



**Marcela Fonseca Lima**

**Artesanato e Design:  
os efeitos de um encontro**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Design.

Orientador: Prof. Alfredo Jefferson de Oliveira

Rio de Janeiro  
Abril de 2017



**Marcela Fonseca Lima**

**Artesanato e design:  
os efeitos de um encontro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Design. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

**Prof. Alfredo Jefferson de Oliveira**

Orientador

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

**Profa. Denise Berruezo Portinari**

Departamento de Artes & Design - PUC-Rio

**Profa. Helena Maria Sant'Ana Sampaio Andery**

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

**Profa. Monah Winograd**

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia  
e Ciências Humanas - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 11 de Abril de 2017

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

### **Marcela Fonseca Lima**

Possui graduação em Design de Produto pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2012). Tem experiência na área de Desenho Industrial, com ênfase em Design de Produto, atuando principalmente nos seguintes temas: design e artesanato, design de produtos, inovação social e sustentabilidade.

#### Ficha Catalográfica

Lima, Marcela Fonseca

Artesanato e design : os efeitos de um encontro /  
Marcela Fonseca Lima ; orientador: Alfredo Jefferson de  
Oliveira. – 2017.

190 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)—Pontifícia Universidade  
Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e  
Design, 2017.

Inclui referências bibliográficas

1. Artes e Design – Teses. 2. Artesanato. 3.  
Design. 4. Correspondência. 5. Projeto. 6. Estética e  
mercado. I. Oliveira, Alfredo Jefferson de. II. Pontifícia  
Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de  
Artes e Design. III. Título.

CDD: 700

## Agradecimentos

À minha família lindona que participou ativamente desse trabalho, todos fizeram uma leitura atenta e tivemos debates profícuos com muitas críticas e reflexões, além de grandes incentivos. Sem falar é claro das extensas transcrições, que contou com muitas mãos e ouvidos.

Ao querido Miguel que me apoiou nessa empreitada mesmo que significasse um longo período e uma longa distância. De longe, acompanhou cada alegria, cada frustração e cada descoberta desse trabalho, sofrendo e vibrando comigo por todo o caminho. Obrigada pelo companheirismo e amor em cada momento.

À mainha e painho que são meu porto seguro e meu exemplo de vida. Não apenas por serem mestre e doutores, mas por construírem uma trajetória de amor e companheirismo, entre eles, entre nós e com o mundo. E também por me ensinarem a ver e ouvir o outro respeitando as diferenças.

Aos manos, Mariana e Mateus. Ela que me estimula a ser sempre melhor, não só em suas correções apuradíssimas, mas em toda a minha vida, me fortalecendo com sua força. Ele que nos instiga a nos reinventarmos a toda hora, procurando sempre as borboletas na barriga.

À Dânia, prima querida, que me ajuda nas loucuras de última hora e que possibilitou a construção do livreto com tanta dedicação e carinho.

Às artesãs e aos artesãos do Brasil que desempenham sua atividade com tanto esmero, dedicação e paixão. Foram eles que inspiraram e incentivaram a desenvolver essa dissertação. Quero agradecer especialmente aos grupos que me receberam com tanto carinho e se disponibilizaram a abrir suas portas e corações, me permitindo entrar em suas vidas e me proporcionaram dias memoráveis. Ao Gente de Fibra especialmente nas figuras de Elenice, Kelly, Lucas e Érica com quem dividi uma tarde de produção e histórias. Ao Crique Caiçara por compartilharem uma inspiradora história de luta. Principalmente à Glória, Zeli e ao Anderson, que me concederam entrevista.

Aos demais interlocutores que veem o design como uma ferramenta para fortalecer o artesanato, indo muito além da forma e da função. À delicadeza e gentileza do Domingos ao me receber em seu ateliê, que é um ambiente poético. As peças, o galpão, o lago, o verde, todos participaram da nossa conversa. À Renata pela fala estimulante e pela tarde maravilhosa que passamos no SESC

Pompéia - apesar do Martin estar um pouco doente - e por todos os posteriores contatos sempre despendendo grande atenção e amabilidade. À ArteSol, especialmente a coordenadora Josiane Maison, pela rica entrevista e por facilitar o encontro com o Crique Caiçara e com a Renata.

Ao meu orientador, Alfredo, por sempre confiar nas minhas escolhas, nos meus caminhos e processos. Obrigada por ter feito o caminhar mais leve.

À minha banca por servir de exemplo no desenvolvimento dessa pesquisa. Helena Sampaio foi inspiração por seu trabalho desenvolvido como coordenadora do ArteSol. Denise Portinari que me descortinou novos mundos, possibilitando trilhar outros percursos.

Aos amigos e familiares que, entre uma visita cá ou acolá, tornaram tudo mais divertido.

Aos novos amigos do mestrado que compartilharam, na prática, as angústias e alegrias desse processo. Alguns mais de perto como os queridos Bárbara, Luiz, Michele e Pedro em uma construção de confiança e amizade que há de perdurar.

Aos professores e funcionários da PUC-Rio pela oportunidade e incentivo, que contribuíram para realizar essa dissertação.

À CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, que possibilitaram a produção desse trabalho.

Ao universo que conspirou para colocar todas essas pessoas e histórias em meu caminho.

## Resumo

Lima, Marcela Fonseca; Oliveira, Alfredo Jefferson; **Artesanato e design:** os efeitos de um encontro. Rio de Janeiro, 2017. 190p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O artesanato é praticado por uma grande parcela da população brasileira e desempenha importante papel ao promover a inclusão social por meio da geração de renda e também pelo resgate de valores culturais e regionais. Apesar de sua importância, essa atividade ainda é vista frequentemente com preconceito no país ao ser relacionado a uma feitura rudimentar, desprovida de sofisticação - um preconceito ao trabalho manual, que está enraizado em nossa cultura. A partir, principalmente, da década de 1990, iniciou-se um esforço de designers para promover a revitalização e valorização do artesanato, por meio de atividades como a preservação de técnicas produtivas e a incorporação de novos elementos formais e/ou técnicos aos objetos artesanais. O objetivo da pesquisa é analisar os efeitos do encontro entre artesanato e design, por meio de dois estudos de casos: o Crique Caiçara, em São Paulo, e o Gente de Fibras, em Minas Gerais. Buscou-se assim problematizar o papel desempenhado pelo artesão e pelo designer e suas inter-relações e refletir sobre a delicadeza desse encontro.

## Palavras-chaves

Artesanato; design; correspondência; projeto; estética e mercado.

## Abstract

Lima, Marcela Fonseca; Oliveira, Alfredo Jefferson (Advisor); **Crafts and design:** the effects of an encounter. Rio de Janeiro, 2017. 190p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Artes & Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Craftsmanship is practiced by a large part of the Brazilian population and the activity plays an important role in the promotion of social inclusion through income generation and also by the recovering of cultural and regional values. Despite its importance, crafts are still often seen with prejudice in the country. It is being related to a rudimentary work, devoid of sophistication - a prejudice to manual labor, which is rooted in our culture. Since the 1990s, an effort has been initiated by designers to promote the revitalization and valorization of handicrafts, with activities like the preservation of productive techniques and the incorporation of new formal and/or technical elements to local craft. The objective of this research is to analyze the effects of the encounter between crafts and design, through two case studies: the Crique Caçara, in São Paulo, and Gente de Fibras, in Minas Gerais. It was sought to problematize the role played by the craftsman, the designer and their interrelationship and also to reflect on the delicacy of this encounter.

## Keywords

Crafts; design; correspondence; aesthetics and market.

