

# A ARTESANIA COMO EXPERIÊNCIA MNEMÔNICA NO DESIGN <sup>1</sup>

**Angélica Oliveira Adverse**

[Graduada em Desenho, Mestre e Doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e Estágio Doutoral em Paris I na Université Sorbonne. Professora do Curso de Pós-Graduação em Design de Joias da Universidade do Estado de Minas Gerais. Autora do livro: *Moda Moderna Medida do Tempo da Estação das Letras e Cores*, 2012.

**Maria Bernadete Santos Teixeira**

[Graduada em Comunicação Publicidade pela Fundação Mineira de Arte Aleijadinho, Mestre em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora da Universidade do Estado de Minas Gerais onde coordena o Centro de Estudos em Design de Gemas e Joias.

## **RESUMO:**

O presente artigo pretende discutir a importância de se pensar a artesanaria como experiência da memória para o Design. De acordo com nossa perspectiva, os saberes artesanais de nossa produção local devem ser preservados e entendidos como parte de um patrimônio cultural.

**Palavras-chaves: Calçados. Semiótica. Antropométrico.**

## **ABSTRACT:**

*This paper pretends to discuss craftsmanship as a memory experience in Design. From our point of view, the craft knowledge of the local production should be preserved and understood as part of a cultural heritage.*

*Keywords: Craftsmanship, Design, Memory.*

**Key-words: Shoes. Semiotics. Anthropometric.**

---

<sup>1</sup> A ideia desse ensaio surgiu em decorrência da nossa experiência como docentes em escolas de design na cidade de Belo Horizonte. Percebemos, ao longo dos anos, o crescente desinteresse do corpo discente pelas manufaturas artesanais. À vista disso, temos proposto, como exercício fundamental para o processo criativo em design, repensar a produção artesanal como parte essencial do trabalho. A prática desse exercício tem fomentado contato dos discentes com os antigos artífices despertando-lhes a atenção para questões importantes do artesanato. Além de introduzir reflexões sobre as diversas tradições ligadas às tradições artesanais e também para as inovações no processo criativo/produtivo.

## I.I - Memória e Experiência

Já não conhecemos o fuso que feriu a Bela Adormecida e que a mergulhou num sono de cem anos. Porém, tal qual a mãe da Branca de Neve – a rainha – sentada à janela enquanto nevava, nossa mãe também se sentava à janela com a caixa de costura, e não caíram as três gotas de sangue, pois ela usava dedal para trabalhar (...) Pois gostávamos de nos apoderar daquela pequena coroa que, às escondidas, podia nos cingir. Quando eu a enfiava no dedo, compreendida o modo pelo qual as criadas se referiam a minha mãe. Queriam dizer “minha senhora”, mas mutilavam a primeira palavra, de modo que, por muito tempo, me pareciam dizer “costureira”<sup>2</sup>. Não poderiam ter achado outro tratamento em que, a meu ver, se manifestasse de modo mais evidente a autoridade da minha mãe (...) Apoderava-se de mim a dúvida de se aquela caixa se destinava de fato à costura (...) Quanto mais cedo escurecia, tanto mais frequente pedíamos as tesouras. Então ficávamos, nós também, horas seguindo com o olhar a agulha, da qual pendia indolente o grosso fio de lã. Pois sem dizê-lo, cada um de nós tomara de suas coisas que pudessem ser forradas – pratos de papel, limpa-penas, capas – e nelas alinhavávamos flores segundo o desenho. E à medida que o papel abria caminho à agulha com um leve estalo, eu cedia à tentação de me apaixonar pelo reticulado do avesso que ia ficando mais confuso a cada ponto, com o qual no direito, me aproximava da meta.<sup>3</sup>

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.

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

---

<sup>2</sup> O tradutor deste texto de Walter Benjamin observa que, no texto original, encontramos o trocadilho entre *gnädige Frau* (minha senhora) e *Nähfrau* (costureira). No linguajar corrente, as expressões têm a pronúncia confundida. Ver Walter Benjamin. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 128.

