

5.

Relações entre as práticas objetivas das costureiras e o design têxtil e de vestuário

Com base no levantamento feito no trabalho de campo, neste capítulo, buscamos aprofundar questões enunciadas durante as entrevistas e o grupo de discussão, em que pudemos observar certa perplexidade por parte das entrevistadas, e que geraram debate, procurando, assim, conceituar e fundamentar, teoricamente, questões apontadas em função do entendimento dessas costureiras e que têm relação direta com a prática de conceber, planejar e projetar artigos têxteis e de vestuário, inseridos no campo da moda.

Dessa forma, escolhemos analisar, no subcapítulo 5.1. *Considerações sobre o design artesanal e o design industrial*, aspectos referentes aos limites e às tensões existentes entre eles, para no subcapítulo 5.2. *Design têxtil e de vestuário e criatividade* refletir sobre a possibilidade de uma atuação criativa no âmbito do projeto de artigos têxteis e de vestuário, enquanto, no subcapítulo 5.3. *O ofício da costura*, procuramos entender como esse ofício se desenvolveu no Brasil e por que é tão desvalorizado.

5.1.

Considerações sobre os limites entre o trabalho artesanal e o industrial

Segundo Bonfim¹⁷³, o design artesanal, existente na Idade Média, caracterizava-se pela ausência de divisão entre o trabalho intelectual e o manual no desenvolvimento dos objetos, o que permitia ao artesão deter o conhecimento e as informações necessárias para planejar e produzir determinado artefato. A reunião de

¹⁷³ BONFIM, Gustavo Amarante. *Ideias e formas na história do design: uma investigação estética*. João Pessoa: Editora Universitária, 1998, p.51.

oficinas medievais, denominadas guildas, era o espaço social de coesão dos oficiais mecânicos de todas as categorias profissionais. Nesse local, havia a troca de informações e o aconselhamento entre as pessoas que compunham os pequenos grupos de trabalho em que a fonte de poder econômico, ou seja, o capital, era o conhecimento adquirido ao longo de um extenso período de trabalho e treinamento a que o artífice se submetia na prática diária de seu ofício. Essa habilidade atribuía qualidade estética ao objeto, enquanto na produção manufatureira, a qualidade estética resultava do entrosamento entre o mestre da arte e o mestre dos moldes, e da perícia de ambos.¹⁷⁴

Com o avanço do capitalismo, o sentido da corporação foi se transformando, e o sistema mestre-aprendiz, que destacava o ofício, foi, aos poucos, perdendo espaço para a ênfase na classe que buscava estabelecer restrições de acesso à profissão, cujo objetivo era meramente corporativo, isto é, manter domínios e privilégios profissionais. O design, como uma atividade especializada que consistia em preparar o conjunto de instruções para a produção de determinado objeto, esteve diretamente atrelado ao desenvolvimento das manufaturas e do sistema industrial do final do século XVIII¹⁷⁵ e da consequente separação do trabalho nas fábricas.

Os objetos artesanais, atualmente, são considerados pelo senso comum como aqueles que possuem características identitárias regionais do Brasil; contêm pequenas variações e, por isso, são vistos como objetos menores, de baixa qualidade técnica ou estética. Existe uma razão historicamente determinada para essa desvalorização, já que no início da industrialização, a padronização era considerada um valor, um atributo de qualidade dos produtos industriais, possivelmente, também, em virtude das necessidades comerciais dos primeiros industriais, como no caso de Wedgwood, que comercializava suas cerâmicas por meio de catálogos. Em virtude disso, tornava-se necessário produzir “resultados constantes”, pois o cliente precisava da garantia de que iria receber o produto “igual” ao disponibilizado no catálogo ou nas vitrines de exposição. O trabalho de projetar um objeto implicava também o de modelar e fazer os protótipos, contudo Wedgwood ainda tinha problemas de qualidade nas modelagens e resolveu contratar artistas de fora da indústria de cerâmica para fazer as modelagens, o que se tornou um problema para a rotina rígida e disciplinada a que se visava na fábrica. Havia vantagens co-

¹⁷⁴ BONFIM, 1998, *op. cit.*, p.61.