# Sumário

1. Introdução	12
2. Estudos de casos: o dilema da seleção	17
2.1. Levantamento	19
2.2. O discurso desenvolvimentista <i>versus</i> preservacionista	19
2.2.1. PAB	21
2.2.2. Sebrae	22
2.2.3. CNFCP	24
2.2.4. ArteSol	25
2.3. Além da dualidade	28
2.4. Gente de Fibra	34
2.5. Crique Caiçara	46
3. Análises	64
3.1. Semelhanças e diferenças	64
3.2. O que é artesanato	72
3.3. Estética e mercado	76
3.3.1. Empreendedorismo e a criação de organizações associativas	82
3.4. Continuidade das ações	85
3.5. Papel do designer	88
3.5.1. Iniciativa designer	92
3.6. Processo de criação	98
4. Pensar a partir do fazer	104
4.1. O artesanato	104
4.2. Estética e mercado	110
4.3. Os caminhos do artesanato	112
4.3.1. O Artesão colonial	115
4.3.2. O artesão e a consolidação do trabalho livre (1830-1920)	125



4.3.3. O artesão diante da industrialização	128
5. Fazer a partir do pensar	133
5.1. Potências do design	133
5.2. Projeto uma relação de poder	137
5.3. Do fazer a partir do pensar para o pensar a partir do fazer	141
5.4. Caminhos do design no artesanato	144
6. Considerações finais	153
7. Referência bibliográfica	157
8. Anexos	164
8.1. Anexo A - Levantamento dissertações	164
9. Apêndices	166
9.1. Apêndice A - Roteiro de entrevistas	166
9.2. Apêndice B - Artesão Elite	172
9.3. Apêndice C - Revista Casa Cláudia	174
9.4. Apêndice D - Guia do Objeto Brasileiro - site A Casa	177
9.5. Apêndice E - Arquivo site A Casa	178
9.6. Apêndice F - Exposição Origem Vegetal	189

## Lista de figuras

Figura 1 - Entrevistados grupo Gente de Fibra. ....	34
Figura 2 - Processamento papelão. ....	42
Figura 3 - Processamento fibra de bananeira. ....	43
Figura 4 - Processamento cordinha. ....	43
Figura 5 - Secagem peças. ....	44
Figura 6 - Modelagem das peças. ....	45
Figura 7 - Entrevistados grupo Crique Caiçara. ....	46
Figura 8 - Exemplos da antiga produção do Crique Caiçara. ....	54
Figura 9 - Novas peças desenvolvidas com o Instituto Elos. ....	55
Figura 10 - Processo de produção Crique Caiçara. ....	57
Figura 11 - Organização de funções e processos de produção. ....	60
Figura 12- Caderno controle de produção.....	61
Figura 13- Marcenaria após projeto e atualmente.....	62
Figura 14 - Nuvem de palavras. ....	156



*Gervasio Troche, Tejiendo el universo*

## 1. Introdução

A abordagem de aproximação entre design e artesanato como parte de um resgate cultural e de desenvolvimento de uma linguagem nacional de design não foi incorporada pelas primeiras escolas de design que surgiram no Brasil, a partir da década de 1960. Algumas vozes, no entanto, levantaram a importância dessa relação e mostraram caminhos possíveis para uma aproximação. Lina Bo Bardi e Aloísio Magalhães, que participaram do processo de implantação do design brasileiro, acreditavam que o saber popular seria fundamental para o desenvolvimento do design no país. Seus trabalhos contribuíram, desde os primórdios da disciplina do design, para uma discussão do papel do “artesanato” (aqui em aspas, já que os dois não consideravam que existia artesanato no Brasil)<sup>1</sup> e sua relação com o design.

A proposta de Lina e de Aloísio Magalhães era exceção, já que o pensamento dominante dos designers baseava-se no antagonismo entre as áreas e existia, inclusive, resistência em conectar os campos de design e artesanato. Houve uma mudança no entendimento das relações entre os dois saberes somente a partir da década de 1980, quando começa um movimento tímido de designers buscando a revitalização do artesanato. Os designers procuravam preservar as técnicas produtivas e incorporavam novos elementos formais e/ou técnicos aos objetos artesanais (BORGES, 2011).

De lá para cá vários projetos foram desenvolvidos e novas metodologias foram criadas visando melhor atender às necessidades de designers e artesãos. Vários discursos - pregando, por exemplo, inovação social, desenvolvimento, sustentabilidade, e preservação das tradições socioculturais - foram usados pelos designers. No entanto, pouco se sabe como ocorreram, na prática, essas relações e quais foram os seus efeitos. Com o objetivo de compreender, de forma mais detalhada e aprofundada, a relação entre design e artesanato, surge a questão

---

<sup>1</sup> Essa distinção de nomenclatura será abordada mais detalhadamente no Capítulo 4.

norteadora desta pesquisa: como se dá a relação entre design e artesanato e quais os efeitos desse encontro?

Tal questionamento permite a elaboração da seguinte hipótese: o discurso usado pelos designers em relação ao artesanato resulta em ações que modificam o modo de produção do artesanato.

Considerando o questionamento e a hipótese principal, foram elaborados os objetivos geral e específicos para tentar responder à pergunta norteadora e verificar se a hipótese é válida.

O objetivo geral: com base no discurso dos designers que atuam em comunidades artesãs no Brasil, verificar como ocorrem, na prática, as relações entre design e artesanato e quais foram os efeitos sentidos pelas comunidades artesãs a partir da interação com o design.

Para atingir o objetivo geral são elencados os seguintes objetivos específicos:

- Conhecer a relação entre design e artesanato no Brasil.
- Definir quais manifestações de artesanato serão analisadas.
- Verificar o discurso dos designers que atuam em comunidades artesãs.
- Conhecer a realidade local de comunidades artesãs onde ocorreu o encontro com o design e entender as mudanças provocadas por ele.

O artesanato foi escolhido para ser analisado neste trabalho devido ao seu importante papel na economia e na cultura do Brasil, já que emprega um grande número de pessoas e movimentada uma importante cifra financeira. No entanto, apesar de sua importância, o artesanato ainda é visto frequentemente com preconceito no Brasil. Borges (2011) analisa como a expressão artesanal é conceituada em dicionários brasileiros e europeus. No Brasil, a expressão ganha uma conotação depreciativa relacionada com a ausência de sofisticação e feitura rudimentar ou grosseira, enquanto em um dicionário inglês, a palavra *craft* significa fazer de maneira habilidosa. A autora ressalta que o dicionário apresenta indícios da visão de uma sociedade em determinada época sobre um determinado tema. Alterar essa visão sobre artesanato no Brasil pode contribuir para tornar a atividade mais rentável para quem a pratica, além de resgatar o seu importante papel cultural. O design pode atuar para a revisão da atual perspectiva que se tem sobre o artesanato.

Para o desenvolvimento dessa pesquisa - qualitativa<sup>2</sup> e exploratória<sup>3</sup> - foi feito inicialmente um levantamento bibliográfico, buscando projetos que envolvessem a relação entre design e artesanato. A seleção de projetos que representassem os estudos para aprofundamento e análise não ocorreu sem permear o dilema da escolha. O que, por fim, guiou a busca por projetos que tivessem o foco nas relações pessoais, em que as ações fossem desenvolvidas conjuntamente respeitando as identidades culturais e identidade de todos envolvidos no projeto e que buscassem valorizar o produto artesanal.

Para realização do trabalho de campo foi elaborado um roteiro de entrevistas semiestruturadas (ver Apêndice A), as quais foram aplicadas aos designers e artesãos que estiveram envolvidos no processo. Essa técnica possibilita a obtenção de dados acerca do comportamento humano e oferece flexibilidade para o pesquisador na medida em que lhe permite esclarecer significados de perguntas além de adaptar-se às pessoas e às circunstâncias (GIL, 1999). O intuito das entrevistas é o de conhecer o discurso e a metodologia aplicada pelo designer em atuações na produção artesanal e quais suas consequências. Entender, também, como o artesão percebe esse processo e como ele e sua produção foram influenciados.

Por fim, foram elaboradas estratégias para analisar e interpretar os dados levantados, com intuito de verificar se os discursos se aplicam na prática e conseguem causar os efeitos desejados.

Ao propor aprofundar a discussão sobre artesanato e sua relação com o design, espera-se que a pesquisa possa trazer novas luzes para o entendimento do artesanato considerando as dimensões social, cultural e econômica do país e contribuir para o debate acadêmico.

Esta dissertação divide-se em quatro capítulos, além desta Introdução e das Considerações finais.

Primeiramente, escolhi apresentar e dar voz aos atores principais desta pesquisa, ou seja, os artesãos e os designers. A partir do que foi visto, ouvido, dito

---

<sup>2</sup>Minayo e Sanches (1993) consideram a pesquisa qualitativa aquela que busca definir o nível de simbólico, dos significados e da intencionalidade, ao mesmo tempo em que procura constituir-lo como um campo de investigação e atribuir-lhe um grau de sistematicidade pelo desenvolvimento de métodos e técnicas.

