

Costurando memórias: abordagens da ética e do design na valorização do saber-fazer

Sewing memories: design and ethics approaches in valuing the know-how

SOUZA, Tatiana de Castro e; Mestranda; Universidade do Estado de Minas Gerais

taticastru@gmail.com

DE BERNARDI, Andreia Menezes; Doutoranda; Universidade do Estado de Minas Gerais

andreia.bernardi@uemg.br

BENATTI, Lia Paletta; Doutora; Universidade Federal de Juiz de Fora
lia.paletta@ufjf.br

Este trabalho aborda relações do ensino do saber-fazer da costura levantando discussões éticas sobre valorização do conhecimento das artesarias no seio familiar. Observando o ensino do ofício da costura percebemos uma demanda de mercado que se sobrepõe às tradições familiares, assim este estudo surge da indagação: por que as pessoas buscam uma escola de costura quando têm este conhecimento em familiares próximos? O estudo se desenvolve a partir de relatos das histórias ouvidas em um ateliê costura, situado na cidade de Belo Horizonte/MG. As vivências são relacionadas com bibliografias de referências do design, da ética, da filosofia e da memória para abordar como um ofício se torna um ponto de tensão intergeracional em diversas famílias. Através da comparação com outros dois casos de ensino de fazeres, foi possível concluir que não há um consenso claro na literatura sobre as ações do design com o artesanato, sendo espaço amplo para debate.

Palavras-chave: Ética; Design; Produção artesanal.

This paper approaches the relations of teaching the know-how of sewing by raising ethical discussions about the valorization of the handicrafts within the family. Observing the teaching of the craft of sewing we perceived a market demand that overlaps family traditions, so this study arises from the question: why do people go to a sewing school when they have this knowledge in close family members? The study is based on the reports of a sewing teacher owner of a School, located in the city of Belo Horizonte/MG. Their experiences are related to bibliographic references on design, ethics, philosophy and memory to address how a craft becomes a point of intergenerational tension in several families. By comparing it with two other teaching cases, it was possible to conclude that there is no clear consensus in the literature on the actions of design with handicrafts, being ample space for debate.

Keywords: Ethics; Design; Craft production.

1 Introdução

O Atelier TatiCastru nasceu em 2016 a partir do desejo da professora e empreendedora Tatiana Castro em ensinar mulheres o fazer da costura para produzir suas próprias roupas. Seguindo o aumento da procura por cursos livres, não profissionalizantes, a proposta do Atelier TatiCastru consiste em oferecer aulas particulares de modelagem, corte e costura, sendo que a essência da proposta didático-pedagógica do Atelier é proporcionar aos participantes o aprendizado da teoria ao mesmo tempo que praticam produzindo uma peça escolhida pelo estudante. Desta maneira, teoria e prática permitem que desde o início do curso os aprendizes observem as roupas que desejam ganhando forma em todo o processo construtivo.

Em três anos de funcionamento, o Atelier, que inicialmente era focado no público adulto feminino ampliou seu nicho de atuação, recebendo também homens e crianças. Apesar de atender algumas pessoas que intencionam aprender a costurar para aplicar o conhecimento adquirido no trabalho formal, a maior parte dos alunos apresenta como motivação a busca por uma atividade prazerosa, que se relaciona a um hobby, e a “independência no vestir”. Para muitos o mercado não apresenta produtos adequados, seja pela estética da moda, pelas modelagens ou tamanhos disponíveis, que por vezes não atendem certos indivíduos. Apesar de ser considerado diversificado em relação a outros segmentos, o mercado da moda segue uma padronização que, se por um lado facilita a produção, por outro deixa de atender a nichos mais específicos. O renomado estilista Jum Nakao critica o mercado comercial e massificado da moda dizendo:

Não acredito em tendências. [...] a tendência emburrece, achata, iguala. Ao pensar a criação, acredito muito mais em caminhos pela singularidade que pela tendência. É óbvio que respondemos ao nosso tempo, mas procurar a tendência, a meu ver, no meu trabalho, só atrapalha (NAKAO, 2013, p. 84).