¹⁷⁵ FORTY, 2007, *op. cit.*, p. 53.

merciais em contratar artistas, pois, conforme as classes altas iam estabelecendo identidade mais forte, buscavam distinguir-se por meio dos gostos e da moda. “Os artesãos provincianos da classe trabalhadora ignoravam essas modas, e Wedgwood foi obrigado a achar homens que tivessem contato com a alta sociedade e com o gosto dominante”.¹⁷⁶

Neste trabalho, consideramos o emprego do termo artesanal como referente às práticas profissionais em que o mesmo indivíduo desenvolve diversas etapas do processo, não significando que ele execute todas as fases, nem que essa atividade não utilize maquinário industrial. Apoiamo-nos em Dorfles para estabelecer que a natureza da obra artesanal “pode aparecer como “feita à mão”, mesmo nos casos de “intervenção parcial de máquina”, ou seja, mesmo quando este trabalho está sujeito à repetição, não alcança uma “identidade absoluta em suas cópias”, e, nesse caso, existe uma pequena variação formal que, por menor que seja, “reside esse não sei o quê de fascinante”.¹⁷⁷

O SEBRAE apresenta, em seu *site*,¹⁷⁸ um termo de referência para a categorização dos produtos artesanais e considera que eles são definidos de acordo com seu processo de produção, origem, uso e destino. Lista os seguintes itens: arte popular, artesanato, trabalhos manuais, produtos alimentícios típicos, produtos semi-industriais e industriais, artesanato indígena, artesanato tradicional, artesanato de referência cultural e artesanato conceitual, e para tanto, baseia-se no Conselho Mundial do Artesanato, que entende essa prática como toda atividade produtiva que desenvolva objetos feitos à mão ou que utilizem meios rudimentares, implicando, dessa forma, que o produto seja resultado da habilidade, destreza e criatividade do profissional.

O artesanato caracteriza-se pela produção de pequenas séries regulares, com produtos semelhantes, porém diferenciados entre si, e tem compromisso com o mercado.¹⁷⁹ Apresentaremos, a seguir, somente categorias diretamente relacionadas às questões abordadas nesta pesquisa.

¹⁷⁶ FORTY, 2007, *op. cit.*, p.53.

¹⁷⁷ DORFLES, Gillo. *O design industrial e a sua estética*. Lisboa: Presença, 1984, p.21-25.

¹⁷⁸ MASCÊNE, Durcelice Cândida. *Termo de referência: atuação do Sistema SEBRAE no artesanato Brasília*: SEBRAE, 2010. Disponível em: <www.sebrae.com.br>. Acesso em: 31 jul. 2011.

¹⁷⁹ *Ibidem*. Disponível em: < www.sebrae.com.br>. Acesso em: 31 jul. 2011.

Os *trabalhos manuais* consistem na “produção assistemática; reprodução ou cópia; ocupação secundária; fruto da destreza”¹⁸⁰. São atividades que requerem habilidade, mas desenvolvem-se a partir de moldes e outros modelos que definam previamente o padrão e desenvolvem artigos com uma “estética pouco elaborada”¹⁸¹ e consideradas pelo órgão como atividades não criativas e que, em geral, não são exercidas como atividade principal. Os *produtos semi-industriais e industriais* resultam de uma “produção em grande escala, em série, com utilização de moldes e formas, máquinas e equipamentos de reprodução, com pessoas envolvidas e conhecedoras apenas de parte do processo”¹⁸², categoria cujo objetivo consiste em desenvolver *souvenir* com ênfase nos artigos para o mercado turístico e que expressa identidade cultural, comunica conceitos e busca a qualidade e a funcionalidade das peças. Para o *artesanato de referência cultural*, consideram os produtos que incorporem os elementos tradicionais da região em que foram produzidos, mas que, em geral, resultam da atuação de artistas e designers que trabalham com os artesãos, buscando “diversificar os produtos, porém preservando seus traços culturais mais representativos.”¹⁸³ Sobre o *artesanato conceitual*, a atividade é descrita como partindo de um projeto que procura afirmar um estilo de vida em que a inovação consiste no principal elemento de distinção dessa categoria. Dentre os valores promovidos, os movimentos ecológicos e naturalistas são os mais representativos.

Quais os limites entre as práticas artesanais e industriais? Que característica singular possui um designer que o distingue do artesão? Quais os limites e as tensões existentes em cada uma dessas práticas e desses profissionais?

Parece que os limites entre essas categorias são tênues, e a categorização apontada acima nos remete à discussão feita por Redig, que procura estabelecer uma distinção entre design e artesanato, postulando que suas diferenças se dariam com o primeiro buscando resolver problemas da sociedade e o segundo tendo como função primordial a expressão artística.¹⁸⁴ É interessante observar que, para o

¹⁸⁰ *Ibid.* Disponível em: < www.sebrae.com.br>. Acesso em: 31 jul. 2011.

¹⁸¹ MASCÊNE, 2010, *op. cit.*, Disponível em: <www.sebrae.com.br>. Acesso em: 31 jul. 2011.

¹⁸² *Ibidem.* Disponível em: < www.sebrae.com.br>. Acesso em: 31 jul. 2011.

