

5 CONCLUSÃO

Ao me deparar com o estudo de objetos materiais com características próprias de um “saber-fazer”, que se aproxima dos conceitos da cultura imaterial, percebi ser fundamental que se contemple o sistema de circulação destes objetos. Desta maneira, pensar em quem faz, implica pensar em como se faz; ou para quem faz; ou mesmo para que faz; ou talvez, onde faz; quando; porque, além, e principalmente, de perguntar sobre os significados que assumem.

É importante salientar que os bordados produzidos em Itapajé, especialmente no bairro (comunidade) de Barateiro, são objetos tradicionais que originalmente eram feitos para o consumo de um grupo restrito de pessoas, ou um consumo doméstico, no sentido de serem consumidos por pessoas que compartilham de um mesmo universo cultural. Atualmente, os bordados de Barateiro passaram a ser produzidos quase que exclusivamente “para fora”; para pessoas que não conhecem o universo de sua existência primeira.

A partir deste aspecto, os bordados se tornaram objeto deste estudo, pois, de certa forma, é esta mudança de público um dos fatores garantidores da permanência do artesanato e, principalmente, a maneira como são feitos, por mulheres, crianças e homens.

O processo de legitimação dos bordados produzidos em Barateiro, enquanto comunidade socialmente organizada, com sistemas de classificação, produção e função próprios, marca seu pertencimento e organiza sua existência frente aos seus “consumidores” de outros grupos que não participam, nem conhecem estes sistemas, nem conhecem como estes bordados são “vividos”; a que necessidades atendem ou sobre as relações sociais que fundam sua presença.

A procura ou o desejo de obtenção destes objetos tem outros fatores em consequência do crescente processo de industrialização, com certa standardização dos objetos de uso. Este é um aspecto fundamental para se pensar estes objetos num contexto das transformações advindas do processo “modernizador”. A relação da forma com o material é plena de significados, técnicos e estéticos.

Os artesãos (bordadeiras e bordadores) fazem bordados: “os bordados de Barateiro”. São artesãos que reclamam para si o papel de representantes de uma tradição, que constroem e atualizam cotidianamente na habilidade de transformar a matéria prima (tecidos, linhas, agulhas, riscos, bastidores e o imaginário) em bordados esteticamente utilitários que carregam significados a respeito do seu “fazer”.

Para os artesãos de Barateiro é o ato de reproduzir esse saber que, na sua transmissão, congrega sempre a marca de suas crenças e valores. Os mais velhos transmitem o seu ofício aos mais novos, que acabam por incorporar a tradição em ações.

O “fazer tradicional” fundamenta-se numa rede de parentesco que, no caso dos artesãos de Barateiro, se amplia cada vez mais, incorporando novos membros ao seu núcleo. Hoje, entre as bordadeiras de Barateiro, não estão somente aquelas que herdaram de suas mães e avós a arte e o saber deste “fazer”, mas também as que aprenderam com suas sogras, cunhadas, além de irmãos e filhos que atualmente assumem este novo papel.

Este é, aliás, um dos aspectos de expressão de mudança ou inovação para uma tradição, tipicamente feminina, até bem pouco tempo atrás. A importância econômica desta atividade é demonstrada pelo número crescente de artesãos (os bordadores) que nela se incorporaram.

O processo de legitimação, como a história da coletividade objetivada por valores e um corpo de conhecimento é a própria tradição. A especificidade da construção desta tradição pode ser pensada como forma, inclusive, de resposta às pressões que lhes são infligidas, pois injunções de mudanças geram respostas próprias com efeitos singulares segundo as representações locais e podem resultar em transformações mais ou menos definitivas ou simples rejeição, considerando que as variáveis externas e internas compõem infinitas combinações.

Todavia, a intervenção do PRA-ITA foi fundamental na medida em que permitiu e promoveu a conscientização do artesão em relação a este “saber fazer”, levando conseqüentemente a sua reinvenção.

Caracterizar este sistema de trabalho por oposição ao “moderno”, estabelece uma classificação baseada numa visão homogeneizadora que acaba por hierarquizar alguns sistemas em detrimento de outros considerados “atrasados”.