Categorizar os saberes e ofícios da produção artesanal é um desafio de mapeamento e análise que diversos autores e instituições, como é o caso de Marcelo de Resende e o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) por exemplo, apresentaram, e ainda apresentam, diferentes contribuições. Logo, neste trabalho não são apresentadas definições das produções apresentadas e respeitam-se os diferentes contextos em que se inserem. Porém, mesmo entendendo que não há como tratar diferentes ofícios em uma mesma categoria de produção, utilizou-se uma referência teórica sobre as ações de design e artesanato para definir o tipo de participante do curso de costura, que pode ser feito com base nas descrições de Borges (2011). Segundo a autora, o artesanato mais comum encontrado no Brasil são produzidos em geral de forma coletiva e em série. “As técnicas podem ter sido transmitidas por gerações da mesma família ou por habitantes mais velhos de uma comunidade [...]. Muito raramente essas técnicas foram aprendidas na escola” (Borges, 2011, p. 25). De acordo com a descrição acima, o perfil da maioria das pessoas que buscam o curso de costura se distancia do artesão típico, mostrando que mesmo se tratando de um ofício artesanal, valorizado em sua localidade e parte integrante da memória da população, encontrou no desenvolvimento da sociedade, em especial no contexto de urbanização que se insere, uma ruptura daquilo que é entendido como uma produção artesanal típica autóctone. Afinal, muito embora os participantes do curso tenham em sua linhagem parentes com conhecimento do ofício, a costura não foi aprendida com familiares. O perfil dos alunos do Atelier TatiCastru se aproxima mais da descrição dada pela mesma autora acerca do que se entende por *craft* em outros países: são técnicas “aprendidas em cursos universitários e são

exercidas primordialmente por pessoas instruídas que veem na atividade uma forma de autoexpressão" (BORGES, 2011, p. 25).

Mas qual a diferença prática em se aprender uma técnica no seio familiar, com a própria mãe ou avó, daquela ensinada em cursos técnicos, profissionalizantes ou universitários? Fica claro em relatos dos estudantes que o ato de costurar está repleto de relações de afeto vinculadas às pessoas da família mas que houve uma ruptura no universo familiar em que o ensino da técnica deixou de fazer parte dos relacionamentos intergeracionais. E é justamente esta a investigação a que se propõe o artigo.

2 Método

A pesquisa desenvolvida tem base qualitativa, de caráter subjetivo. Em uma primeira etapa foi proposta a questão da investigação que consiste em entender porque, em alguns casos, o conhecimento de saberes e ofícios não é transmitido pela família mesmo se nela está contido.

Para investigar a questão apresentada foi utilizado o estudo de caso como delineamento para a pesquisa por "explorar situações de vida real cujos limites não estão claramente definidos" (GIL, 2008, p. 58). Foram coletados relatos da professora de costura do Atelier TatiCastru e relacionados com pesquisa bibliográfica pertinente a temas como design, ética, artesanato, entre outros que permitissem sugerir e embasar hipóteses para responder a questão tema.

Os casos apresentados pelo Atelier TatiCastru são instrumento para "o estudo aprofundado das percepções e motivações do comportamento, valores e atitudes do ser humano" (OLIVEIRA, 2011, p. 107), no que consiste a suas relações de afetos com um ofício, assim como com membros da própria família.

A partir dos relatos coletados foi feita a análise, que compara as descrições com referências da literatura, que mesmo se tratando de produções artesanais de diferentes vertentes e contextos, oferece a possibilidade de dar sentido às manifestações do fenômeno estudado, que no caso da pesquisa qualitativa, se propõe a conhecer a natureza do que está sendo observado (TOGNOLLI, 2011).

A etapa conclusiva se apresenta ao final, dando fechamento ao estudo através da redação do presente artigo.

3 Desenvolvimento

Os relatos aqui apresentados foram colhidos não em forma de entrevista, mas em forma de conversas, com menor grau de formalidade. Durante o ensinamento de uma técnica, a trama que une o fazer manual e o seu ensinamento é comumente a conversa, e assim que a teoria abre espaço, as conversas tomam lugar no atelier de costura. Como explica Caiafa (2007) sobre a linguagem e a conversa como ferramenta de pesquisa:

A linguagem dá realidade ao estranho, a comunicação reúne para distrair os conversadores de si mesmos, para trazê-los mais perto de estranhos mundos. Essa é uma dimensão interessante da linguagem e da comunicação – conferir certa realidade a mundos possíveis – que deve ser mais ou menos ativa dependendo das situações de enunciação, ou das características do dispositivo conversacional (CAIAFA, 2007, p. 93).

Além dos aspectos de fluidez deste tipo de comunicação, como um trabalho de história oral que demanda a rememoração do entrevistado, Halbwachs (1990, p. 34) lembra que para se obter uma lembrança é necessário que uma reconstrução opere "a partir de dados ou de

noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente”.

3.1 Relatos

Em diversos relatos são mencionados vínculos afetivos com familiares, ou pessoas muito próximas. Esse é o caso de Maria Alice¹ ao citar que sua madrinha costurava e fazia vestidos para ela quando criança e que, por causa dessa memória afetiva, decidiu aprender este ofício. Por não ter aprendido o fazer em família procurou o Atelier como forma de perpetuar o conhecimento.