¹⁸³ *Ibid.* Disponível em: < www.sebrae.com.br>. Acesso em: 31 jul. 2011.

¹⁸⁴ REDIG, Joaquim. Design é metodologia. In: COELHO, Luiz Antonio L.(org.). *Design método*. Teresópolis: Novas Idéias, 2006, p.169. Redig é um exemplo recente, mas sabemos que outros autores estabelecem uma clara distinção entre os objetos artesanais e o design industrial, considerando que o primeiro não pode ser confundido com o segundo.

SEBRAE, o artesanato tem compromisso com o mercado e possibilita a produção seriada, contudo considera que seja desenvolvida em pequena escala. Para Redig¹⁸⁵ o designer não produz, comercializa ou vende o produto, apenas desenvolve o projeto para um cliente, em geral uma empresa, e este profissional estaria apto a trabalhar com qualquer tipo de material, enquanto o artesão estaria limitado a executar sua atividade, empregando sempre o mesmo material.

Observamos que o SEBRAE não faz referência específica aos materiais, pois coloca seu foco no modo de desenvolver as atividades e no emprego ou não de maquinário e de moldes, contudo devemos salientar que Redig não contemplou os designers gráficos autônomos, ou mesmo os designers têxteis e de vestuário que trabalham em seus *ateliers*. Em ambos os casos, esses profissionais desenvolvem todas as etapas do projeto, desempenhando suas atividades de forma artesanal.

Retomando a categorização do SEBRAE, consideramos que ela não consegue abarcar os produtos têxteis e de vestuário de que estamos tratando nesta pesquisa, tampouco conseguem fazê-lo para os produtos de moda em geral. Exemplificamos os casos dos produtos exclusivos, mas que empregam maquinário industrial em seu processo produtivo, aliado ao trabalho manual, ou dos artigos produzidos em pequena escala que resultam em peças diferenciadas, pois têm etapas de corte e montagem manual, ainda que reproduzidos a partir de moldes; ou mesmo, artigos que são produzidos numa escala maior, que o SEBRAE classifica como semi-industriais ou industriais, mas que em muitos casos têm etapas produtivas feitas manualmente. No caso específico dos artigos de vestuário, não nos parece que o que determina se uma prática é artesanal ou industrial, possa se estabelecer apenas pela escala de produção, tampouco pelo emprego de maquinário industrial, moldes e formas.

Nós nos apoiamos em Godart¹⁸⁶ para demonstrar nosso argumento, pois o autor afirma que as indústrias do ramo da moda adotaram, ao longo dos anos, técnicas de produção modernas, mas, ainda assim, houve pouca evolução nessas técnicas desde os anos 1930. O modelo “montagem progressiva por pacotes”, de ins-

¹⁸⁵ *Idem*, p.170.

¹⁸⁶ GODART, 2010, *op.cit.*, p.46.

piração tayloriana,¹⁸⁷ que consistia na produção fragmentada, nos anos 1990 representava 80% das roupas produzidas nos EUA.

No entanto, se o método de montagem progressiva por pacotes na moda é de inspiração tayloriana, ele se diferencia de métodos similares em outras indústrias. Com efeito, a natureza pouco rígida dos materiais têxteis torna difícil a utilização de máquinas-ferramentas e a automatização completa das cadeias de produção, contrariamente ao que podemos encontrar em outras indústrias, como a indústria automobilística. É por isso que a moda se mantém como uma indústria rica em mão de obra.¹⁸⁸

Retomamos Bonfim para sustentar que os critérios tradicionais de classificação do setor produtivo não levam em consideração as inúmeras possibilidades produtivas, já que no Brasil ainda coexistem produções artesanais, manufatureiras e industriais.¹⁸⁹ As micro e pequenas empresas, que atuam com poucos funcionários, empregando, por vezes, tecnologias complexas, mas também desenvolvendo produtos em oficinas artesanais, subcontratam serviços feitos em unidades pré-modernas de produção, como as oficinas domésticas das costureiras do Rio das Pedras.

Para Dorfles, o objeto artesanal não é um equivalente do objeto industrial, já que a condição necessária para este consiste em ter sido produzido por meios industriais e mecânicos, utilizando, exclusivamente, máquinas.

