza Metiyo Morinaka. Especialista em Gestão de Pessoas com Ênfase na Gestão por Competência no Setor Público, pela universidade Federal Da Bahia - UFBA, com apresentação de trabalho de conclusão de curso, Plano De Desenvolvimento Organizacional, com Foco No Potencial De Liderança, sob a orientação da professora Giane Ferreira Prates Calmon. Experiência profissional, funcionária pública desde 2008, atuante na rede pública municipal de ensino desde 2001, nos anos de 2003 a 2007 exerceu cargo de gestão escolar, como diretora e vice-diretora, nomeada e empossada pela Secretaria Municipal de educação, no Município de Valente - Bahia. Atualmente leciona em escola da rede pública municipal de valente - Bahia, no ensino Fundamental II, como professora de língua inglesa.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Afro-religiosos 3, 7, 9

C

Capitalismo 3, 18, 44, 51

Ciência do concreto 3, 4, 1, 2, 3

Cosmopolítica 3, 4, 7, 8, 11, 12, 14, 15, 16, 17

Cura 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17

D

Design 3, 40

E

Estrutura 2, 4

Estruturalismo 3, 4, 1, 6

Etimologia 9

F

Feminino indígena 3

H

História da antropologia 3, 1

Humanos 7, 8, 9, 11, 12, 14, 15, 16, 18, 21, 23, 25

I

Identidade 3, 53

M

Macumba 9

Mito 2, 3, 4, 5, 6, 32, 33

Moda 3, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51

O

Oxalá 7, 8, 10, 13

P

Padrão 3

Povos indígenas 3

R

Roupas 3

T

Teoria antropológica 3, 1

Terreiros 3, 7, 8, 9, 10

U

Umbanda 7, 8, 9, 10, 11, 12, 16, 17

ANTROPOLOGÍA:

Visión crítica de la REALIDAD SOCIOCULTURAL

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

@atenaeditora 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 



ANTROPOLOGÍA:

Visión crítica de la
REALIDAD SOCIOCULTURAL

www.atenaeditora.com.br 

contato@atenaeditora.com.br 

[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora) 

www.facebook.com/atenaeditora.com.br 