Quem dentre todos nós não tem em sua memória uma lembrança de infância na qual nossas mães costuravam nossas roupas, bordavam algum artefato ou nos teciam delicadas peças? São memórias de um momento em que o “fazer” se fazia presente em nosso cotidiano. A prática da costura estava associada à educação pelos sentidos. O saber produzido pela costura concatenava o entendimento intuitivo do artesanato com o processo criativo cotidiano no qual se entrelaçam a tradição e a história (ADVERSE; TEIXEIRA, 2017, p. 83).

O convívio de crianças com as gerações anteriores das famílias marcam suas memórias e modelam suas ações na vida adulta, “a criança cresce e acumula na memória mil fragmentos de saber e de discurso que, mais tarde, determinarão sua maneira de agir, de sofrer e de desejar (CERTAU et al., 1996, p. 205). Mesmo não tendo oportunidade de aprender, diversos fatores do fazer costumam ser familiares àqueles que se encontram na mesma situação de Maria Alice. Os sons comuns a costura (o corte da tesoura, do motor da máquina), o peso dos instrumentos, as nomenclaturas, por vezes já são conhecidos. A falta reside na prática da técnica para o desenvolvimento da habilidade de costura.

A lembrança das avós também é recorrente nos relatos. Pelo fato de fazerem parte de uma geração onde determinadas habilidades as definiam como “moças de família” e as tornavam aptas para casar, as técnicas de costura estão presentes no imaginário e na memória das mulheres idosas. Maria e Marcela lembram que sua avó costurava, mas não tinha paciência para ensinar. Mas que, mesmo assim, incluía as netas nas atividades de costura, pedindo para a ajudarem a desmanchar costuras ou riscar moldes de revista. “Os avós se aproximam das crianças, talvez porque, por diversas razões, uns e outros se desinteressam dos acontecimentos contemporâneos sobre os quais se fixa a atenção dos pais” (HALBWACHS, 1990, p. 65).

Bruna iniciou suas atividades no atelier com a mãe e a tia, uma vez que a matriarca da família não teve paciência para ensiná-las. Mas, ao aprender a costurar, Bruna descobriu toda uma possibilidade de aproximação e socialização com suas avós, que se sentiram orgulhosas em ver a neta seguindo o ofício.

Há também o caso de Beatriz, cuja mãe costurava mas não deixava as filhas mexerem na máquina com receio de que se machucassem. Ela procurou o atelier ao se tornar avó e justificou dizendo que queria poder fazer roupas para a neta, segundo ela, sua paixão. Quando sua primeira peça ficou pronta, Beatriz declarou que a entregaria juntamente a uma carta para a neta ler quando estivesse mais velha.

Essa roupa que Beatriz fez para sua neta será um presente que chegará às mãos da criança como um “artefato de memória”, nos termos de Damazio (2006), pois possui a qualidade de

1 Os nomes dos participantes foram substituídos para garantir a confidencialidade dos relatos.

promover relações afetivas e evocar emoções e lembranças. Por estar relacionado às ações da vida cotidiana, esse artefato se encaixa na categoria “recordações”, designada pela autora:

Medalhas, cartões-postais, miniaturas de monumentos, pedrinhas, cachinhos de cabelo, dentes de leite e demais coisas tomadas com o propósito de fazer recordar pessoas, lugares ou acontecimentos.

Esta categoria considerou a distinção apresentada por Ene Köresaar (1998) entre os “souvenirs” e “mementos”. Os “souvenirs”, a exemplo das recordações, dizem respeito aos artefatos concebidos para o fim de marcar algum acontecimento, e que já “nascem” com a função de “fazer lembrar”. Os mementos, por sua vez, são artefatos concebidos para desempenhar outras funções e que, depois de algum tempo de uso, acabam sendo guardados com o objetivo de fazer lembrar (DAMAZIO, 2006, p. 6).

Apesar das lembranças afetuosaacerca da costura no seio familiar serem constantes nos relatos, é possível observar que em parte das narrativas, as mães e avós – detentoras do saber-fazer –, se negaram a ensinar a atividade. A mãe de Renato, por exemplo, sabe costurar, mas nunca teve paciência para ensinar o filho. Em especial, Renato citou o fato de sua mãe ter feito muitas roupas para o ex-marido e não gostar mais de fazer roupas masculinas.

No dizer de Walter Benjamin em *Experiência e Pobreza* (1987), pessoas que passam por experiências ruins ficam emudecidas. O autor fornece como exemplo o fenômeno dos combatentes de guerra que retornam “mais pobres em experiências comunicáveis”. Em uma situação similar (provavelmente menos traumática), a mãe de Renato escolheu excluir de sua atividade a lembrança do ex-marido e de tudo que pudesse evocar essa memória. Ou seja, a costura faz parte da cultura de Renato, mas não de sua experiência pessoal, levando-o a procurar uma escola de costura em que pudesse obter tal conhecimento. Benjamin (1987) questiona: “pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?”