Dessa forma, considera-se o artesanato como o pai do design industrial e que a diferença básica entre os dois consiste em que, no primeiro, o objeto já existe no momento do desenho executivo que resultará no modelo protótipo enquanto o artesanato se explica no final. Outro aspecto que Dorfles enfatiza está na série, pois, para ele, independe da escala de produção, já que aviões, trens e turbinas, entre outros, são produzidos em séries muito reduzidas.¹⁹⁰

Podemos problematizar alguns aspectos apontados, pois, no design têxtil e de vestuário, alguns profissionais não desenvolvem seus projetos com base em desenho técnicos que serão submetidos diretamente aos setores de modelagem e prototipagem, pois, dependendo da técnica empregada no seu desenvolvimento,

¹⁸⁷ Modelo de produção que se baseia na “organização científica do trabalho”, cujo objetivo é que empregados e empregadores consigam atingir a “prosperidade máxima” por meio do emprego de métodos científicos de organização do trabalho. Para cada etapa do trabalho existe uma maneira mais eficiente de realizá-la. *Ibidem*, p.46.

¹⁸⁸ DUNLOP & WEIL, 1996, p.337, *apud*: GODART, 2010, *op.cit.* p. 46-47.

¹⁸⁹ BONFIM, 1998, *op.cit.*, p.144.

¹⁹⁰ DORFLES, 1984, *op. cit.*, p13.

como no caso da modelagem tridimensional, em alguns casos, o protótipo pode preceder o desenho executivo.

A velocidade com que as coleções de moda têm de ser desenvolvidas e produzidas, em geral, ocasiona divergências entre os setores de compra e estilo/design, pois muitas vezes a ficha técnica do produto não tem semelhança com o produto final. Dito isso, podemos considerar que, em alguns casos, os produtos têxteis e de vestuário, principalmente quando regidos pela lógica da moda, só existem depois da montagem do protótipo, não sendo possível determiná-lo totalmente na sua fase de concepção e planejamento.

Aqui podemos assinalar dois problemas existentes a partir da tentativa de estabelecer distinções claras entre o termo artesanal e industrial para o design, pois, conforme explicitado na pesquisa de campo, houve certa perplexidade e questionamento por parte das costureiras quanto aos limites entre as práticas, apontando para, na maior parte dos casos, caracterizar-se como um trabalho híbrido. Por outro lado, cabe refletir que essas categorizações não consideram os produtos têxteis e de vestuário desenvolvidos sob a lógica da moda.

5.2.

Design têxtil e de vestuário e criatividade

Sempre que pensamos em criatividade, a arte surge como possível resposta, assim temos a errônea impressão que só existe possibilidade de ser criativo, produzindo arte. A criatividade pode ser entendida como uma faculdade do criador, como a capacidade de criar e inventar, de dar forma concreta a algo que foi imaginado abstratamente e de estabelecer novas relações entre os objetos, gerando assim, novas formas e também uma maneira de perceber e entender as coisas, transformando o conhecimento adquirido em coisas novas.¹⁹¹

O senso comum entende a arte ou o trabalho criativo como partícipe de uma essência natural da espécie humana, um “dom”. Do mesmo modo, considera que o produto do trabalho criativo, a obra de arte, resulta de uma ação individual e gratuita que se realiza de forma independente do contexto social. De nossa parte,

¹⁹¹ STEINBERG, Sílvia. Criatividade. In: COELHO, Luiz Antonio L.(org.) *Conceitos-chave em design*. Rio de Janeiro: PUC - Rio. Novas Ideias, 2008, p.175-177.

consideramos que todo trabalho humano é essencialmente criativo e transformador, já que por meio dele o homem se expressa sobre si e sobre o mundo, e toda atividade criativa é coletiva e determinada socialmente.¹⁹²

O trabalho artístico, como outras formas de trabalho, é uma manufatura que requer esforço e labuta; não deve, portanto, ser compreendido como a criação deslocada ou externa ao meio social, por conta da contribuição carismática de alguém com uma natureza humana especial, de um “gênio”, um indivíduo que tem um talento inato. É importante considerar que essa noção foi historicamente construída, como uma reação à nova situação do artista diante do desenvolvimento do capitalismo industrial e de sua condição precária no mercado, em virtude da substituição do sistema de patrocínio pelo crítico comerciante.¹⁹³