Isto equivale à redução de alguns processos a meros estágios de desenvolvimento. Este pensamento norteou a maior parte de trabalhos relativos à cultura material.

Notadamente, os objetos tradicionalmente produzidos, como os bordados de Barateiro, distinguem-se pelo que representam de “exótico”, além de uma nostalgia do **feito à mão**. Curiosamente, esta nostalgia corresponde a algo construído pela sociedade moderna como sendo os objetos “autênticos” e “genuínos”, que se aproximam das sociedades primitivas ou, ditas, populares.

Em muitos casos, o artesanato tem características próprias que o estereótipo do produtor carrega consigo. O consumidor, ao escolher objetos artesanalmente produzidos, parece desejar congelar uma imagem que supõe uma “imobilidade histórica”. Este fato sugere que a mudança seja algo extremamente “ruim” ou depreciativamente inferior.

A conservação e a “pureza” dos objetos tradicionais são, de certa forma, algo desejado por um “mercado consumidor”, onde os objetos circulam, frente à sociedade, “dita moderna”, que cultua a inovação tecnológica. A ambigüidade desta tensão apresentada na pesquisa está presente na maioria dos sistemas de troca.

DORMER (1991), no livro “**The meanings of modern design: towards the twenty-first century**”, dedica um capítulo (“Valorizando o feito à mão”) para uma reflexão sobre o artesanato em tempos de design, no qual considera que a atividade industrial não deve ser entendida como em oposição à artesanal. As duas podem (e devem) conviver em paralelo, muitas vezes sobrepondo-se, entrecortando-se ou aproximando-se.

Ele cita o exemplo de David Pye (professor, designer e artesão), ressaltando que, na Europa e nos Estados Unidos, o artesanato do qual se fala refere-se ao artesanato-arte, numa analogia ao mercado de arte. DORMER (1991, p. 153), revela

“Hoje em dia, o artesanato é produzido pela escolha da classe média, como uma expressão do ‘livre desejo’ para uma audiência que possui dinheiro suficiente – e percepção – para arcar com os gastos de objetos de contemplação sem outras utilidades”.

O mesmo autor continua afirmando que, enquanto artesanato-arte, deve-se levar em conta o mercado numa visão capitalista, na qual,

“[...] o ofício manual contemporâneo é necessariamente periférico a todo o sistema dominante da atividade econômica. Ao se chegar demasiadamente perto do comércio tanto a natureza do trabalho do artesão quanto a natureza do artefato estão comprometidos pela necessidade de um preço competitivo com o mercado” (DORMER, *op. cit.*, p. 153).

A visão deste autor sobre a relação construída entre o artesanato e o design baseia-se numa necessidade de “auto-preenchimento” e anulação da “dor” provocada pelos trabalhos industriais que causam um incômodo pela sua repetição e produção em série. Ele aponta um desejo de se envolver em atividades produtivas, mas com prazer, como afirma:

“O conceito de trabalho prazeroso, seja ele mecânico ou altamente criativo, é o que todas as classes de trabalhadores aspiram, mas o que as classes mecânicas ou operárias raramente alcançam, porque o prazer no trabalho, como em todo o resto, depende da liberdade de escolha” (p. 156).

No entanto, acredito que esta seja uma visão parcial aplicável ao artesanato urbano como uma atividade, na qual se tem uma total liberdade de criação e o trabalho é orientado somente pelo prazer e liberdade de escolha. No caso da comunidade de Barateiro (Itapajé), a qual meu estudo está vinculado, observa-se que o bordado obedece a uma prática em que, por vezes, há a repetição, divisão de tarefas e uma dedicação considerável para sua realização.

No que se refere à liberdade de criação há opiniões contrárias, pois segundo depoimento de um artesão, no interior do Ceará colhido por PORTO ALEGRE (1994, p. 101)

“a minha inspiração entra pela... boca. Quando começa a faltar o pão, aí começa a vir entrando inspiração. E, porque a gente sente falta de comida, aí a inspiração entra pela boca, bate na barriga e, já viu, vai pra cabeça! Aí a cabeça manda a mão, a mão manda brasa! Esse é o processo”.