Lílian trouxe um exemplo similar. Sua mãe se negou a ensinar as filhas a costurar, dizendo inclusive que eram burras e que não aprenderiam, indicando também, nesse caso, a negativa em relação à transmissão do conhecimento.

Sabe-se que a costura estava integrada tanto ao labor doméstico quanto ao trabalho industrial feminino. Esses ofícios fundamentaram as experiências de muitas gerações e são elas, as experiências, que constituem o aspecto imaterial da nossa memória. A costura, o bordado e a tecelagem são processos artesanais intimamente relacionados à tecitura de histórias e, por esse motivo, podemos entendê-los como uma forma simbólica da estrutura narrativa de memórias. Essas experiências se inscrevem no campo do nosso patrimônio intangível e, por vezes, orientam os nossos modos de fazer, as nossas escolhas estéticas e até mesmo a própria memória desse saber (ADVERSE; TEIXEIRA, 2017, p. 83).

As mulheres da família surgiram como sendo as guardiãs do conhecimento sobre a costura em todos os relatos, e mesmo não tendo ocorrido o ensino da atividade de mãe para filha ou de avó para neta, independentemente da causa, percebemos que os laços de afeto em relação à costura e a quem costurava na família mantiveram-se fortes. Tamanho é o afeto envolvido na atividade que estas pessoas buscam fora da família meios de aprender a costurar. Com Cardoso (2012, p. 75) afirmamos que “mais do que simples ação de recuperar uma vivência, a

memória é um processo de reconstituição do passado pelo confronto com o presente e pela comparação com outras experiências paralelas”.

Apesar de ter sido mais comum na pesquisa a presença de relatos em que o adulto se negou a ensinar a criança, o oposto também ocorre. A mãe de Vera é costureira, mas as filhas nunca tiveram interesse em aprender. Diagnosticada com a doença de Alzheimer, agora a mãe pergunta às filhas quem vai herdar suas máquinas e dar continuidade a seu ofício. Dada a possibilidade de manter viva a história e a memória da mãe, Vera se propôs a procurar o atelier para finalmente aprender a costurar. Segundo Moura et al. (2016, p. 2870):

[...] o crescimento das doenças emocionais e neurológicas, também denominadas de “doenças contemporâneas”, tais como o mal de Alzheimer, as demências, depressões, síndrome do pânico, entre outras, tornam-se muito presentes e recorrentes levando as pessoas acometidas por essas doenças a perder pequenas ou grandes partes da memória. Diante dessa realidade e, até talvez, em contrapartida ao enfrentamento da mesma, várias pessoas, instituições e organizações (museus, ONGs, entre outros) passaram a explorar e valorizar o resgate da memória, das experiências vividas, dos laços familiares, dos fatos corriqueiros e cotidianos. E, também, diante dos processos globalizatórios ocorreu uma reação que gerou a valorização das identidades locais, estimulando o resgate das memórias individuais e coletivas (MOURA et al., 2016, p. 2870).

Os motivos da interrupção da linha de ensino da costura são diversos, mas mostram que de uma geração a outra o valor atribuído à aprendizagem da técnica se modificou. No contexto que estudamos, para as gerações anteriores o aprendizado da costura era, de certa forma, uma obrigação imposta pelo contexto, em geral pela família, sobretudo às mulheres. No entanto, com a mudança do perfil socioeconômico desses núcleos familiares, exercer o ofício de costureira passou a não ser uma obrigação e, desse modo, seu ensino tornou-se uma escolha dos membros mais velhos. É possível que a ruptura do processo de ensino e aprendizagem da costura pôde também ter ocorrido devido a traumas ou lembranças dolorosas. Outra explicação plausível é o entendimento de que os membros mais novos da família devem buscar profissionalização em outras áreas, tanto para seguir suas vocações, quanto para buscar oportunidades que ofereçam carreiras promissoras e maior estabilidade financeira.

A pesquisa participativa “Projeto Retalhos de Memória” (GUIMARÃES, 2010), realizada com aproximadamente 150 mulheres, indicou que técnicas como a costura estão presentes no imaginário e nas lembranças pessoais dessas mulheres, hoje idosas. Segundo a pesquisa, isso se deve ao fato dessas técnicas terem sido inculcadas e apreendidas na esfera doméstica e institucional pelos hábitos e estilo de vida na formação de moças em determinadas gerações. A falta de diálogo intergeracional e a exclusão dos idosos da vida social pode acarretar a perda de muitos saberes da cultura material e imaterial.