<sup>3</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1995, pp.128-9.

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.

O presente trabalho tem como objetivo iniciar uma reflexão sobre as *artesanias*<sup>4</sup> no design atentando-se para a importância narrativa produzida pelos saberes tradicionais. Ademais, essa experiência mnemônica efetiva-se como um processo de resistência para preservação de antigas técnicas frente aos esquecimentos imperativos da cultura de moda que permeiam diversas linguagens do Design. Desejamos iniciar uma reflexão sobre a “artesanaria” como parte da discussão do ensino no Design, observando mais atentamente a relação entre experiência, tradição e inovação. A ideia é colocar em questão ideias que nos façam refletir sobre a memória e os nossos modos de fazer, ou seja, sobre as artesanias que perpassam nosso processo de criação.

Entendemos por “artesanaria” um modo de fazer, um aspecto intangível de nossa memória artesanal que propulsiona as experiências que compõem as nossas técnicas. Tais experiências não devem ser associadas ou confundidas com nosso processo cognitivo ou perceptivo. Para nós, interessa observar as questões que tangenciam a preservação de memórias e tradições de um “saber-fazer” dos nossos modos de criação e de produção.

Iniciamos este breve estudo recorrendo ao texto “Caixa de Costura”, de Walter Benjamin (1926), por causa de seu importante conteúdo alegórico. Em linhas gerais, trata-se de retirar da caixa de costura a sua dimensão utilitária, transfigurando-a, colocando-a numa outra ordem significativa, associada à experiência, à memória e à história. No plano filosófico e alegórico, nossa reflexão está orientada por algumas partes do texto na qual Walter Benjamin recorre ao deslocamento de

---

<sup>4</sup> A palavra *artesanaria* não integra a língua portuguesa, originária da língua espanhola, ela designa um modo de fazer particular associado ao estilo da técnica do artesão ou até mesmo um processo subjetivo de trabalho. Como ficará claro na sequência deste texto, por *artesanaria* entendemos os *modos de fazer* associados às práticas de uma tradição cultural (seja esta tradição voltada à manufatura ou à indústria). O termo se refere, portanto, aos processos de investigação e experimentação do fazer, que expressam estilo e por vezes inventividade. A artesanaria, se articula com os processos e não apenas com o trabalho ou com o produto final.

sentido.

O primeiro ponto que gostaríamos de destacar é o questionamento da funcionalidade do próprio objeto. Benjamin interroga se a caixa destinava-se de fato à costura, questão que o leva a indagar a função dos demais objetos como as linhas, as agulhas e as tesouras. Para o autor, haveria uma deformação de sua imagem na medida em que sua memória os reconhecia. Assim, o carretel fora comparado à alegoria kafkiana “Odradek” (BENJAMIN, 1985, p. 128), ou seja, a forma que as coisas assumem no esquecimento. O esquecimento, portanto, está integrado à memória. A laboriosidade da memória depende de um trabalho contínuo no qual as experiências de vida e de aprendizado de um ofício são tecidas num fio contínuo de histórias. Utilizamos a caixa de costura como uma alegoria sobre a tecitura das nossas experiências cotidianas, o confuso aspecto do avesso da trama descrito no texto é semelhante ao nosso próprio trabalho de inventariar a nossa experiência. A caixa de costura é uma alegoria de nossas artesanias imateriais, ou seja, ela remonta à memória de nossas experiências.

A primeira artesanias imaterial citada no texto é a narrativa da memória. As linhas e os caminhos percorridos pela agulha remetem ao sentido vivencial da criação mnemônica. A alegoria da costura é o que nos permite entender como se figurou, para Walter Benjamin, seu modo de escrever, de memorar e fabular seu passado. Nesse sentido, interrogamos se podemos associar tais alegorias às práticas criativas no Design. Contemporaneamente cabe a retórica pergunta: o que guardamos como memória de nosso fazer?