<sup>3</sup>Segundo Cervo (2002) a pesquisa exploratória realiza descrições precisas da situação e quer descobrir as relações existentes entre os elementos componentes da mesma.

e sentido em campo é que faço todas as elucubrações da pesquisa. Talvez cause certo estranhamento ao leitor deparar-se com uma dissertação em que os estudos de caso são apresentados no início do trabalho, ao invés da habitual revisão bibliográfica. No entanto, a experiência singular vivenciada no contato com esses personagens me inspirou a realizar essa inversão e a elaborar um pequeno livreto, que está disponível no link: <https://goo.gl/EbpfIP>, como forma de homenagear artesãos e designers que contribuíram com a pesquisa.

O segundo capítulo apresenta os casos estudados, os grupos Gente de Fibra e Criqué Caiçara, bem como o percurso percorrido até a definição dos casos que seriam estudados. O levantamento de diversas ações realizadas entre design e artesanato me conduziram aos grupos que são apresentados em seguida, mostrando suas histórias e caminhos e a relação desenvolvida com os designers.

No terceiro capítulo, apresento uma análise do encontro desses artesãos com os designers, procurando entender os seus efeitos, apontando semelhanças e diferenças entre os dois casos, dando voz aos atores para retratar suas percepções acerca do artesanato, do design e temas correlatos, como as questões relacionadas ao mercado, à estética dos produtos, a manutenção das ações e o desenvolvimento do projeto do artefato.

Os quarto e quinto capítulos - que trazem respectivamente reflexões sobre o artesanato e sobre design - são dedicados às discussões teóricas, que são feitas a partir do que foi apresentado nos capítulos anteriores, em algumas correlações diretas, outras vieram de inquietações pessoais e a partir das revisões bibliográficas.

Para exemplificar a correlação entre os capítulos: as artesãs, ao serem questionadas sobre o que é artesanato, o definiram como uma atividade manual, apesar dos dois grupos utilizarem em algumas etapas da produção maquinário industrial. Ao confrontar essa percepção com o que foi visto em campo e com o levantamento histórico e bibliográfico sobre o tema, mostro que o artesanato incorporou algumas modificações tecnológicas e quando faz uso de maquinário, ele está subordinado às vontades do artesão. E principalmente demonstro que no artesanato, mais importante que sua manualidade são as relações envolvidas em sua produção.

O quarto capítulo discute a adequação do produto a uma estética e mercado que não são aqueles dos grupos artesãos e apresenta também um levantamento histórico da implantação do artesanato no Brasil.

Já no quinto capítulo, a centralidade recai sobre o design e os caminhos que cruzam com o artesanato, revelando relações de poder entre os dois campos. As primeiras questões levantadas nessa introdução referente ao afastamento do design e do artesanato na implantação da disciplina de design no país serão aprofundadas nesse capítulo.

Nas considerações finais apresento algumas reflexões sobre os efeitos do encontro entre design e artesanato.



## 2. Estudos de casos: o dilema da seleção

*To be, I would now say, is not to be in place but to be along paths. The path, and not the place, is the primary condition of being, or rather of becoming<sup>4</sup>.*

Tim Ingold

De tantas comunidades encontradas, como realizar um amplo levantamento? Como escolher as que seriam analisadas? Quais instrumentos usar na escolha e validação das comunidades? E depois quais instrumentos usar no campo e na posterior análise. Eram muitas dúvidas que tornaram difícil o caminhar. No entanto, o caminhar só se faz andando. Certamente estava ciente disso, minha trajetória acadêmica apontava o percurso, mas algumas lições precisam ser aprendidas na prática.

*...the only way one can really know things - that is, from the very inside of one's being - is through a process of self-discovery. To know things you have to grow into them, and let them grow in you, so that they become a part of who you are (INGOLD, 2013)<sup>5</sup>.*

Em uma pesquisa acadêmica não há certo ou errado, como tantas vezes ouvimos. E aquilo que talvez denominamos de “erro” é também uma forma de gerar conhecimento, sendo esse justamente o objetivo de uma pesquisa. Então, não é o certo ou errado, mas sim o processo a parte mais importante da pesquisa. É através do percurso e de suas descobertas e depois do olhar para trás buscando trazer à tona as reflexões que nos permitam seguir por novos percursos e processos, que podemos acrescentar um tijolinho na escada do conhecimento. O medo de errar, que tanto insistem em travar as artesãs em suas criações, também afeta as pesquisas científicas, então façamos como sugerido por Ingold sigamos o

---

<sup>4</sup>Ser, eu diria, não é estar em um lugar, mas estar ao longo de caminhos. O caminho, e não o lugar, é a condição primária do ser, ou melhor, do tornar-se (Tim Ingold, tradução minha).

<sup>5</sup>...a única forma de se realmente conhecer as coisas - isto é, de forma que estejam interiorizada no próprio ser - é através de um processo de auto-descoberta. Para conhecer algo, você tem que crescer nesse assunto, e deixá-lo crescer em você, para que ele se torne uma parte de quem você é (INGOLD, 2013, tradução minha).

caminho e deixemos que o conhecimento cresça até se tornar parte de quem somos.

Antes de entrar propriamente na apresentação dos dois casos, é preciso explicar a preparação e a escolha, o que faço na seção Levantamento.

Comunidades escolhidas, uma etapa vencida. A próxima etapa foi decidir como me aproximar dos entrevistados, e como fazer com que eles compartilhassem comigo suas histórias. Tentei criar formas para evitar o padrão de uma entrevista tradicional, onde ao entrevistador interessa apenas obter as respostas do questionário. Para conseguir me conectar e interagir pessoalmente pensei em algumas possibilidades como desenvolver um jogo de tabuleiro, um jogo de cartas ou uma linha do tempo. A distância e o tempo foram complicadores para conseguir as informações e fotos para levar adiante essas propostas. Fui a campo pensando em complementar de lá essas informações e montar o tal jogo, até como forma de retorno para a comunidade. Encontrei pessoas apaixonadas pelo que desenvolvem e elas compartilharam com entusiasmo suas histórias. Assim, as entrevistas não pareceram entrevistas, mas um bate papo com amigos de longa data, o que acabou me rendendo também horas e horas de transcrição e muito material para análise. Além disso, quando precisei revisar alguma informação, os entrevistados foram sempre solícitos e estiveram dispostos a ajudar, inclusive por meio de mensagens via *Skype* ou *WhatsApp*.

Foi então que eu entendi que meu trabalho só fazia sentido por conta da história dessas pessoas, os atores principais da pesquisa. Artesanato e design, artesão e designer, são relações que se constroem, se estabelecem. Relações entre pessoas, pessoas e ambiente; relação entre mão e material, mão e intelecto, intelecto e material. São relações de afeto e cuidado, com o local, com o outro, com o material. Entendi que o artesanato, que se confunde com o artesão, é vivo e por isso se transforma e se renova.

Então, é por essas pessoas que eu começo a apresentar minha pesquisa, em uma certa ‘inversão’ da ordem habitual das dissertações. A partir do que foi visto em campo, levanto dúvidas e inquietações que direcionam o debate teórico que é apresentado no final dessa pesquisa, percorrendo um caminho que Ingold (2013) considera ser o dos artesãos que desenvolvem seu pensamento através do fazer - ‘*thinks through making*’ - e não o do teórico que tem seu fazer a partir do pensar - ‘*makes through thinking*’.

*The theorist does his thinking in his head, and only then applies the forms of thought to the substance of the material world. The way of the craftsman, by contrast, is to allow knowledge to grow from the crucible of our practical and observational engagements with the beings and things around us* (DORMER 1994; ADAMSON 2007 apud INGOLD, 2013)<sup>6</sup>.

## 2.1. Levantamento

Antes de apresentar os casos propriamente ditos é preciso entender como se deram suas escolhas. Foi um árduo processo a seleção de casos, já que as possibilidades eram muitas e o levantamento de trabalhos realizados entre design e artesanato não se apresenta muito sistematizado. A ideia inicial, nos primeiros esboços do projeto, era apresentar um caso para cada uma das três categorias que havia levantado - projetos desenvolvidos por designers individualmente; por instituições que apoiam essas iniciativas, como o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae), Artesanato Solidário (ArteSol) e diversas Organizações não governamentais (ONGs); e por universidades. Ao começar a me aprofundar um pouco mais sobre essas atuações percebi que muitos estudos<sup>7</sup> faziam uma distinção entre dois posicionamentos: de um lado o discurso desenvolvimentista baseado em uma perspectiva mercadológica, tendo um de seu grande representante o Sebrae, que contrasta com o discurso preservacionista que adota uma abordagem tradicionalista, praticado por instituições como ArteSol e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). A constatação dessa divisão me levou a analisar esses dois modelos.