Assim exposto, independentemente da causa, o fato das gerações mais novas buscarem o conhecimento interrompido pelas gerações mais antigas demonstra que a costura possui alto valor de estima, pois se manteve no imaginário dessas pessoas.

3.2 O design e a produção manual

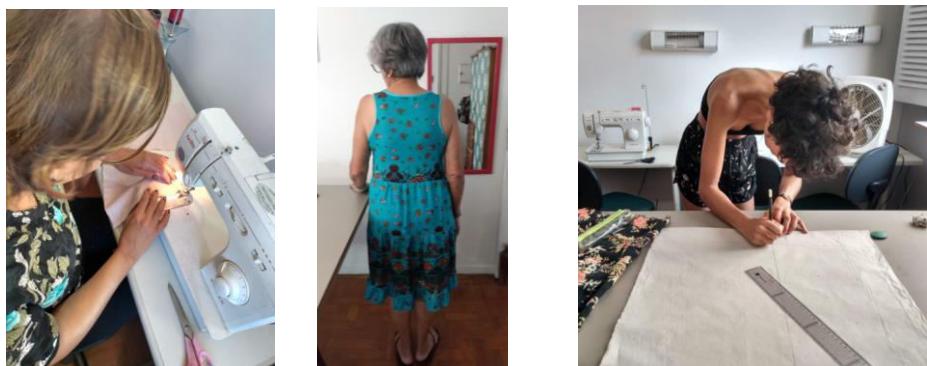
A valorização dos saberes manuais há muito permeia projetos de design das mais diversas formas. Afinal, o artesanato é uma atividade amplamente difundida no Brasil e um campo fértil para atividades projetuais e de inovação como é o caso do design, mas não só dele. Nas ações expostas pelo Museu A Casa do Objeto Brasileiro (ACASA, 2022) é possível observar

ações participativas com o artesanato advindas não só de profissionais do design, mas também de estilistas e artistas com especializações diversas. Borges (2011) classifica as principais ações do design em diálogo com o artesanato, tais como:

- Melhoria de condições técnicas: quando se desenvolve critérios de qualidade de produção e acabamento;
- Uso dos materiais locais: observar a vocação local aproveitando as potencialidades de cada região;
- Identidade e diversidade: gestão da linguagem visual dos produtos desenvolvidos;
- Construção de marcas: criação de identidades visuais com elementos de comunicação;
- Artesãos como fornecedores: relação cliente/fornecedor entre designer e artesão;

Borges complementa (2011, p. 26): “Ao abordar a prática artesanal que envolve faixas significativas da população, interessa-nos trazer à luz a união entre ética e estética que está em jogo nessas experiências, as quais podem ser incluídas dentro de um fenômeno mais amplo de inovação social”. Assim, qual o limiar da ética do trabalho de um designer em contato com um artesão? Observando mais detidamente o ensino de uma técnica é possível apresentar vários pontos de interesse nesse sentido. Tatiana Castro, do Atelier anteriormente citado, usou o conhecimento formal da graduação em Design com extensão em moda para ensinar pessoas que queriam aprender a costurar (figura 1), em especial por motivos afetivos. Poder-se-ia dizer que ela se aproveita de uma ruptura de gerações, de uma “falha de comunicação” familiar para se beneficiar financeiramente? Seria ingenuidade dizer que sim, pois seu espaço de atuação se dá por um movimento cultural, que acontece independentemente de sua ação no mercado.

Figura 1 – Aprendizes do Atelier TatiCastru.



Fonte: Atelier TatiCastru (2020)

Para exemplificar outras questões éticas que permeiam o trabalho do design em interface com o artesanato são apresentados dois casos: a Oficina de Agosto e o programa Minas Raízes. São propostas situadas em cenários de diferentes produções artesanais, localidades, consolidação de mercado, valores atribuídos e talvez qualquer outro aspecto contextual existente, a exceção do trabalho que em certa parte traz a participação de atores de áreas como a arte e o design. São apresentados aqui pela possibilidade de traçar paralelos em termos de críticas e indagações que a produção artesanal permite levantar, e oportuniza o debate para amadurecimento do discurso da valorização do artesanato.

De maneira totalmente diversa do Atelier TatiCastru se iniciou a Oficina de Agosto em Bichinho, distrito de Prados, Minas Gerais. Toti (figura 2), o artista que idealizou a proposta, construiu seu trabalho com o objetivo de promover o artesanato da região. Assim, ensina o ofício da madeira para a população local e os aprendizes que com ele trabalham reproduzem suas ideias, mas não as criam. Daí a ideia de uma “oficina”, como o próprio nome diz. Esta ação foi responsável pela movimentação econômica, previamente estagnada, na região de Bichinho que hoje é um conhecido ponto turístico próximo a Tiradentes/MG, fato que muitos atribuem à chegada de Toti.