O exemplo de Mozart¹⁹⁴ torna-se representativo, pois, embora socialmente subordinado, já que os músicos na sociedade de corte do século XVIII tinham *status* semelhante aos pasteleiros e cozinheiros, seu talento musical levava-o a sentir-se igual ou superior aos aristocratas, uma vez que em seu contexto social, a noção de “gênio” era muito importante. Ocorre que o fato de ele ter sido dotado de “uma natureza especial” não o habilitava a receber a proteção do imperador em Viena. Empenhou-se em desenvolver-se como um artista autônomo, semelhante a um profissional liberal burguês, rompendo com seu patrono ou mecenas, e colocando-se em risco, já que a estrutura de poder existente na época permitia à nobreza determinar até onde os artistas poderiam ir, e Mozart estava preso a elas. A questão sociológica implicada na modificação entre a condição de artista e de artesão, sendo que a arte de artista era mais importante, não consistia em questionar a qualidade estética de um ou de outro tipo de trabalho, mas de estabelecer uma ligação direta entre a modificação nas relações dos que produziam e os que consumiam a arte, mudando assim a estrutura da arte e, conseqüentemente o equilíbrio de forças existentes, pois o artista produzia para um patrono de uma classe de *status* superior. Dessa forma, o gosto do produtor subordinava-se ao do patrocinador enquanto o artista artesão baseava-se na paridade social entre ele e o público, e sua produção era destinada a um mercado anônimo, mediada por agentes que induziam o público sobre aquele tipo de trabalho.

¹⁹² WOLFF, Janeth. *A Produção Social da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p.27.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 25.

¹⁹⁴ ELIAS, Norbert. *Mozart, sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

Referimo-nos ao questionamento mencionado por Wolff¹⁹⁵ e retomado por Becker¹⁹⁶ sobre o dilema existente entre ação individual e estrutura social, indagando de que maneira a ação humana se dá a partir das vontades pessoais, ou se haveria forças sociais determinantes acima dos controles pessoais.

Alguns sociólogos, como Simmel e Blumer,¹⁹⁷ defendiam que os sistemas sociais eram abstrações e que não existiriam realmente, sendo a ação humana preponderante, e tais sistemas seriam resultantes da interação entre os indivíduos. Outra posição sociológica aponta para as redes de *status* e outros papéis exteriores ao indivíduo, que limitariam e, até mesmo, determinariam suas ações. Giddens¹⁹⁸ considerava errado separar os sistemas sociais das ações individuais, pois existe uma relação de reciprocidade entre eles, já que não há jogo sem regras, e estas são estruturadas entre os indivíduos, ou seja, eles as estabelecem ao mesmo tempo em que se sujeitam a elas.

Reportamo-nos, novamente, a Wolff¹⁹⁹ para explicar nosso entendimento sobre liberdade, como a possibilidade para fazer escolhas dentro das estruturas sociais. Assim a ação humana livre e criativa sempre se dá nas estruturas sociais. Estas podem ser entendidas como modos de pensar na vida social e analisadas segundo duas características: relações e distribuição. A primeira refere-se às ligações entre as diferentes partes do sistema²⁰⁰ e ao sistema como um todo, enquanto a segunda analisa como o poder é distribuído entre as partes.²⁰¹ O conceito de dualidade de estrutura considera que as instituições apresentam limitações, mas abrem possibilidades.²⁰² Isso nos leva a crer que as estruturas desempenham papéis limitadores e libertadores na atividade humana.

Estamos abordando, nesta pesquisa, as ações dos designers têxteis e de vestuário, sejam eles formais ou informais, que atuam no campo da moda. Entendemos como design formal as atividades de conceber e elaborar produtos de moda,

¹⁹⁵ WOLFF, 1982, *op.cit.*, p. 23.

¹⁹⁶ BECKER, Howard. *Falando da Sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de apresentar o social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009, p.201.

¹⁹⁷ Apud: JOHNSON, Allan G. *Dicionário de Sociologia: guia prático da linguagem sociológica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1997, p.4.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p.4.

¹⁹⁹ WOLFF, 1982, *op. cit.* p.23-39.

²⁰⁰ O termo sistema aqui deve ser entendido como um conjunto que constitui um todo e cujas partes derivam umas das outras; o conceito de sistema social, considerado como um dos mais importantes, abarca o princípio sociológico de que o todo é maior que a soma das partes. JOHNSON, 1997, p.208-209.

²⁰¹ *Ibidem*, p.98.

²⁰² GIDDENS, *apud*: WOLFF, 1982, *op. cit.*, p.34-35.

prestando serviço ou trabalhando de forma regulamentada em empresas do ramo têxtil, de confecção ou acessórios, seja ele de atacado ou varejo, ou que participe no mercado de trabalho de forma regulamentada, e design informal como a prática desempenhada pelos profissionais autônomos e informais que projetam, planejam e, em muitos casos, desenvolvem seus produtos, comercializando-os, diretamente, aos seus clientes, bem como inserimos a atividade construtiva das costureiras como parte integrante dessa cadeia produtiva.

A atividade do designer têxtil e de vestuário é pautada por prazos, planilhas de custo, planilhas de venda, contato com fornecedores, análise de desempenho de produtos anteriores, disponibilidade do fornecedor em atender às solicitações em quantidades materiais, cores, etc. Exige elaboração de fichas técnicas, pesquisa de tendências, tecidos, fios, ou seja, existem restrições de naturezas distintas. Diante de tantos impedimentos de ordem prática, tanto fatores limitadores, tantas regras, o que é ser criativo?