## 2.2. O discurso desenvolvimentista *versus* preservacionista

Cabral (2007) identificou quatro ministérios que promoviam atuações diretas<sup>8</sup> sobre o artesanato e outros quatro em que as ações são indiretas<sup>9</sup>.

<sup>6</sup>O teórico constrói seu pensamento em sua cabeça, e só então aplica as formas do pensamento à substância do mundo material. O caminho do artesão, ao contrário, é permitir que o conhecimento cresça a partir das experiências práticas e do engajamento observacional com os seres e coisas ao nosso redor (DORMER 1994; ADAMSON 2007 apud INGOLD, 2013, tradução minha).

<sup>7</sup>Ver Cabral (2007), Abonnizio (2009), Oliveira (2006) e Leite (2005).

<sup>8</sup>Ministério da Cultura (MinC); Ministério do Desenvolvimento Indústria e Comércio Exterior (MIDIC); Ministério do Meio Ambiente (MMA); Ministério do Turismo (MT).

Identificar e analisar as ações políticas e sociais desenvolvidas principalmente pelas instituições governamentais é importante para entender como os discursos e ações legitimam a interação entre design e artesanato, já que o designer atua como agente dessas instituições, sendo uma ponte entre o produto da cultura popular e o mercado capitalista (CABRAL, 2007).

Dentro das ações governamentais, a autora identificou dois modos de atuação opostos, ordenados por dois discursos preponderantes: o do *desenvolvimento* e o da *preservação*. Os modos de produção que primam pelo desenvolvimento utilizam-se dos termos: desenvolvimento, inclusão, geração de trabalho e renda, competitividade, inserção no mercado, gestão e outros. Os modos de produção que primam pela preservação utilizam-se dos termos: proteção, identificação, promoção, preservação, conservação e outros.

O discurso do desenvolvimento procura inserir o produto artesanal na produção nacional, nos mercados comerciais internos e externos, por meio da qualificação da produção e do produto. Promove ações efetivas financiadas por subvenções ministeriais direcionadas às unidades federais, estaduais ou instituições privadas e não governamentais com objetivo de melhorar a qualidade de vida das populações envolvidas, estimular a sua inserção no turismo, gerar trabalho e renda, manter o artesão nos seus territórios e atividades de origem, evitando o êxodo rural, e outros. Essas instituições da perspectiva desenvolvimentista começam a atuar no artesanato em meados do século XX e ganham grande abrangência (CABRAL, 2007). Serão analisadas aqui as atuações do Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) e do Sebrae, que geram diretrizes para o designer atuar no artesanato.

Essas instituições, desde o início, tiveram vertentes de suas atuações amplamente criticadas por instituições culturais como o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) que considerava importante entender os contextos específicos dos artesãos para evitar homogeneizar a sua produção através da imposição de cópia de modelos alheios à cultura local, ou da alteração dos tipos de produtos. Podemos ver aí o discurso preservacionista que está ligado às instituições culturais do Estado. As principais ações dessa corrente são: melhoria das condições de produção, circulação, transmissão e manutenção; o acesso às

---

<sup>9</sup>Ministério da Agricultura (MA); Ministério da Ciência e Tecnologia (MCT); Ministério da Integração Nacional (MI); Ministério da Justiça (MJ).

matérias primas (que inclui questões ambientais); a organização e o fortalecimento da base social; a capacitação gerencial e a capacitação para busca de apoio e financiamento. Esses atores procuram a valorização e a promoção, através da sensibilização da sociedade para reconhecimento da importância da manifestação e a inserção econômica e a ampliação ou abertura de mercados (CABRAL, 2007).

A abordagem do artesanato nessa política, ou dos bens culturais de natureza imaterial, está vinculada às narrativas dos intelectuais Mario de Andrade e Aloísio Magalhães e teve seus primeiros indícios em 1937 com o Ante-Projeto de criação do SPHAN, agência federal de proteção ao patrimônio cultural, concebido pelo intelectual modernista Mario de Andrade. O Ante-Projeto contemplava “o ‘objeto’ advindo da arte popular, ameríndia, arqueológica [...]”, ratificando os ideais do movimento modernista, que defendia a identificação e a afirmação de uma cultura brasileira “autêntica” propondo a valorização do “tradicional” e do “regional” (CABRAL, 2007).

As instituições preservacionistas que serão analisadas são o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNPFCP) e o ArteSol, importantes agentes na valorização dos bens culturais imateriais brasileiros.

### **2.2.1. PAB**

O Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) foi criado em 1990 e nesta época fazia parte do Ministério da Ação Social. Em 1995, o Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio assumiu a gestão do programa dentro da Secretaria do Desenvolvimento da Produção e firmou estratégias de interesse político para o artesanato nacional. Atualmente, o PAB é coordenado pela Secretaria da Micro e Pequena Empresa da Secretaria de Governo da Presidência da República e é responsável pelas políticas públicas desenvolvidas pelo governo em âmbito federal, estadual e municipal, sendo que cada UF do país possui sua Coordenação Estadual.

Possui a finalidade de coordenar e desenvolver atividades que visam valorizar o artesanato brasileiro, elevando o seu nível cultural, profissional, social e econômico, bem como desenvolver e promover o artesanato e a empresa artesanal, no entendimento de que artesanato é empreendedorismo. Para isso suas principais ações são: a) Capacitação de artesãos e multiplicadores; b) Feiras e eventos para a comercialização de produtos artesanais; e c) Estruturação produtiva do artesanato brasileiro (BRASIL, 2015).

De acordo com Azevedo (2010), em 2006, o PAB iniciou o desenvolvimento do Glossário do Artesanato Brasileiro, uma base conceitual para nortear as políticas, legislação e discussões do setor. O Glossário está estruturado em sete seções: 1) Conceitos Básicos; 2) Tipologias; 3) Classificação; 4) Características; 5) Produtos; 6) Técnicas de Produção Artesanal; 7) Matéria-Prima. Além do Glossário, o PAB desenvolveu o Sistema de Informações Cadastrais do Artesanato Brasileiro, para cadastrar os artesãos em cada estado e possibilitar a migração de informações entre eles. A partir deste cadastro, uma das orientações do Governo é regulamentar o artesão no sistema de Previdência Social, e regulamentar as empresas artesanais. Para o PAB, a regulamentação é fundamental pela segurança comercial e riscos operacionais, mas também para cumprir com as obrigações previstas em lei, como a licença da ANVISA – Agência Nacional de Vigilância Sanitária – e do IBAMA – Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis.

### **2.2.2. Sebrae**

A análise do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae), é importante, pois o programa destaca-se por congrega o artesanato ao design em um discurso desenvolvimentista e pelo poder simbólico e econômico, atuando em todo território nacional em parceria com entidades governamentais e privadas.

O Sebrae foi criado em 1972 como uma entidade pública, ligada ao governo federal e, a partir de 1990, se desvinculou da gestão pública, tornando-se um serviço autônomo parceiro da Gestão Pública, atuando em todos os estados brasileiros. Seu principal foco de atuação está no empreendedorismo em diversos segmentos, prestando serviços de qualificação e informação aos micro e pequenos empresários e cooperativos brasileiros. É essa visão de empreendedorismo que aplica em suas atuações no artesanato, entendendo-o como atividade econômica geradora de trabalho e renda, devendo ser sujeito à revitalização da produção por meio de várias ações. As atribuições do Sebrae nacional em relação ao artesanato são: executar as ações nacionais, promover projetos inovadores, desenvolver e testar metodologias para atendimento das necessidades do setor, coletar e

disseminar as informações para os Sebrae|UF (representações locais) coordená-los e apoiá-los, e ainda articular e apoiar ações junto às ações da Gestão Pública. Cada Sebrae|UF tem a finalidade de formular estratégias de execuções locais, articular parcerias no âmbito estadual e municipal e executar as ações de atendimento do setor em consonância com as diretrizes do Sebrae nacional (AZEVEDO, 2012).