Figura 2 – Toti e o trabalho executado na Oficina de Agosto.



Fonte: <https://www.oficinadeagosto.com.br/toti> (2022)

Quando a Oficina de Agosto começou, chegavam mães puxando filhos pelas mãos. Os maiorzinhos queriam entrar na onda, mas não havia como aceitar o trabalho infantil (...). Quando Toti percebe que um dos seus artistas já está quase caindo do galho, de tão amadurecido no trabalho, manda o sujeito seguir carreira solo (...). De empregados se transformam em produtores terceirizados, e a Oficina de Agosto se torna um dos clientes (RAMALHO, 2008, p. 83).

Neste caso, Toti não ensina apenas para a promoção da arte, mas para gerar emprego e renda. A princípio as pessoas não produzem pela expressão, mas pela demanda por trabalho. Este tipo de atuação é muito criticado por não conferir independência criativa ao artesão, que em tese dependerá sempre do artista/designer para idealizar e dirigir sua produção. E quantas das diversas ações institucionais entre design/arte/moda e artesanato já ocorridas continuam a funcionar após a saída da instituição? A resposta a esta pergunta depende da forma como os trabalhos são conduzidos, o tempo de contato entre os diferentes atores e o tipo de apoio fornecido.

Oportunidades de expressão artística podem surgir de diversas formas, por meio da educação formal, de estudos autodidatas, por observação etc., sendo algo peculiar a cada indivíduo. No entanto, se alguém aprende a reproduzir e não é estimulado a criar, poderá ter chances de se tornar independente e se firmar no mercado? E, por outro lado, o tempo que o aprendiz passa na oficina não seria suficiente para desenvolver a criatividade e aprender a criar em vez de apenas reproduzir?

Apesar de tão diverso contexto, pode-se transferir as indagações ao curso de corte e costura. A professora ensina a criar modelos ou oferece o saber do ofício apenas com propostas prontas e padronizadas? O aluno escolhe se quer criar ou reproduzir? Deve ser induzido à criação?

Não há uma resposta exata para estas questões, mas Ramalho (2008) defende a atuação de Toti em Bichinho:

Alguns sujeitos bem-pensantes da arte não moraram na filosofia. Não entenderam que Toti nunca teve a pretensão de fazer Arte, assim, em maiúscula. “Eu queria criar algo que ajudasse as pessoas, recuperasse o artesanato brasileiro ingênuo e, acima de tudo, vendável. Que fosse um meio de subsistência das pessoas”, diz ele (RAMALHO, 2008, p 23).

Independentemente da resposta a esta questão, não se pode negar que toda ação conjunta do design, da arte ou da moda por exemplo, com o artesanato terá um impacto, seja para uma pessoa, seja para todo um grupo artesão.

Como uma alternativa de pensamento sobre o trabalho coletivo, o Programa Minas Raízes, realizado pela Universidade do Estado de Minas Gerais, se mostra como uma proposta diferente das duas anteriormente apresentadas. O projeto de extensão se propôs a promover o trabalho de artesãos através de atividades diversas de capacitação, como oficinas de criatividade por exemplo (figura 3) e desta forma “artesãos e alunos de design aprendem o que vivenciam, colocando a experiência em local de destaque na construção do saber, o que lhes permite tornarem-se protagonistas no desenvolvimento de suas potencialidades” (MORAES, 2012, p. 16).

Figura 3 – Oficina de cor e textura ministrada para o programa Minas Raízes.



Fonte: <https://www.flickr.com/photos/escoladedesign/8197225327/> (2013)

Nesse caso o ensino não envolve apenas o como fazer, mas também o como criar. A proposta é que o contato com as atividades idealizadas pela universidade estimulem a autonomia dos artesãos no desenvolvimento e aprimoramento de produtos.

Este trabalho se aproxima da visão de Bonsiepe (2011) sobre o poder emancipador do design, noção que convida uma vertente mais humanista à prática projetual, incluindo as pessoas de forma participativa e colaborativa, para que se tornem cada vez mais independentes.

No caso deste programa, o artesão é considerado de forma holística, como ser humano com potencial criativo, bagagens estéticas e culturais valorosas, reconhecendo assim seu saber e estimulando a independência criativa como forma de dignificar seu trabalho e fomentar a autonomia. Porém, ações como esta, raramente são espontâneas de um processo de mercado, ou seja, usualmente não há proatividade dos artesãos na busca por aprimoramento. Há aqui uma iniciativa institucional com atuação pontual e situada, que atenderá a um grupo restrito de artesãos por um determinado tempo, se comparado à amplitude que esta atividade ocupa no país.