Nenhuma atividade criativa é totalmente livre, no sentido de existir a possibilidade infinita de escolhas de materiais, meios e métodos de execução, pois a simples eleição de um material específico indica alguns caminhos e limita outros, sendo este impedimento posto por características inerentes ao próprio material.

Devemos lembrar que a atividade de design consiste em ser uma prática social cujo objetivo é configurar objetos, desenvolvidos com base em um projeto previamente elaborado com um fim específico.²⁰³ Ocorre que, muitas vezes, esquecemos de mencionar que o fim específico do projeto é a produção de mais valia, o lucro que esse objeto possa produzir, pois o objeto, no contexto em que vivemos, não é apenas algo para atender a uma função utilitária do usuário, a melhoria de sua vida, mas antes uma mercadoria para dar lucro ao seu produtor. Muitas vezes, as limitações impostas pelo projeto, sejam elas de custos, falta de aparato tecnológico necessário, imposição de prazos de produção muito curtos, entre outras, são vistas como impeditivos à criatividade do projetista, contudo não entendemos as limitações impostas pelo *briefing* como cerceadores da criatividade. Ao contrário, consideramos que elas alimentam o processo criativo.

²⁰³ MONTENEGRO, Luciana. Design. In: COELHO, Luiz Antonio L. *Conceitos-chave em design*. Rio de Janeiro: PUC - Rio. Novas Ideias: 2008 p.187-188.

Sabemos que o campo institucional da moda, em geral, valoriza a atividade criativa como resultado do talento individual de um gênio, um artista que desenvolve seus produtos sem que seja necessário considerar aspectos produtivos e comerciais. O processo criativo, todavia, coexiste numa refinada orquestração entre equipes de modelistas, pilotistas, costureiras, fornecedores de tecidos, aviamentos, beneficiamentos, entre outros, que precisam atuar de forma sincronizada, pois qualquer quebra nessa cadeia produtiva pode comprometer o desempenho do produto.

O “bom” produto de moda é o que proporciona bastante lucro para o empresário. Então, podemos considerar que, em muitos casos, a sua consagração também está diretamente relacionada aos participantes da cadeia produtiva, já que estamos falando de redes de relações de trabalho, logística, custos, prazos, uma gama de aspectos que não estão relacionados aos aspectos formais do produto, mas que fazem parte dele, e, nesse sentido, entendemos que as qualidades mercadológicas, em geral, suplantam as qualidades estéticas.

Entendemos criatividade como a capacidade de burlar essas regras e encontrar saídas e opções para problemas e limitações propostos. Por isso, vemos a criatividade como algo que se dá numa relação inversamente proporcional à liberdade, ou seja, quanto menor a liberdade para criar, maior será a criatividade do designer formal ou informal ao apontar soluções exequíveis, e, dessa forma, reputamos o trabalho das costureiras do Rio das Pedras como uma atividade altamente criativa, na medida em que elas estão constantemente buscando modificações e soluções construtivas que agilizem o processo produtivo, melhorem os acabamentos, mesmo quando, na maioria das vezes, possuem inúmeras limitações, já que, em geral, não podem modificar o aspecto formal do produto final.

5.3.

O ofício da costura e o design têxtil e de vestuário

A costura é uma atividade que, como tantas outras práticas artesanais, requer um apurado refinamento entre a mão e o cérebro²⁰⁴ e, muitas vezes, o aprimoramento nessa prática implica em muitos anos de trabalho.

²⁰⁴ SENNETT, Richard. *O Artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009, p.169-199.

No início do século XIX, não havia uma hierarquia entre as atividades de costura e de confecção, pois existia grande semelhança entre elas, já que ambas podiam comercializar modelos únicos ou produções seriadas.²⁰⁵

Maleronka analisa a ocupação feminina no período de urbanização e industrialização de São Paulo, entre os anos 1920 e 1940, com base em atividades consideradas “naturalmente” femininas como a costura, o bordado e a tecelagem, e indaga de que modo a transmissão de conhecimentos e habilidades na produção do vestuário traduzia diferenças entre as classes sociais.²⁰⁶

No Brasil Colônia, mulheres negras e brancas estavam diretamente ligadas à indústria doméstica de fiação, tecelagem e costura,²⁰⁷ contudo as tarefas eram divididas, e estas controlavam e impunham o trabalho daquelas. Além disso, as mulheres brancas faziam questão de esconder essas atividades, pois a cultura vigente desprezava todos aqueles que trabalhavam.²⁰⁸

Os ofícios se organizaram no Brasil calcados em modelos trazidos de Portugal, mas algumas particularidades como o trabalho escravo e a indústria caseira, que propiciava certa independência aos ricos, dificultou o comércio e também o desenvolvimento de artífices livres.²⁰⁹

Embora a lei não estabelecesse hierarquia entre os diferentes tipos de trabalho manual, existiam discriminações em virtude dos costumes, e, com isso, os ofícios com baixa reputação social eram, de certa forma, discriminados, o que se tornou empecilho para o desenvolvimento do artesanato e da formação de profissionais habilitados para trabalhar.