O Programa Sebrae de Artesanato foi criado em 1998, já que na década de 1990 o artesanato passa a ser visto como um novo “setor” que necessita de atividades voltadas para sua estruturação e seu desenvolvimento “que visem valorizar o artesão, desenvolver o artesanato e a empresa artesanal”. Teve sua maior atuação no período entre 1999 e 2000, mas é ainda hoje um dos programas que mais incentiva ações com o foco no artesanato. Está presente nas 27 unidades federativas do país e em 16,6% dos municípios brasileiros e atua em consenso com as propostas do PAB, articulando projetos e incentivando a promoção da produção artesanal no país. Para tanto, desenvolveu um material denominado Termo de Referência baseado no material criado pelo PAB (Base Conceitual do Artesanato Brasileiro), que cria diretrizes para auxiliar na estruturação do setor artesanal.

Segundo Borges (2011), nos primeiros dez anos do programa a instituição capacitou mais de 220 mil artesãos em 2700 municípios, realizou milhares de cursos de formação de preço, cooperativismo/associativismo, qualidade no atendimento, técnicas de vendas e etc., além de centenas de oficinas entre artesãos e designers, em todos os estados.

Cabral (2007) assinala que o Sebrae atua frente aos artesãos para que possam autogerir sua produção, com ações de capacitação para o associativismo, empreendedorismo, comercialização e acesso a crédito. Da mesma forma, realiza a promoção e a inserção do produto no mercado comercial e turístico (patrocinando participação em feiras, eventos e outros). Nesse processo cabe ao designer a adequação da utilidade, forma e funcionalidade do produto, pesquisas de tendências de mercado, estabelecimento de linhas de produtos, geração de catálogo para apresentação dos produtos, criação de embalagem, marca, etiqueta, dentre outros.

### 2.2.3. CNFCP

O Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) esteve vinculado a Fundação Nacional de Artes (Funarte)<sup>10</sup> até 2004 e atualmente é parte do Iphan<sup>11</sup>. O centro desenvolve e executa programas e projetos de estudo, pesquisa, documentação, difusão e fomento de expressões dos saberes e fazeres do povo brasileiro é composto pelo Museu do Folclore Edson Carneiro, pela Biblioteca Amadeu Amaral e por setores de pesquisa, difusão e ação educativa.

Segundo Cabral (2007), o CNFCP é herdeiro de experiências e inquietações sobre folclore e cultura popular no Brasil e desempenha importante papel na política patrimonial dos bens imateriais. Tem sua origem no antigo Instituto Nacional do Folclore (INF), que inicialmente estava vinculado ao MEC – Ministério da Educação. Na década de 1980, sob a égide de Aloísio Magalhães, o Museu, as exposições e as pesquisas do Centro assumiram o viés antropológico.

O CNFCP possui ações, projetos e programas de fomento, apoio e preservação do artesanato. Neste universo, destacam-se o Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural (Promoart); o Programa de Apoio às Comunidades Tradicionais (PACA); as exposições, edições e a loja do Museu, que atuam preparando o mercado para a especificidade dos produtos e realizando vendas diretas. Procura identificar e preservar “ofícios e modos de fazer”. Para tanto, as ações promovem, de maneira integrada, pesquisa, apoio, intervenção, fomento e difusão.

Suas ações focam na valorização do ser humano por meio do reconhecimento dos seus saberes, conscientizando o artesão, qualificando o produto e inserindo-o no mercado, bem como preparam o mercado para receber esse tipo de produto, com a informação de cunho cultural. Distingue-se assim das ações promovidas pelo Sebrae que tem o foco no produto e visam prepará-lo para o mercado, delegando a tarefa ao designer (CABRAL, 2007).

---

<sup>10</sup> Funarte, é o órgão responsável, no âmbito do Governo Federal, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Está vinculada ao Ministério da Cultura.

<sup>11</sup> Iphan: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional órgão do Ministério da Cultura que tem a missão de preservar o patrimônio cultural brasileiro.



#### 2.2.4. ArteSol

O Artesanato Solidário (ArteSol) foi concebido em 1998 e, inicialmente, idealizado dentro do Programa Comunidade Solidária, um projeto de combate à pobreza em regiões castigadas pela seca. A partir de 2002, tornou-se uma OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público) e passou a contar com a Central ArteSol com intuito de agilizar a comercialização e a relação com o mercado. Estruturada pela constatação do paradoxo da coexistência de riqueza cultural com extrema pobreza, a organização tem como prioridade o fomento e a comercialização do artesanato tradicional desenvolvido em regiões com índice de pobreza constatado oficialmente, por meio do Índice de Desenvolvimento Humano (IDH). Seu foco está na revitalização do artesanato tradicional, gerando renda para as comunidades detentoras deste saber (CABRAL, 2007).

Promover o artesanato de tradição como patrimônio cultural; apoiar os processos de requalificação do objeto artesanal brasileiro; estimular a formação continuada dos artesãos; promover o fortalecimento das associações, apoiando-as em seus processos de sustentabilidade; articular os agentes que atuam em diferentes frentes no setor, em nível nacional e internacional (ARTESOL, 2012).

Em 2006, o ArteSol foi reconhecido pela Organização Mundial de Comércio Justo (*World Fair Trade*) como uma instituição que segue os princípios do comércio justo, passando a atuar mais intensamente na difusão desses princípios não só entre os artesãos, mas também entre seus parceiros e clientes. A partir de 2012, passou a potencializar a comercialização direta, feita pelas próprias associações/cooperativas de artesãos, a fomentar um maior protagonismo e empreendedorismo dos artesãos no relacionamento com o mercado e a atuar como articulador, ao fornecer os contatos das associações para os clientes e orientar os diálogos para que os pedidos sejam efetivados. Essa negociação direta com os artesãos tem como objetivo estimular a autonomia das associações, já que esse princípio encara o comércio como uma ferramenta fundamental para a redução da pobreza e para a conquista de maior desenvolvimento sustentável. As ações de capacitação em diversas áreas têm como objetivo transformar o artesanato em oportunidade de geração de trabalho e renda, com projetos que respeitam e valorizam as comunidades envolvidas (NUNES, 2012).

Para facilitar a visualização das diferenças e semelhanças entre os programas de fomento ao artesanato foi elaborado o Quadro 1 que compara e destaca as principais características dos programas analisados.

	Desenvolvimentista			Preservacionista	
	PAB	Sebrae	ArteSol	CNFCP	
Definição	Finalidade de coordenar e desenvolver atividades que visam valorizar o artesanato brasileiro, elevando o seu nível cultural, profissional, social e econômico, bem como, desenvolver e promover o artesanato e a empresa artesanal, no entendimento de que artesanato é empreendedorismo.	O artesanato tem elevado potencial de ocupação e geração de renda, sendo eixos estratégicos de valorização e desenvolvimento territorial. Assim a missão do Sebrae de promover a competitividade e o desenvolvimento sustentável das micro e pequenas empresas, definem a amplitude da sua atuação no setor artesanal.	Apoiar a salvaguarda do fazer artesanal de tradição cultural, promovendo a autonomia dos artesãos e o desenvolvimento cultural, social e econômico de suas comunidades.	Desenvolve e executa programas e projetos de estudo, pesquisa, documentação, difusão e fomento de expressões dos saberes e fazeres do povo brasileiro.	
Forma de atuação	Coordenações Estaduais do Artesanato; Base conceitual do Artesanato Brasileiro; Sistema de Informações Cadastrais do Artesanato Brasileiro - SICAB.	Sebrae/UF; Termo de Referência	Parcerias	Parcerias	
Ações	Apoio a Feiras e Eventos para comercialização da Produção Artesanal; Curso de Capacitação para Artesãos e Trabalhadores Manuais.	Ferramentas para intervenção (Identificar demanda e oferta, análise da concorrência,...); Apoio (oficinas diversas para treinamento e capacitação).	Formação (capacitação); Geração de renda (apoiar a comercialização); Articulação (Conectar cadeia produtiva).	PACA/ArteSol; Promoart/MC; Projeto Celebrações e Saberes da Cultura Popular; Sala do Artista Popular.	
Vínculo Atual	Ligado ao SMPE-2013	Programa Sebrae de Artesanato	ArteSol -2002 - Virou Oscip	CNFCP- Ligado ao IPHAN- 2004	
Vínculo Anterior	Ligado ao MDIC-1995; Ligado ao Ministério da Ação Social -1990; PNDA -	Programa Sebrae de Artesanato	Criado 1998 dentro do Comunidade Solidária - Artesanato Solidário	INF-Ligado à Funarte- 1976	
Artesanato como	Artesanato como empreendimento	Artesanato como empreendimento	Artesanato como referência cultural	Artesanato como referência cultural	
Mercado	Adequar o artesanato ao mercado	Adequar o artesanato ao mercado	Preparar o mercado para artesanato	Preparar o mercado para artesanato	
Papel do Designer	Não possui diretrizes específicas para designers, mas tratam da possibilidade de intervenção de áreas do conhecimento na produção artesanal com a finalidade de melhorias, por exemplo, ampliar canais de comercialização, e capacitação de artesãos para o mercado competitivo <sup>15</sup> .	Adequação da utilidade, forma e funcionalidade do produto, pesquisas de tendências de mercado, estabelecimento de linhas de produtos, geração de catálogo para apresentação dos produtos, criação de embalagem, marca, etiqueta, dentre outros <sup>14</sup> .	Trabalham dentro de uma equipe multidisciplinar e atuam no processo inteiro, não só repensam o produto, mas também organizam processos produtivos e cuidam da saúde do artesanato, respeitando o ritmo e as relações pessoais, todos os valores culturais de identidade e de gênero <sup>13</sup> .	Dar suporte para a produção dos objetos, melhorias de funcionamento, desenvolver embalagens e desenvolver material de informação sobre o objeto <sup>12</sup> .	