Talvez a nossa “caixa de costura” guarde o que preservamos de nossas práticas, a escolha dos conceitos, a pesquisa dos materiais, os modos de fazer e as técnicas para a produção. Cada grafia dos nós figurados pelos arremates das costuras representa um modo de fazer, uma artesanias. Assim como os nós indicavam para Benjamin o processo de reconhecimento da forma na superfície, eles também nos indicam a contiguidade temporal dos nossos saberes. Os nossos “nós” podem figurar projetos, desenhos e formas de se pensar a prática do Design no presente. E talvez seja papel do educador e das escolas de design chamar a atenção para a importância de uma educação patrimonial que incentive o inventário dos saberes e de suas experiências. A história e a memória das artesanias do design estão

intimamente relacionadas ao modo como estruturamos a narrativa de nossas experiências.

As artesanias do design são configuradas na medida em que se constitui uma memória de trabalho. Não pode haver inovação sem uma reflexão empírica da experiência que se dá pela troca relacional entre mestres e aprendizes, entre os saberes do passado e os do presente (entre a cultura e o espírito). Por conseguinte, é importante que o designer se reconheça como aquele que tece memórias sobre as suas experiências e sobre o seu modo de fazer, assim como o artesão transforma a sua prática por meio da experiência cotidiana. Cada designer deve constituir uma alegórica caixa de costura que lhe permita arquivar e inventariar a memória cotidiana de suas experiências processuais da criação e da produção.

## **I.II O Design e as Artesanias**

A artesanaria, pensada a partir do design, possibilita-nos compreender a experiência de transmissão de um saber a partir da prática, a partir de um modo de fazer que explicita a virtuosidade do artesão ou do designer. Para Rafael Cardoso (2013), devemos estar atentos ao processo de criação que cuida dos mínimos detalhes e potencializa a acuidade para os processos do fazer. A artesanaria é esta qualidade associada a um modo de fazer, atento aos acabamentos e aos processos de produção. Nessa perspectiva, devemos considerar a colocação dessa questão no ensino em design como um “valor presente” nos projetos de design, entendida como uma tecnologia da experiência. E, sob esse aspecto, entender sua contribuição para novos processos de comunicação e para novas “políticas de subjetividade” na criação em design.

Como estimular o desenvolvimento de um senso de “artesanaria” no ensino do design? Pergunta de difícil resposta, por se tratar de uma qualidade tão fugidia, difícil de definir, muito menos de codificar em exercícios ou metodologias. Por ser uma característica que se evidencia na maioria dos bons projetos de design, não é tanto questão de introduzi-las nos currículos, quanto de reconhecer sua existência prévia e cultivá-la como valor. O próprio termo em inglês – “craftsmanship” – oferece uma pista, por sua derivação da palavra “craft”, comumente traduzida como artesanato ou ofício. O que o design tem em comum com o artesanato, em termos de transmissão e aprendizado? De modo geral, e quase sem exceção, o ensino do projeto é realizado em encontros individuais entre professor e aluno, reprodu-

zindo a velha relação mestre/aprendiz que caracteriza a formação artesanal e artística, desde sempre. Essa instância de transmissão individual do conhecimento é insubstituível, pois é por meio dela que se comunica os valores mais sensíveis e elevados do campo, inclusive noções de estilo, fatura e elegância. No Brasil, em especial, contexto marcado por uma ética secular de desleixo, descuido e desprezo em relação com o trabalho, é de suma importância a ênfase na “artesanaria” como valor.<sup>5</sup>

Essa passagem nos é cara porque queremos chamar a atenção para a relevância da experiência nos processos de feitura dos objetos ou nos projetos de design. Reflexões sobre a artesanaria como experiência em design visam destacar sua importância para o processo de inovação e transformação dos ofícios. No que concerne a nossa ideia inicial, a associação entre a narrativa e o artesanato teve como objetivo ressaltar a transmissão de experiências como uma artesanaria imaterial.