No século XIX, o ofício de costura representava uma maneira de resistir à pobreza, e relatos dos viajantes afirmavam que a experiência feminina na costura era uma atividade difundida, que resultava no desenvolvimento de habilidade adquirida em virtude do constante exercício do ofício.

Os ofícios ligados à produção do vestuário foram adquirindo nomenclatura específica conforme as atividades foram se hierarquizando. Assim, “*Oficial*” era o artesão que obtinha uma perfeita preparação técnica de seu ofício. “*Mestre*” era o artista de maior experiência profissional, capacitado a orientar o trabalho que

²⁰⁵ GRUMBACH, 2009, *op. cit.*, p.29.

²⁰⁶ MALERONKA, Wanda. *Fazer roupa virou moda: um figurino da ocupação da mulher*. São Paulo: SENAC, 2007, p.19.

²⁰⁷ *Ibidem*, p.23.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 29.

²⁰⁹ *Ib.*, p.57-58.

empreitava ou conduzia na oficina. O aprendiz, principiante no ofício, passava por um longo processo de preparação para então vir a se tornar “*meio oficial*”.

Os ofícios de alfaiate e de costureira requeriam tanto o trabalho à mão como à máquina e exigiam longa aprendizagem para a perfeita execução. Portanto, o que permanentemente se encontrava na base da atividade era a habilidade profissional do trabalhador, seu conhecimento das diversas operações, que lhe permitia a confecção de uma peça completa do vestuário.²¹⁰

A fragmentação dos ofícios retirou dos trabalhadores o conhecimento global de todas as etapas componentes para o desenvolvimento completo de uma peça do vestuário, substituindo sua formação artesanal e ajustando o trabalho a uma variedade de tarefas. Para as mulheres, é possível afirmar que tal fragmentação destinou-lhes as tarefas de menor prestígio e que podiam ser aprendidas em curto espaço de tempo.²¹¹

Enquanto para as mulheres das classes mais abastadas, aprender a costurar significava refinamento, as das classes mais modestas tinham o objetivo de capacitar-se para desenvolver um trabalho honesto²¹².

Em um mercado caracterizado pelo subemprego, que gera grande instabilidade nos meios populares, o ofício da costura era uma das poucas possibilidades de sustento de várias gerações de mulheres.

[...] As costureiras podiam trabalhar em duas situações diferentes, por conta própria, na casa dos clientes o que lhe dava o foro de artesã; [...] ou como assalariadas nas oficinas ou em suas próprias casas, mas costurando por conta de um empregador que as remunerava com um salário fixo ou por peça.²¹³

Segundo estudos do SENAI, existiam poucas oportunidades de ascensão profissional para as mulheres envolvidas nessa indústria e eram as oficinas de costura, os locais onde o ofício era ensinado ao mesmo tempo em que as meninas trabalhavam. Na maioria das vezes, contudo, elas repetiam uma única tarefa, fragmentando o aprendizado, enquanto as proprietárias argumentavam que não havia tempo hábil para efetuar o treinamento em outras etapas de costura ou mesmo do corte das peças.²¹⁴

²¹⁰ MALERONKA, 2007, *op. cit.*, p.37.

²¹¹ FRIEDMAN, Georges, *apud*: MALERONKA, 2007, *op. cit.*, p.156-157.

²¹² MALERONKA, 2007, *op. cit.*, p.62-63.

²¹³ *Ibidem*, p.36.

²¹⁴ MALERONKA, 2007, *op. cit.*, p. 66.

É interessante observar como razões históricas ainda se repetem e foram apontadas nos depoimentos das costureiras entrevistadas na pesquisa.

Quando falamos de práticas artesanais bem sucedidas no âmbito da moda, a Coopa-Roca, é frequentemente citada, mas é curioso observar, ao visitar o *site* da cooperativa ²¹⁵ que os discursos se centram na geração de renda e na possibilidade de essas mulheres trabalharem em casa, o que não parece ser uma alternativa nova, pois essa prática é desempenhada há muitos anos, no Brasil.