Quando observa-se uma vocação local, necessidade de geração de renda ou oportunidade na valorização de produtos e identidades locais, instituições governamentais, como prefeituras, governos estaduais e federais, instituições de ensino como as universidades ou de apoio e assistência, como o SEBRAE ou a Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural (EMATER), ONGs como a Cáritas, Fundações de apoio de entidades particulares são exemplos de atores que se dispõe por interesses diversos, a fomentar, apoiar e custear a interação entre áreas como o design e o artesanato em programas como o Minas Raízes. Ou seja, sem um agente interventor, dificilmente há a procura por este tipo de capacitação. Se no caso do Atelier TatiCastru basta o interesse pessoal e a proatividade para inscrição no curso, em grupos de artesãos em contextos diferenciados, como cidades pequenas e afastadas, falta de recursos de custeio, meios de locomoção, presença de pessoa detentora do conhecimento, e até mesmo falta de interesse, são exemplos de dificultadores que acabam por impor a necessidade de auxílio institucional para possibilitar a capacitação em áreas específicas.

4 Conclusões

A questão da ética em relação à memória aplicada ao design pode ser abordada a partir diversos pontos. No presente artigo foram apresentados três casos a partir dos quais procurou-se exemplificar situações em que estes conceitos se permeiam mesmo com a diferença de contextos e produções artesanais.

No primeiro caso, os dados observados no Atelier TatiCastru, lugar em que são ensinadas as técnicas de costura e modelagem, as pessoas interessadas no curso têm suas memórias afetivas ligadas à costura mas não tiveram a oportunidade, por diversas razões, de aprender o fazer com a pessoa que lhes inspirou. De toda forma, não se apresenta um comprometimento ético, pois apesar de ser necessário uma situação de troca (serviço) através de um agente externo (o atelier) para a passagem de um conhecimento que poderia vir do núcleo familiar, considera-se positiva a busca por perpetuar comportamentos e tradições vindas de gerações passadas, onde a memória e a experiência são valorizadas. Importante ressaltar que as observações analisadas foram colhidas em um ambiente específico. Possivelmente em outros cursos de modelagem, corte e costura que atendam a outros públicos e utilizando outras abordagens os dados observados poderiam divergir.

No segundo caso, na Oficina de Agosto, o artesão Toti ensina sua técnica aos moradores da região a fim de capacitar e empregar pessoas que reproduzam suas peças, atendendo a demanda de mercado. Nesta situação, considerando-se os conceitos de design, ética e memória apresentados, a implicação ética seria de que a Oficina valoriza o trabalho final por ela demandado e não o artesão. As peças não são assinadas por quem faz, mas são reconhecidas pelo artista que as idealiza. Logo o artesão aqui é um reproduutor e seu poder criativo não é promovido ou evidenciado. Porém, há que se ressaltar que estas acepções não devem ser consideradas como estritamente negativas, e sim diversas.

A proposta da oficina não partiu de uma valorização da memória local ou da comunidade, ao invés disso, o projeto foi apresentado por agente externo, o conceito de memória não aborda o fazer (já que estamos tratando do ensino), mas sim o produto final que carrega uma memória mais ampla, se relacionando ao imaginário das referências do estado de Minas Gerais e não especificamente de um artesão. Ao contrário do Atelier TatiCastru que encontra em cada um de seus aprendizes a memória da costura como fator primal do trabalho.

No caso da Oficina de Agosto, os benefícios para o artesão não envolvem tanto sua promoção ou valorização, mas o fato da Oficina oferecer postos de trabalho à comunidade local e o ensino de uma técnica, conhecimento este que acompanhará o artesão em sua vida futura.

Lembrando ainda que as peças produzidas continuam sendo consideradas artesanato, têm impressas nelas os traços únicos de cada artesão que as produziu, são autênticas neste sentido e podem se tornar tradicionais. Como descreve Noronha (2015) as tradições podem ser atualizadas.

Entendendo a tradição como um processo mutante nesta perspectiva, programas como o Minas Raízes são interessantes por posicionar o artesão como o ator para modificação e impulsão do próprio trabalho, oferecendo bases para a independência no processo de criação. Não há implicações éticas quanto a esta forma de trabalho, há aqui implicações de ordem prática. Afinal, apesar de o programa intencionar a promoção do artesão e de seu trabalho, não há como afirmar que as oficinas e consultorias ministradas trarão sempre o resultado esperado. O conhecimento passado pode não ser apreendido ou sê-lo de forma diferente da esperada. E mesmo que este conhecimento seja apreendido corretamente, pode simplesmente não ser implementado pelo artesão.