Este relato de um artesão cearense está contido na tese de doutorado da professora PORTO ALEGRE (1994) e nela pode-se entender que o trabalho artesanal, principalmente no Nordeste brasileiro, mostra outras especificidades diferentes das citadas por DORMER (1991). Nesta perspectiva, observa-se o artesanato antes como forma de sobrevivência do que como uma atividade livre de

compromissos e cobranças reais. No entanto, observa-se um ponto de contato entre ambos, conforme

“Fazer artesanato é hoje muito diferente do que quando o artesanato era um mister. O artesanato é hoje produzido como resultado de uma escolha da classe média, como expressão de vontade própria destinada a um público com dinheiro – e informação – suficiente para adquirir objetos inúteis, destinados a serem contemplados. O que distingue o artesanato do comércio é uma diminuição da quantidade de dor associada ao processo de produção e um aumento muito considerável do coeficiente de prazer e de realização pessoal” (DORMER, 1991, p. 153).

Vale ressaltar que este caráter artístico não é sentido, de forma homogênea, pelos artesãos nem é um valor reconhecido por visitantes de outras regiões que não as suas. Pelo fato de ser comum na região onde são produzidos não interessa à maioria dos habitantes da localidade, mas o bordado é tido como um *souvenir* e levado como testemunha de uma viagem a um local “exótico”, por turistas ou visitantes.

Mesmo em localidades como as que atualmente estudo, há uma preocupação do artesão, dito popular, em identificar o seu “fazer” como arte. Para uns, a arte pode ser encarada como meio de sobrevivência, e o objeto produzido como mercadoria, enquanto para outros ultrapassa esses limites, é bem mais do que isso – é vista como um “dom de Deus”.

Novamente PORTO ALEGRE (1994, p. 110) lembra que a prática artesanal, quando orientada pelo “espírito da arte”, guarda aspectos de relevante importância, em relação ao artesão, pois o trabalho torna-se o centro de toda a vida do indivíduo; trabalha, em geral, por conta própria, prolongando esta atividade até idade muito avançada e, finalmente, orgulha-se de sua profissão e de sua condição de autonomia.

O reconhecimento de uma atividade que engloba aspectos tão díspares demonstra a sua fundamental importância para o artesão, “pois mais do que o valor de troca, mais do que o valor de uso, o objeto encerra e contém um valor moral do trabalho realizado” (PORTO ALEGRE, *op. cit.*, p. 112).

Em artigo organizado por professores do Curso de Pós-Graduação em Design, da PUC - Rio, MORAES (1999, p. 163) resume sua posição em relação à produção de bens, de forma artesanal em contraposição ao processo industrial, como a seguir:

“[...] é lícito afirmar que o objeto industrial já existe no próprio momento em que foi projetado, desde o momento em que é ultimado o desenho executivo que dará lugar à realização do modelo protótipo, a partir do qual se iniciará a série perfeitamente igual e idêntica de todas as peças que se seguirão à primeira. A obra do artista na peça do artesanato, explica-se ‘no final’ da execução, ao passo que na peça industrial se explica ‘no início’”.

A afirmação de autenticidade é também uma forma de negociar com um mercado de consumo cada vez mais dinâmico e competitivo. O “selo”, “etiqueta” ou “assinatura” dos bordados legitima o objeto afirmando o valor da tradição.

O Projeto de Revitalização do Artesanato de Itapajé – PRA-ITA, funcionou como a autenticação para uma “assinatura coletiva” que marca a diferença, principalmente, frente aos outros tipos de bordados produzidos em Itapajé, ou em outras localidades.

Os processos sociais concretos, frequentemente revelam que a modernização não é o contrário do tradicionalismo, e, até o torna possível. No caso dos artesãos de Barateiro, as mudanças geram uma luta pela preservação de sua identidade como grupo social que se constrói a partir de sua prática produtiva; de seu trabalho. Embora façam parte do processo de transformação, sua atividade artesanal exige, em alguma medida, a permanência. Logo, o desenho do seu “fazer” adquire novas formas, intrinsecamente construídas.

As mudanças não implicam necessariamente na permuta de relações tradicionais por relações tipificadas da chamada sociedade moderna, industrial, urbana e plena de inovações tecnológicas.