As costureiras entrevistadas na nossa pesquisa desempenham sua atividade de forma autônoma e independente do regime de associação existente nas cooperativas. Devemos considerar que esse tipo de cooperativismo pode ser analisado por dois aspectos distintos. Por um lado, podemos considerar que ele possibilita a geração de renda e a captação de recursos, facilitando o acesso ao trabalho, mas, por outro, é importante refletir em que medida essas iniciativas funcionam como mecanismos que não propiciam a esses trabalhadores a busca pela modificação de suas condições sociais, pois, ao que parece, suas atividades estão centradas em capacitação para exercer o trabalho e geração de renda, o que se revela importante para suprir uma demanda imediata por trabalho, mas que pouco propicia ao trabalhador sua busca por autonomia e formação. Por vezes, parece-nos que repetimos práticas assistencialistas, que existem historicamente quando falamos de população de baixa renda e residente em favelas.

Outro aspecto importante refere-se ao dividendo simbólico, em geral, capitalizado pelas figuras centrais que capitaneiam essas atividades e associações, e que, em geral os discursos centram-se em “ajudar”, revelando um caráter assistencialista.

É fato que temos uma grande parcela da população composta por mulheres que precisam gerar renda. Não seria mais importante capacitá-las para atuarem com autonomia e independência?

Defendemos a posição que essas costureiras não são meras repetidoras mecânicas de trabalhos manuais, já que no modelo de produção têxtil de vestuário

²¹⁵ A COOPA-ROCA, Cooperativa de Trabalho Artesanal e de Costura da Rocinha Ltda., tem por missão gerar condições para que suas cooperadas, mulheres moradoras da Rocinha, na zona sul do Rio de Janeiro, trabalhem em suas residências e assim ampliem o orçamento familiar sem se afastarem do cuidado de seus filhos e das atividades domésticas. Disponível em: <http://www.coopa-roca.rj.gov.br/quem_somos.asp>. Acesso em: 31 jul. 2011.

vigente nas oficinas elas desenvolvem as peças inteiras e, assim, precisam e estão constantemente pensando sobre a melhor forma de fazê-las.

Mesmo com o emprego de maquinário industrial, essa costureira precisa estar atenta ao tipo de material com que está trabalhando, a como ele se comporta sob a ação física de tensão e aos cuidados que devem ser observados quando se empregam dois tipos de materiais que se comportam de modo diferentes quanto às características específicas da tecnologia têxtil. Além disso, deve conhecer o emprego de aparelhos específicos para cada tipo de acabamento pretendido suprimindo, assim, sempre que possível, as lacunas e dificuldades impostas pela baixa eficiência tecnológica.

É interessante pensar que essa produção é feita em várias etapas e, com a subcontratação, essas atividades ficam cada vez mais fragmentadas, o que diminui a noção de conjunto. Por outro lado, quando esse produto vai ser costurado em facções, raramente, a ficha técnica acompanha essa produção, e mesmo que as confecções se organizassem para enviá-las, em muitos casos, as costureiras não possuem formação que lhes permita entender a linguagem técnica específica.

O mercado têxtil e de moda movimenta uma soma considerável de recursos e, cada vez mais, torna-se necessário investir em planejamento e na concepção dos produtos e das coleções para que possa se minimizar desperdício de matéria-prima, aviamentos e tempo de produção nas diversas etapas que um produto têxtil requer antes de chegar ao ponto de venda, contudo essa é uma atividade que não pode prescindir da técnica no seu processo.

É curioso observar que, no campo da moda, há um “desprezo” ou esquecimento quanto à importância do trabalho dessas profissionais, que só são lembradas quando os empresários reclamam da escassez de mão de obra ou da falta de qualidade do seu trabalho. Ademais, alguns discursos correntes no campo da moda desprezam essas capacitações, buscando classificá-las como subalternas e de menor importância e que podem ser desempenhadas por um trabalhador anônimo qualquer.

Como estabelecer um diálogo ou diminuir essa distância entre os dois entendimentos, já que se não podemos classificar o produto de moda como um produto meramente artesanal ou totalmente industrial? Ele está em um lugar de fronteira entre ambos, que, em muitos casos, se assemelha à classificação apontada

por Bonfim como design manufatureiro, e, nesse caso, o bom resultado de um projeto deriva do entrosamento entre o mestre do desenho e o mestre do ofício.

Outra questão é: como reforçar o entendimento dessa atividade como uma prática coletiva, desenvolvida por diferentes profissionais envolvidos no processo, incluindo, nesse caso, as costureiras, agentes importantes nessa cadeia produtiva?