A narrativa de uma experiência é uma forma artesanal de comunicação e, mesmo com o seu empobrecimento a partir dos processos de industrialização (pensamos na invenção dos impressos),<sup>6</sup> devemos nos perguntar como são transmitidas as experiências de uma tradição artesanal. E, ainda, como poderíamos pensar a inserção dessas práticas culturais do fazer artesanal nos projetos de design. Para o designer iniciar uma pesquisa de inovação é necessário que ele faça um inventário das práticas e processos de criação e produção que lhe permitam perceber como esse acervo contribui para a preservação de certas tradições ou para o seu desaparecimento.

A partir dessa premissa, cabe-nos indagar como a experiência é, de certo modo, o elemento estrutural que efetiva a partilha dos saberes e, conseqüentemente, aquilo que configura uma tradição. Não é por acaso que as inovações necessitam de um acervo memorial que relatam as experiências do passado subjetivas ou coletivas que efetivamente introduziram pensamentos criativos no contexto histórico em questão.

Para o Design, faz-se necessário pensar os processos de transmissão de experi-

---

<sup>5</sup> CARDOSO, Rafael. Design para um Mundo Complexo. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.64.

<sup>6</sup> Seguimos as questões salientadas por Walter Benjamin que dizem respeito ao empobrecimento da partilha da experiência nas sociedades modernas devido ao fim das narrativas orais pela invenção das técnicas de impressão e pelo surgimento da prensa e dos ofícios gráficos. Essas considerações estão presentes no texto “O Narrador” (1936). IN: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ências do fazer como importante fonte documental. Quando se pensa em um museu de design, necessariamente se lembra de seu patrimônio material composto pelos objetos ou pelas imagens que os documentam. Entretanto, é importante salientar que necessitamos de documentos, inventários e espaços onde se preservem os **saberes**, ou seja, onde se cultivem as **artesanias imateriais** do design e do artesanato. Este ensaio enfatiza a importância de se pensar as tradições ou experiências que compõem o acervo técnico da produção dos objetos que podem tecer o ideário do Design em um certo momento histórico. Nesta breve exposição, tentamos discutir o quanto pode ser importante pensar num acervo de memórias e histórias orais da criação, tanto no Design quanto na feitura do Artesanato.

Somente por meio de um acervo orgânico de memórias poderão se estabelecer novas políticas de cultura que resguardem as tradições locais. A ideia de “patrimonialização” requer o reconhecimento da importância de setores populares dignos de manutenção e preservação para assegurar o diálogo entre passado e presente. A aproximação do ensino de design com os espaços de preservação de nossa memória cultural seria um importante expediente para o despertar de uma consciência sobre o processo de transmissão do “saber-fazer” às gerações futuras. Como define Regina Abreu (2003), o gesto humano da produção artesanal é um rico tesouro que mobiliza o entendimento do tempo, da imaginação e do reconhecimento da matéria. Além disso, depoimentos de profissionais do ofício artesanal podem contribuir para se resguardar diferentes e antigos modos de produção. O artesão intuitivamente preserva o seu saber técnico na medida em que descobre e incorpora novas técnicas ou processos de inovações.

Portanto, é necessário que repensemos o caráter narrativo das experiências em design para que possamos preservar e transformar os modos de fazer que constituem a nossa cultura de moda do presente. Por meio da consciência do passado, podemos entender os mecanismos de transmissão dos saberes e dos ofícios. Quaisquer que sejam esses saberes, eles somente se perpetuarão por meio de seu inventário e pela preservação da tecitura narrativa de suas experiências e memórias.