**Quadro 1-** Comparação entre principais programas de fomento ao artesanato, a partir das perspectivas desenvolvimentista e preservacionista. Fonte: Elaboração Própria.

<sup>12</sup>Lima, 2011.  
<sup>13</sup>Entrevista coordenadora ArteSol.  
<sup>14</sup>Cabral, 2007.  
<sup>15</sup>Azevedo, 2012.

### **2.3. Além da dualidade**

Nem sempre as ações do Sebrae têm caráter totalmente desenvolvimentista e a perspectiva mercadológica também é usada em ações da ArteSol. Cabral (2007) apresenta, por exemplo, o Projeto das Cuias de Santarém que foi desenvolvido pelo CNFCP, mas contou com a parceria da ArteSol e do Sebrae, mostrando que na prática os projetos ultrapassam essas divisões binárias. O projeto realizou um inventário com uma documentação sistematizada sobre a produção das cuias daquela localidade, ao mesmo tempo em que contemplou uma ação de reconfiguração das cuias com o objetivo de inseri-las em novos mercados comerciais. ArteSol e Sebrae já fizeram várias parcerias buscando resultados semelhantes aos do Projeto das Cuias de Santarém. Além disso, em 2016, o Sebrae inaugurou o Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB), no centro do Rio de Janeiro, com o objetivo de ser uma plataforma mercadológica para o reposicionamento e a qualificação do artesanato brasileiro. Para isso conta com uma loja que é vitrine do artesanato brasileiro para turistas de várias partes. Mas ao promover exposições e debates sobre o artesanato, e disponibilizar um acervo bibliográfico sobre o tema o centro tenta promover um diálogo do artesanato com a sociedade, que vai além das questões mercadológicas.

Assim, a divisão entre as duas abordagens, ainda que seja muito útil do ponto de vista analítico, não corresponde plenamente à realidade. Além de não serem as únicas possibilidades, já que cada vez mais universidades estão debatendo esse tema a partir de diferentes compreensões. Essa dualidade, não traz a perspectiva que busco neste trabalho para compreender a relação entre design e artesanato, com foco nas relações pessoais, entre as pessoas e suas atividades, entre as pessoas e sua realidade.

Com as limitações apontadas nessa perspectiva binária, outras buscas se sucederam. Comecei, a fazer um levantamento de alguns projetos já realizados, que envolviam design e artesanato. Tarefa complexa, já que, às vezes, nas informações encontradas não se tinha acesso detalhado ao projeto, outras vezes era difícil categorizar o tipo de ação, ou identificar se realmente era um caso que envolvia design e artesanato.

Nos levantamentos surgiram situações em que artesãos desenvolvem seus trabalhos sozinhos e pertencem a uma elite culta, e por vezes são categorizados como artesãos, outras como artistas ou mesmo designers, como mostrados no Apêndice B. Tais representantes foram retirados da reportagem: o rico artesanato brasileiro do site Casa da editora Abril<sup>16</sup> e também do site A Casa Museu do Objeto Brasileiro<sup>17</sup>. Além disso, alguns desses representantes usam os artesãos como mão de obra para desenvolver seus trabalhos autorais. Essa atuação também ocorre em projetos como a Coopa-Roca no Rio de Janeiro. Esse tipo de ação não era o que eu buscava para realizar a pesquisa de campo, já que não se tratam de ações desenvolvidas conjuntamente respeitando as identidades culturais, mas sim de projetos autorais, como expressão de subjetividade individual desse artesão/artista/designer.

A revista Casa Cláudia fez uma edição especial sobre os artesãos do Brasil no ano 2000. A revista levantou 51 artesãos divididos pelas técnicas que executam: cerâmica, fibras, madeira, tramas e tecidos, ferro e pedra. A reportagem classifica tanto o trabalho desenvolvido por artistas plásticos, artistas populares e artesãos como artesanato. No entanto, em sua descrição a palavra artista geralmente é empregada para representantes da elite cultural e a palavra talento e criatividade também aparecem mais vezes associadas a esses representantes. Dentre os artesãos levantados, a revista identifica quatro deles que tiveram projetos desenvolvidos com designers. No Apêndice C apresento um quadro com os artesão levantados pela revista.

O site A Casa, Museu do Objeto Brasileiro e o livro da Adélia Borges - Design e Artesanato: o caminho brasileiro - foram as bases para Serafim (2015) desenvolver o levantamento em seu trabalho de mestrado, que mapeou 30 agentes executores de ações entre design e artesanato, divididos em núcleos ou projeto de extensão, associações e ações individuais. Outra dissertação de mestrado que apresenta um levantamento dessas ações, mas com foco nos agentes de fomento ao artesanato foi Abbonizio (2009). No Anexo A apresento o levantamento realizado pelos dois autores. O trabalho dos dois me serviu como guia inicial para realizar meu levantamento.

---

<sup>16</sup><http://casa.abril.com.br/moveis-acessorios/o-rico-artesanato-brasileiro/> Acesso em: 24 de maio de 2016.

<sup>17</sup><http://www.acasa.org.br/> Acesso em: 24 de maio de 2016.

O site A CASA Museu do Objeto Brasileiro é uma rica fonte de projetos desenvolvidos entre design e artesanato, mas como a instituição se dedica a promover o objeto brasileiro como um todo, contando com exemplos de produção artesanal e de design, em alguns lugares é difícil identificar se realmente se trata do perfil buscado nessa pesquisa, ou seja, um projeto realizado conjuntamente entre designers e artesãos, que buscasse valorizar o produto artesanal, respeitando a identidade cultural e identidade de todos envolvidos no projeto. Uma seção do site é o Guia do objeto brasileiro, separado em seis categorias: artesãos/designers, associações de artesãos/ateliês, comércio, instituições, museus e universidades. Cada uma dessas categorias é dividida por estado e são apresentadas informações de localização e contato dos representantes e em alguns casos imagens dos objetos desenvolvidos por eles. No Apêndice D podemos ver quantos representantes por estado são mostrados no site nas categorias: artesãos/designers, associações de artesãos/ateliês, instituições e universidades, somando um total de 1696. Interessante observar, por exemplo, que a maioria dos representantes se concentra na região sudeste, principalmente em Minas Gerais, onde a quantidade de artesãos/designers e de associações é enorme. Entretanto, o estado não apresenta nenhuma instituição e apenas seis universidades com cursos na área, das quais cinco estão na capital. Com essas informações não é possível saber quais desses são artesão ou são designers, e quais dessas associações são grupos de artesanato ou escritórios de designers e, principalmente, não é possível identificar quando houve um trabalho conjunto entre artesãos e designers.