Os exemplos apresentados mostram que as discussões sobre a ética no trabalho de design e artesanato são amplas e de difícil consenso, mas devem ser feitas para avaliar qual a melhor forma de atuação do designer, ou ao menos mapear as possíveis interações com o artesanato e suas implicações na vida do artesão em diferentes cenários. Os casos relatados mostram como o trabalho artesanal pode se inserir em diferentes contextos, logo, uma única forma de ação não atende a uma atividade tão ampla. O conceito de design, memória e ética pode ser ainda analisado em diversas outras abordagens, como nas relações entre designers profissionais que fazem uso da memória e identidade de comunidades para suas criações ou até mesmo quando se refere a memória de uma pessoa pública. Nos casos também em que o designer trabalha para a revitalização de uma marca ou um produto e não considera a trajetória percorrida. São inúmeros os exemplos.

5 Agradecimentos

Os autores agradecem ao professor Dr. Edson Carpinteiro Rezende pelo auxílio no desenvolvimento do presente estudo.

6 Referências

- ACASA. Museu A Casa do Objeto Brasileiro. **Guia do objeto (2022)**. Disponível em: <<https://acasa.org.br/guia-do-objeto/>>. Acesso em: 30/07/2022.
- ADVERSE, Angélica Oliveira; TEIXEIRA, Maria Bernadete Santos. **A artesania como experiência mnemônica no design**. Revista Transverso, v. 1, n. 4: 1 (julho/2017). Disponível em: <<http://revista.uemg.br/index.php/transverso/article/view/2495/1471>>. Acesso em: 26/04/2019.
- BENJAMIN, Walter. **Experiência e Pobreza**. In: Walter Benjamin – Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. Disponível em: <<https://bibliotecasocialvirtual.files.wordpress.com/2010/06/walter-benjamin-experiencia-e-pobreza.pdf>>. Acesso em: 26/04/2019.
- BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.
- BORGES, Adelia. **Design + artesanato: o caminho brasileiro**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.
- CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano:** 2. morar, cozinhar. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

CAIAFA, Janice. **Aventura das cidades:** ensaios e etnografias. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2007.

DAMAZIO, Vera. **Design e Emoção:** alguns pensamentos sobre artefatos de memória. 7º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. Disponível em: <https://www.academia.edu/11355018/Design_e_Emo%C3%A7%C3%A3o_alguns_pensamento_s_sobre_artefatos_de_mem%C3%B3ria>. Acesso em: 26/04/2019.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** São Paulo: Atlas, 2008.

GUIMARÃES, Mariana de Souza. **O design dos objetos artesanais produzidos no cotidiano de mulheres idosas.** Orientador: Alberto Cipiniuk; co-orientador: Doris Clara Kosminsky. Dissertação (Mestrado em Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2010. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=16441@1> Acesso em: 25/08/2019.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** São Paulo: Editora Revista dos Tribunais LTDA., 1990.

MORAES, Maria Flávia Vanucci de. **Minas Raízes:** produção artesanal, cultural e design social. 1ª edição. Belo Horizonte, 2012.

MOURA, Mônica; ANDRADE, Ana Beatriz Pereira de; TAROZZO, Marina Jardim; AMBIEL, Izabela Muniz. **Design contemporâneo e o resgate da memória:** projeto interdisciplinar. In: Anais do 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design [Blucher Design Proceedings, v. 9, n. 2]. São Paulo: Blucher, 2016. Disponível em: <<http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/designproceedings/ped2016/0246.pdf>>. Acesso em: 29/04/2019.

NAKAO, Jum. Intermezzo: convívio. In: NACCACHE, Andréa. **Criatividade Brasileira:** Alex Atala, Fernando e Humberto Campana, Jum Nakao: gastronomia, design, moda. Barueri, SP: Manole, 2013.

NORONHA, Raquel Gomes. **Era uma vez no quilombo:** narrativas sobre turismo, autenticidade e tradição entre artesãs de Alcântara (MA). Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v.12, n.1, p. 43-60, 2015.

OLIVEIRA, Diva Maria Tammaro de. **Introdução à pesquisa qualitativa.** In: Teoria e prática da pesquisa aplicada. Rio de Janeiro, Elsevier, 2011.

RAMALHO, Cristina. **O Brasil genial da Oficina de Agosto.** 2ª edição. São Paulo: Luste Projetos Editoriais e Culturais, 2008.

TOGNOLLI, Dora. **Interpretação e análise – pesquisa qualitativa.** In: Teoria e prática da pesquisa aplicada. Rio de Janeiro, Elsevier, 2011.