### **I.III - Experiência, Tradição e Inovação em Design**

Para dar continuidade à reflexão sobre as artesanias do design, elegemos três pontos iniciais, são eles: a experiência, a tradição e a inovação. Iniciaremos retomando o sentido da palavra experiência apresentada no ensaio de Walter Benjamin, "Experiência e Pobreza" (1933). A experiência estaria vinculada à "exigência de se lembrar" e deveria ser associada à possibilidade de preservação de um saber que significaria o vivido. Walter Benjamin compreende o sentido de experiência de diversos modos. Em um primeiro momento de seu trabalho, a experiência designa tradição-preservação e, posteriormente, Benjamin a compreende por meio de uma interface entre narrativa e construção da história.

Nesse aspecto, é muito importante entendermos a experiência pelo sentido da fratura, descontinuidade e transmissão. Ou seja, por meios a partir dos quais a experiência do passado é alterada, sem que com isso, a memória seja apagada. Assim sendo, destacamos que, para Walter Benjamin, a narrativa da experiência está imbricada com a partilha de saberes vinculados às irrupções das tradições. Portanto, uma tradição pode continuamente ser (re) inventada. A leitura benjaminiana da experiência e da memória nos possibilita compreender o conceito de tradição no Design sob um novo aspecto. Ela nos permite distanciar dos mitos que cristalizam os saberes artesanais distanciando-os dos processos de inovação ou até mesmo dos modismos que introduzem novas abordagens estéticas ou novos modos de produção.

Dessa maneira, a interlocução entre os "nós" e os "avessos" de nossas práticas, ou seja, as técnicas tradicionais e as inovações fomentam positivamente o diálogo da preservação dos saberes artesanais com a sua transformação conceitual. Para o Design, esse é um ponto nevrálgico, uma vez que, o próprio dinamismo da moda impede a permanência de alguns modos de produção e do pensamento de design. Entretanto, é importante sublinhar que sempre há um lugar para a rememoração na medida em que se estabelece um entendimento sobre a importância dos saberes que se vinculam às culturas locais e à identidade (ou estilo) dos trabalhos desenvolvidos tanto no passado quanto no presente.

Para Walter Benjamin, a experiência é uma prática comum partilhada na temporalidade do presente (presente que deve ser entendido como o campo de uma

experiência histórica e, portanto, como o espaço por excelência da retomada da realidade do passado.) A experiência possibilita compreender como se reconstituem e se formam os saberes do passado no presente. Esses saberes devem ser entendidos como uma formação<sup>7</sup> comum para os indivíduos integrantes dessa coletividade.

Contudo, esse conceito traz em seu cerne algo profundamente paradoxal porque não há tradição sem destruição. O ato da partilha é oximoresco na medida em que a transmissão da experiência sempre acarreta mudanças. A temporalidade da experiência tem um aspecto imemorable e, por isso, contém algo de destrutivo. O ato de transmitir traz em seu cerne uma ação inautêntica do tempo passado: o original jamais se faz presente no processo de transmissão. A restauração do passado indica, em sua própria ação, seu processo de desaparecimento.

Desse modo, podemos compreender a partir disso, os mecanismos de rememoração da moda na contemporaneidade. Alguns designers contemporâneos recorrem a antigos ofícios artesanais para potencializar o aspecto autoral de seu processo de criação e de produção. Entretanto, algo não se preserva e as modificações se transformam em inovações. Em contrapartida, existem casos nos quais a transmissão de antigos saberes contribui para que se preserve um ofício ou um trabalho. As trocas efetuadas entre os designers e os artesãos iniciam uma articulação temporal entre o passado e o presente nos projetos.<sup>8</sup>

Nesses termos, pretendemos extrair do sentido benjaminiano de experiência o aspecto da sua incompletude, da destruição e da inautenticidade para pensarmos a sua relação com a inovação. Para Walter Benjamin, o que está em jogo na experiência não é meramente a transmissão, mas o seu evento. Os processos que configuram a partilha de experiência destroem o que transmitem e, por isso, os meios e os modos de transmissão de uma experiência contribuem para a construção de um novo sentido para a partilha de um evento passado. Isso de fato está na

---

<sup>7</sup> Cabe salientar que o termo se refere à palavra *Bildung*, pois em alemão diz respeito à formação cultural e ao processo de autocultivo para a maturação espiritual. Num sentido mais amplo, podemos compreendê-lo como a transformação por um processo de educação.