Em outras seções do site temos informações mais detalhadas e podemos identificar diretamente ações desenvolvidas entre design e artesanato, como na seção Arquivo em que constam diversas coleções. Algumas delas dizem respeito às cinco edições do Prêmio do Objeto Brasileiro, promovido pela instituição, em que na categoria ação socioambiental, a maioria dos projetos foi desenvolvida entre designers e artesãos. A coleção ‘A Casa’ apresenta objetos adquiridos pelo museu e vários deles se enquadram na pesquisa. Por fim, a coleção referente à exposição Encontros Design + Artesanato, realizada em 2008, com curadoria da Adélia Borges, apresenta as informações mais bem categorizadas e mais condizentes com o intuito da pesquisa (ver Apêndice E). Alguns lugares do site as informações estão completas, listando todos os artesãos que participaram da concepção da peça, além do designer. Em outros locais, os artesãos são

categorizados como anônimos, ou aparece o nome da associação/cooperativa e outras vezes não fica claro se se trata de artesão ou designer.

Também levantei 41 projetos ao visitar a exposição “Origem Vegetal”, com a curadoria da Adélia Borges, realizada no CRAB entre março e dezembro de 2016 no Rio de Janeiro. Os projetos envolvendo design e artesanato dividiam-se em 41 grupos de artesãos diferentes, 47 designers e duas instituições (ver Apêndice F).

Existem, ainda, sites que promovem o artesanato e vendem produtos artesanais como a Rede Asta, o projeto Caras do Brasil, o site Artesanato Sustentável, o Projeto Terra, o Ponto Solidário e a Associação Brasileira de Exportação de Artesanato (ABEXA). No entanto, seria necessário verificar o quanto estes projetos são conscientes e realmente fazem um repasse justo aos artesãos respeitando-os e valorizando-os. Outras fontes de dados são os prêmios como o Planeta Casa, promovidos pela revista Casa Claudia, que contou com 10 edições, sendo realizados entre 2001 e 2010, ou o Top 100 Artesanato do Sebrae, que existe desde 2009 e, em 2016, teve sua quarta edição, ou ainda eventos como a feira *Craft Design*. Novamente, em todos esses casos, existe a dificuldade de identificar quais projetos foram desenvolvidos conjuntamente entre designers e artesãos, o foco deste trabalho.

Ainda é possível fazer um levantamento de diversas ações dentro dos programas governamentais, além dos já citados. O Plano Plurianual (PPA), segundo o Ministério do Planejamento, é um instrumento destinado a organizar e viabilizar a ação pública. Por meio dele, é declarado o conjunto das políticas públicas do governo para um período de quatro anos e os caminhos trilhados para viabilizar as metas previstas. Como já mencionado Cabral (2007), identificou, no PPA 2004-2007, quatro ministérios que atuavam diretamente sobre o artesanato e outros quatro com ações indiretas. No PPA 2016-2019 existe uma diminuição dessas ações e apenas a Secretaria da Micro e Pequena Empresa utilizou o termo artesanato em seu programa ‘Promover soluções para ampliação dos mercados das Micro e Pequenas Empresas e do artesanato brasileiro’. O Ministério da Cultura possui ações relacionadas ao patrimônio cultural com o plano ‘Preservar e promover a diversidade, a memória e o patrimônio cultural brasileiro’. Com o termo patrimônio cultural o Ministério da Justiça tem o plano o ‘Preservar e promover o patrimônio cultural dos povos indígenas por meio de pesquisa,

documentação e divulgação de suas línguas, culturas e acervos, prioritariamente daqueles em situação de vulnerabilidade'. Pesquisando termos como arranjos produtivos locais e comunidades tradicionais, existe uma série de ações, mas tem seu foco em atividades agrícolas e na pesca. Há ainda ações promovidas por governos estaduais, como o Terra Paulistana, em São Paulo, ou o Centro de Artesanato Mineiro, em Minas Gerais ou, ainda, o Programa Paraíba em suas Mãos, na Paraíba.

O Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural, Promoart, realizado pela Associação Cultural de Amigos do Museu de Folclore Edison Carneiro (Acamufec), com gestão do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) e financiamento do Ministério da Cultura, fez um levantamento de 65 polos de artesanato tradicional espalhados pelo Brasil. Pelo Promoart, foi feito um levantamento dos fazeres e técnicas de cada grupo que são descritos no site criado para o Programa e também foi lançada uma coleção de vídeos que dão cara, voz e vez ao artesão que mostra sua técnica e conta sua história, em depoimentos emocionantes. Além disso, desenvolveram uma série de ações para melhorar a produção, a comercialização e a divulgação de produtos do artesanato brasileiro de tradição cultural, visando proporcionar condições dignas de sobrevivência aos artesãos e estimular a sua arte, bem como criar um mercado que reconheça o valor do artesanato no mundo contemporâneo (PROMOART, 2016).

Em meio a essa profusão de informações, o designer Domingos Tótora, idealizador do grupo de artesanato Gente de Fibra, em Maria da Fé, município de Minas Gerais, já aparecia nos levantamentos realizados, com premiações e pelo seu caráter singular de atuação junto aos artesãos. Natural da região, conduzia seu trabalho por meio do diálogo, buscando o fortalecimento dessa parceria entre design e artesanato. A oportunidade de contatá-los, a receptividade da acolhida e a disponibilidade em me receber, aliadas à expectativa da pesquisa foram fundamentais para que escolhesse esse trabalho para aprofundar no estudo de caso. Talvez o próprio caso tenha me escolhido, já que a oportunidade de contatar o Domingos Tótora e o grupo Gente de Fibra se apresentou em uma conversa do meu pai sobre o meu projeto de pesquisa com sua colega de trabalho, que é de Maria da Fé e amiga do Domingos. Foi ela quem me apresentou ao Domingos facilitando minha inserção e possibilitando que o grupo fosse analisado nessa dissertação.



Outra proposição inicial era apresentar casos que não tiveram muito sucesso, para observar a partir do erro o que poderia ser melhorado na aproximação dos dois campos. No entanto, em meio a esse longo levantamento pouco foi dito sobre casos de “insucesso” na aproximação entre design e artesanato. Como o Gente de Fibra já havia sido selecionado como um dos casos a ser estudado tendo por base a relação mais horizontal e construtiva entre designer e artesãs, priorizei na escolha do segundo caso aqueles projetos que tinham em seu discurso o desenvolvimento dos produtos em conjunto e sem imposição. Ao comparar analiticamente os dois casos, seria possível perceber as diferenças e semelhanças entre eles e, eventualmente, oferecer uma reflexão sobre os aspectos positivos e negativos na construção das relações estudadas.

Assim, o segundo caso escolhido foi um projeto desenvolvido pela ArteSol, já que a instituição apresenta o discurso de respeito às tradições locais e construção em parceria, além do reconhecimento da organização (foi citada na maioria dos locais investigados no levantamento) e sua larga experiência atuando em mais de 120 projetos em todo o Brasil. Quando entrei em contato com a ArteSol, tive a oportunidade de falar com a Josiane Masson, coordenadora executiva da ArteSol. Ela compreendeu perfeitamente o objetivo da pesquisa e me sugeriu estudar um projeto que possuía uma atuação diferente das designers. Com o grupo Crique Caiçara, a participação delas se deu em todas as etapas do processo e não só do desenvolvimento de produtos artesanais<sup>18</sup>. Os resultados foram tão interessantes que nos próximos projetos de formação a instituição vai utilizar esse mesmo formato. Outro fator considerado na indicação foi a abertura da comunidade e a disponibilidade em receber pessoas de fora. A ArteSol encaminhou outras duas designers para desenvolver projetos de linhas pessoais com o Crique Caiçara, com uma estão desenvolvendo bolsas e bijuterias e com a outra gamelas e colares, o que ampliou o universo de comercialização, já que além de venderem produtos da marca Crique Caiçara vendem para outras duas marcas.

---

<sup>18</sup>Segundo Josiane Masson a ArteSol atua em três frentes: capacitação e formação, comercialização e a questão política. Os designers atuam no eixo de capacitação, anteriormente agiam especificamente na questão do aprimoramento do produto, mas a partir do Crique Caiçara atuam em todo projeto de formação. As capacitações se iniciam com uma etapa de diagnóstico, que determina as seguintes etapas de acordo com a necessidade de cada grupo. É um processo fluído, que varia de acordo com cada comunidade artesã.



conhecer.<sup>19</sup>.