De acordo com algumas pesquisas citadas ao longo deste trabalho (FLEURY, 2002; CANCLINI, 1983 e 1998; BADARÓ, 2000; COSTA, 1999), constato que a atividade artesanal, atualmente, está ligada ao segmento ainda recente do turismo, e que intervenções como o PRA-ITA, verificado em Barateiro, contribuem para a permanência dos moradores em sua própria localidade de origem, através da comercialização dos bordados produzidos, evitando o êxodo rural, além de “divulgar” o local onde o artesanato é feito.

De acordo com CORRÊA (2003), há um interesse do estado em promover intervenções para que esta atividade passe, também, a ser instrumento político e econômico, como a seguir:

“Através do panorama das intervenções realizadas nos últimos anos em diferentes contextos, no Brasil, observou-se a natureza da hibridização do *design* com o artesanato, realizada até agora. Nota-se que, apesar de apoiadas por instituições governamentais ou não governamentais, e talvez em função disso, estas intervenções são muito mais caracterizadas como estratégias para geração de emprego e renda, do que uma real preocupação com o patrimônio cultural ‘vivo’ dos grupos ou comunidades”. (p. 88)

No contexto do Design há uma tensão permanente sobre as funções dos artefatos, em suas diferentes instâncias que, no processo de utilização podem relacionar um usuário (indivíduo ou extensivo à sociedade) a um objeto de uso. Na maioria das sociedades capitalistas, há um descompasso entre o valor de uso que algo pode proporcionar e o seu respectivo valor de troca. Outras discrepâncias podem ser relacionadas, causadas pela mutação no uso de artefatos que, quando projetados em suas funções primordiais delas, se tenha distanciado no uso cotidiano.

É importante salientar que os parâmetros de julgamento dos objetos industriais que levam em conta somente a eficiência técnica não se coadunam com os do artesanato, no qual o tempo é um fator a ser valorizado para sua produção.

Há posições conflitantes e convergentes quanto à aceitação de objetos artesanais de acordo com a sociedade na qual eles são oferecidos. Com a crescente produção industrial, os objetos que apresentam características manuais surgem como uma alternativa possível de sobrevivência e, ainda, de prazer e orgulho de quem os produz.

O artesanato ao qual me refiro nesta pesquisa carrega consigo uma carga simbólica e afetiva a ser considerada. Os objetos produzidos industrialmente devem obedecer a uma demanda específica, atender às funções para as quais foram projetados, ter uma aparência (forma) agradável, atender ao contexto em que são produzidos, mas estão em outra esfera de análise. Mesmo levando em consideração o fato de os dois (design e artesanato) serem produzidos por pessoas e para pessoas, colocando-os em uma mesma esfera de discussão.

Atualmente, as sociedades urbanas têm incorporado, em seus objetos de uso, produtos concebidos numa espécie de “hibridismo” entre a indústria e a produção artesanal. Como exemplo concreto, verifica-se uma crescente atuação de artesãos em feirinhas populares, expostas em praças, na orla marítima (de cidades litorâneas) ou, ainda, em centros comerciais e shoppings.

Esta, também, é uma alternativa viável para a questão emergencial de falta de emprego formal. Produzindo bijuterias, caixinhas, portas-retrato e, até, esculturas em areia, estes “novos artesãos” realizam o que FRADE (1994) identificou como o “neo-artesanato”. Este fato aponta para uma tendência global de produção de objetos com boa qualidade técnica, mas que contenha uma certa nostalgia do “feito a mão”, artesanal, ou ainda, menos impessoal que a maioria dos produtos industrializados em massa.

Mais do que isso, o PRA-ITA demonstra que as intervenções realizadas em comunidades artesanais devem levar em consideração o contexto em que elas ocorrem. Respeitar as dinâmicas culturais das comunidades artesanais, sem impor modelos de produtos industriais e despertar o interesse pelo “saber-fazer” dos artesãos, parece-me uma atitude eticamente responsável para designers, ou em intervenções com caráter de design.

O entendimento de algumas questões, como as aqui apresentadas, pode modificar o modo de visão de designers mais conscientes e conhecedores de outras realidades (e necessidades) e não somente àquelas destinadas ao produto industrial.