<sup>8</sup> Como exemplo, podemos citar os trabalhos das seguintes marcas: Auá, Apartamento 03, Graça Ottoni, Modem, Valéria Mansur, Suka Braga (tecituras em design de jóias).

origem de dois efeitos: em primeiro lugar, o grande impacto de transformação da informação no presente; em segundo lugar, a impossibilidade de se aprender com a experiência, levando a seu empobrecimento. A partir daí, podemos inferir o seguinte: a inseparabilidade entre preservação/destruição nos leva a pensar acerca dos ofícios realizados com a partilha de experiências. De acordo com Richard Sennett (2009), somente o artesanato desenvolve em profundidade o sentido da palavra experiência<sup>9</sup>. O que dissemos acima é importante para pensarmos a relação com o nosso acervo cultural e sua influência sobre nossos processos de criação.

Muito se fala, na contemporaneidade, sobre as novas tendências para a inovação social, porém não há futuro sem presente, assim como não vivenciamos o presente sem as experiências do passado. Para apontarmos uma nova experiência é essencial que tenhamos compreendido ou vivenciado algo no passado. Nossas experiências devem ser narradas e transmitidas para que saibamos cultivar espaços de experimentação. Caso contrário, estaremos fadados a criar começando de um ponto zero e, com isso, introduziremos somente o conceito da novidade, mas nunca da inovação. É a partir da experiência de perda que poderemos nos orientar para sugerir inovações, desencadeando profundas transformações para o futuro.

A inovação contém elementos paradoxais porque aponta para a transformação e para a preservação. Como parte de seu processo de trabalho, ela necessita do passado para identificar os problemas que reivindicam transformações, além de identificar no presente os valores que exigem importantes mudanças para se resguardar a tradição de um ofício. Como sugere Ezio Manzini (2008), há uma sutil conexão entre tradição e inovação. Diferentemente do conceito relacionado ao novo ou à novidade, a inovação necessita de um diálogo com o passado.

A experiência da artesanaria se baseia num entendimento sobre os fluxos de vida por meio de vivências históricas, culturais e sociais. A tradição e a inovação são conceitos que, à primeira vista, nos parecem contrários. Contudo, como esclarece

---

<sup>9</sup> Para Richard Sennett o conceito da experiência associado ao modo de fazer é análogo à palavra alemã *Erfahrung*, pois diz respeito às técnicas da experiência de um ofício. Nesse sentido, cabe ressaltar a importância do termo para o filósofo Walter Benjamin que trabalharemos para observar os possíveis diálogos entre tradição e inovação. Ver SENNETT, Richard. O Artífice. Rio de Janeiro: Record, 2009, pp. 319-29.

Manzini, a inovação é composta a partir de uma descontinuidade sistêmica<sup>10</sup> entre uma ação do passado, a sua compreensão no presente e as proposições de mudanças para o futuro. Ambas estão conectadas pelo sentido construído a partir de experiências.

É fundamental que entendamos a inovação como uma sistematização das orientações encontradas a partir de um processo de aprendizagem social, cultural e histórico – Parafraseando Ezio Manzini: para se gerar novas ideias é necessário uma imersão no processo de pensamento do passado, assim como conhecer seus recursos materiais e seus processos técnicos. A descontinuidade sistêmica é uma forma de mudança a partir de novas vivências que promovem partilha de saberes e novas aprendizagens no tecido social.

A sustentabilidade requer uma descontinuidade sistêmica de uma sociedade que considera o crescimento contínuo de seus níveis de produção e consumo material como uma condição normal e salutar, devemos nos mover na direção de uma sociedade capaz de se desenvolver a partir da redução destes níveis *simultaneamente* melhorando a qualidade de todo o ambiente social e físico (...) Em primeiro lugar, é óbvio que esta *descontinuidade* ocorrerá, que se realizará mediante um longo período de transição e que tal mudança se dará por meio de um processo de aprendizagem social largamente difuso. É claro também que esta profunda transformação atingirá todas as dimensões do sistema socio-técnico no qual vivemos: a física (fluxos materiais e energéticos), a econômica e institucional (a relação entre os atores sociais) e a ética, estética e cultural (os valores e os juízos de qualidade que lhe darão legitimidade social). Atingirá também as várias escalas do tempo (o que pode ser feito brevemente e o que requerá um período de tempo maior) e do espaço (da “microescala” de um único produto e serviço à “macro-escala” dos sistemas socio-técnicos globais). Finalmente, na perspectiva que veio à luz a partir da teoria da evolução dos sistemas complexos, é altamente provável que esta descontinuidade sistêmica em escala macro seja precedida por muitas descontinuidades locais, isto é, mudanças radicais em escala global.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup>Citamos Ezio Manzini para reforçar a ideia de que um patrimônio intangível é preservado pela possibilidade de suas mudanças. Muitas vezes pensamos em sustentabilidade pelo viés da rígida preservação cultural de uma memória. No entanto, a “sustentabilidade deve caminhar rumo ao contrário da preservação”, o que significa que é necessário conhecer a memória das formas de produção e iniciar as mudanças necessárias para preservá-la. Tal paradoxo possibilita pensar a estruturação de redes complexas que envolve os fluxos materiais e naturais, os agentes sociais e o mercado.

<sup>11</sup> MANZINI, Ezio. Design para a Inovação Social e Sustentabilidade: Comunidades Criativas, Organizações Colaborativas e Novas Redes Projetuais. Rio de Janeiro: E- Papers/UFRJ, 2008, p.19.

Quando rememoramos uma experiência do passado, devemos entender o seu sentido de reprodução, restauração e inacabamento. Há sempre algo de precário em nosso contato com o passado e com a tradição. Por isso, em nossas reflexões sobre memória, jamais devemos desconsiderar a perda e a impermanência. O passado jamais pode ser retomado como idêntico a si mesmo, o passado só pode ser pensado a partir da sua não identidade consigo mesmo. O seu retorno e a sua restauração só pode ser compreendido por meio da reprodução<sup>12</sup>. Ao retomarmos uma prática artesanal da reprodução, devemos colocá-la em contato com os saberes contemporâneos. Ainda, é importante salientar que a “leitura” de um saber técnico do passado tem íntima relação com os processos ficcionais das narrativas históricas. Isso significa um constante processo de reinvenção dos métodos na contemporaneidade e a sua contínua transformação.

A ideia de um pensamento sustentável que defende a “preservação” ou a “conservação” de uma experiência intangível idêntica ao passado, perde de vista uma das questões mais importantes para a história: a reflexão sobre a temporalidade. Uma memória se preserva pela força da ação do tempo, porque o tempo é sempre uma abertura ao futuro. A experiência temporal é também a aprendizagem do inacabamento. Esse processo permite ao designer adquirir um conhecimento genuíno dos materiais e processos técnicos da costura, dos acabamentos e dos materiais. Nessa perspectiva, os métodos de acabamentos e produção podem ser transmitidos como forma de conhecimento das tradições artesanais ou industriais para diferentes gerações a fim de lhes permitir explorar e experimentar os processos técnicos do presente e do passado. A memória do passado implica necessariamente numa transformação do presente, há portanto uma falsa ideia de continuidade que deve ser colocada em questão. Por isso, os conceitos de tradição e inovação estão intimamente relacionados e sugerem novas perspectivas para pensarmos a relação entre o design de moda e a tradição do artesanato.

---

<sup>12</sup> Poderíamos propor uma livre alusão à ideia de “origem como trânsito”, no sentido de Mario Perniola (2000). A noção de “trânsito” está ligada ao sentido da experiência porque ressalta o caráter dinâmico da existência entre passado e presente, entre experiência e tradição, entre cópia e original.

## Conclusão

Tínhamos como objetivo apresentar algumas considerações a respeito das experiências que conformam os diálogos entre a tradição e a inovação no Design de Moda. A ideia era introduzir o sentido de artesanaria como um ponto fulcral para a aproximação entre os termos. Era preciso, então, observar em que medida a transformação dos estilos e do modo de fazer se constituem como importantes diálogos entre o passado e o presente. É importante, por fim, que ressaltemos que tais tradições são e serão inautênticas, pois a nossa relação com o passado será sempre transformada em contato com o presente.

O esquecimento e a transmutação de valores são os elementos que dão possibilidade para um pensamento de design e para a sua inovação. Ambos são manifestações que testemunham a presença da memória como uma esperança possível de preservação do passado. A sua essência paradoxal é o que determina o sentido tanto para o presente quanto para o passado. Esse intervalo pontual entre ambos é o que constitui o tempo histórico. Diz Benjamin: “O presente determina no objeto passado o ponto onde divergem sua história anterior e sua história posterior, a fim de circunscrever seu núcleo” (BENJAMIN, 2006, 518). A continuidade de uma tradição depende da educação patrimonial e os processos de transmissão culturais deflagram novas condutas, geram esquecimentos ou introduzem novos recursos tecnológicos referentes à sua contemporaneidade. Precisamos avaliar em que medida as reflexões sobre as artesanarias contribuem para que se tornem visíveis as mudanças que ocorrem em nossas práticas diárias. Dessa forma, a qualidade de uma criação está associada à repetição contínua de um “saber-fazer” que imprime identidade e desenvolve a qualidade de capacitação do produtor (criador). A experiência mnemônica pode ser sempre diferente, e por mais que esteja vinculada às forças da tradição ou da renovação, jamais, estará distanciada da transformação do espírito.

## **Bibliografia**

**ABREU**, Regina; **CHAGAS**, Mario (orgs.). Memória e Patrimônio – Ensaio Contemporâneo. Rio de Janeiro, DP& A, 2003, pp.81-94.

**ARANTES**, Antônio Augusto (org.). Produzindo o Passado. São Paulo: Brasiliense, 1984.

**CARDOSO**, Rafael. Design para um Mundo Complexo. São Paulo: Cosac & Naif, 2013.

**BENJAMIN**, Walter. Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo, 1995.

**BENJAMIN**, Walter. Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única. São Paulo, 1995.

**BOLZ**, Norbert. “Dossier Walter Benjamin”. In: Revista USP, set/out/nov de 1992, p.29.

**CHOAY**, Françoise. A Alegoria do Patrimônio. São Paulo: UNESP, 2001.

**DIEFFENBACHER**, Fiona. Fashion Thinking: Creative Approaches to the Design Process. New York: Fairchild, 2013.

**FLUSSER**, Vilém. O Mundo Codificado. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

**GAGNEBIN**, Jeanne Marie. História e Narração em Walter Benjamin. São Paulo: Perspectiva, 1999.

**GONÇALVES**, José Reginaldo Santos. A Retórica da Perda. Os Discursos do Patrimônio Cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

**HENCHOZ**, Nicolas ; **HIRANDE**, Yves. Les Ruptures Fertiles: Design et Innovation Disruptive. Lausanne: Presse Polytechniques et Universitaires Romandes, 2014.

**HUYSEN**, Andreas. Seduzidos pela Memória. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

**MANZINI**, Ezio. Design para a Inovação Social. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

**MARCUS**, Aaron (ed.). Design, User Methods, and Tools. California: Springer Heidelberg, 2013.

**PERNIOLA**, Mario. Pensando o Ritual: Sexualidade, Morte, Mundo. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

**SENNETT**, Richard. O Artífice. Rio de Janeiro: Record, 2009.