... e as meninas dão curso, a gente sempre chama para várias atividades. Realmente elas se destacaram muito, são bem organizadas, responsáveis, são empreendedoras de verdade. Então, acho que é um grupo interessante pra você

Dessa forma, os dois casos a serem apresentados a seguir são o Gente de Fibra e Crique Caiçara, de bananeira e madeira, que transformaram vidas, relações e foram também matéria-prima para esta dissertação. As histórias dos grupos com o artesanato, envolvendo origem, contexto, características, modos de produção, comercialização etc. são contadas por eles mesmos, durante a realização da pesquisa de campo.

## 2.4. Gente de Fibra

Quem descreve a história do Gente de Fibra são a Maria Elenice Braga Siqueira, Érica Aparecida Campos e Domingos Tótora. As entrevistas com Elenice e Érica ocorreram no dia 24 de novembro de 2016 em Maria da Fé na sede da cooperativa. A entrevista com o Domingos foi no dia anterior 23 de novembro de 2016 em seu lindo ateliê. Apresento na Figura 1 os entrevistados:



Elenice



Érica



Domingos

**Figura 1** - Entrevistados grupo Gente de Fibra.

Fonte: Elenice e Domingos - Autoria Domingos Tótora. Érica - *Facebook* da entrevistada.

Maria da Fé é uma pequena cidade mineira com aproximadamente 14 mil habitantes. Está localizada na Serra da Mantiqueira, no sul do estado. A cidade conheceu seu apogeu econômico com a monocultura de batata, entre a década de 1960 e meados dos anos 1990. Duarte (2007) aponta que a batata mariense perde a competitividade com a climatização da batata em temperaturas mais elevadas e em locais mais planos, que favorecia a mecanização; além disso, contribuiu para esse declínio o aparecimento de pragas e a entrada da batata argentina no mercado brasileiro, com menor preço.

<sup>19</sup>As falas de Josiane Masson, coordenadora da ArteSol, serão demarcadas pelo logo da instituição. A entrevista com Josiane foi realizada via *Skype* no dia 18 de novembro de 2016.

A monocultura da batata, que garantia rapidez, facilidade e grande percentual de lucro em relação ao investimento, substituiu uma economia outrora diversificada, que tinha, por exemplo, a produção de frutas, uma fábrica de charutos, uma indústria de massa de tomate e uma fábrica de chapéus. Mudanças culturais e sociais começaram a acontecer, jovens começaram a abandonar os estudos para plantar batata e ganhavam muito dinheiro da noite para o dia. No entanto, com a decadência da batata, houve um rápido empobrecimento da população e queda na autoestima dos marienses (DUARTE, 2007).



Isso que Maria da Fé começou a ser conhecida pelo clima frio, aí passou uns tempos e surgiu a batata, aí a economia nossa aqui era tudo em torno da batata. Todo mundo plantando batata ainda mais que vendo todo mundo ganhando dinheiro, todo mundo plantando batata. Aí veio a crise da batata na década de 90, nossa, muita gente o que ganhou com a batata teve que vender pra pagar banco. Aí ficou aquela crise, aí foi surgindo, surgindo aí veio o artesanato cresceu bastante. Depois do artesanato, veio o azeite tá crescendo também, não pode é desanimar, né? Mas tem muita gente que tá apostando, que tá acreditando no azeite, vai dar certo. Nós aqui até desenvolvemos uma linha com pintura da oliveira, pra ter uma namoro aí dos dois [risos].

O turismo, o artesanato, a agricultura orgânica, as oliveiras, a volta à fruticultura vieram como alternativas econômicas para o município, após a crise da batata na cidade na década de 1990. Em 1996 o Sebrae Minas e a prefeitura iniciam a implantação do Projeto Piloto de Turismo Rural, como uma forma de aproveitar as tradições da cidade e adaptá-las para retomar o crescimento da economia. Uma série de palestras de sensibilização sobre o tema turismo, com a presença de integrantes de vários segmentos da sociedade foram feitas no início desse processo (DUARTE, 2007).



Aí com a implantação do turismo rural houve a necessidade de ter um artesanato que tivesse a cara da cidade. Assim qualquer pessoa que olhasse e pensasse assim, isso aqui é de Maria da Fé.

Nesse processo, o Sebrae enviou uma consultora para fazer um levantamento da produção artesanal da cidade. A consultora fez uma série de reuniões com os artesãos da cidade, e não encontrou um artesanato com características próprias do local. Em entrevista, Domingos Tótora diz que existiam coisas espalhadas, como peças em taquara, feitas por quem trabalhava na roça, fuxico, gaiolas esculpidas em madeira.



Ela [a consultora do Sebrae] veio para poder, tipo assim, ver o que tinha de artesanato interessante, mas a maioria era bordado de ponto de cruz, tricô, crochê. Tinha esse pessoal que fazia taquara na roça, tecia com a taquara. Os trabalhos diferentes. Todo mundo participou da história [...] mas a maioria era pessoal que fazia cópia de revista.

Como participava das reuniões dos artesãos com a consultora, Domingos sugeriu a criação de uma oficina para trabalhar com a massa de papel machê, que ele já fazia, acrescentando a fibra de bananeira, muito presente na região. Assim nasceu a primeira oficina do Gente de Fibra, em 1998, em que participaram Domingos Tótora e cinco mulheres da região.

A escolha dos materiais partiu da iniciativa do Domingos, como uma forma de reutilizar material descartado na região e ao mesmo tempo proporcionar uma identidade ao trabalho, desenvolvendo um artesanato com características da região para fortalecer o turismo que se pretendia instalar.



Um dia eu passei, e tinha um tanto de caixa lá fora... Gente, podia fazer uma massa com isso. Aí misturar a fibra de bananeira, para ter mais identidade do material também. Tem muita bananeira por aí, bananal, e a bananeira só dá cacho uma vez e aí vão lá e cortam o tronco e o tronco fica apodrecendo no meio do mato. Aí a gente pega esse tronco e processa ele para tirar a fibra.

Alguns detalhes foram inseridos às peças com o intuito de aproximá-las aos aspectos relacionados à identidade da cidade. Os motivos escolhidos foram extraídos de barrados decorativos e do piso da Igreja Matriz e os pigmentos usados são naturais e extraídos da terra.



Eu falei, olha, eu acho que o trabalho tem que ter uma identidade... A gente foi na igreja, se apropriou de alguns barrados decorativos na igreja para poder...a única coisa...ver o que tem de interessante, passarinho, a cor de Maria da Fé, chegar em uma identidade. Aí a gente achou que uma coisa forte era a religião, Maria da Fé, da igreja... Aí a gente pegou barrados decorativos da igreja aí nós começamos a pintar os trabalhos com barrados decorativos, tudo da igreja.

No começo, o material causou certo estranhamento aos participantes do grupo, mas aos poucos eles foram fazendo as adaptações, testando juntos e experimentando e logo o produto começou a ganhar espaço no mercado.



Então foi quando a gente começou a fazer isso. E foram experiências, a gente foi experimentando, experimentando. Eu falei... vamos fazer tinta de terra, vamos pegar o pigmento de terra. A gente foi experimentando, juntos.



Foi, foi ele que começou com o papelão e tudo e depois a fibra de bananeira foi um teste, porque nem mesmo ele imaginava se ia dar certo ou não, né? A fibra no princípio macetava ela não deu certo. Tentava fazer de todas as formas, aí por fim cozinhou, lavou aí que foi vendo que podia fazer da forma que começou, né? Aí ele fez a fibra e começou a colocar assim com muita, muita timidez no prato, depois foi aumentando, aumentando até chegar que a fibra é o destaque da peça, né? A fibra quando ela fica bem dourada assim, é ela que chama atenção. É muito bonita.

Posteriormente outro material passou a ser incorporado nas peças. Trata-se da cordinha, que também é feita com a bananeira, mas com a parte externa desse caule, diferentemente da fibra cozida usada na decoração, que é retirada da parte interna do caule da bananeira.



Aí apareceu... tinha uma artesã incrível. Foi uma sincronicidade. O pai dela, Seu Quim Borginha, ele falou assim... ela chegou um dia para trabalhar e falou assim: 'Oh, Domingos, meu pai mandou falar com você que sabe fazer uma cordinha de bananeira'. Eu falei nossa, que maravilha. Aí ela falou ' ah, eu vou trazer, então'. Imagina o Seu Quim Borginha...ele ficava segurando lamparina quando ele era criança para o pai dele fazer a fibra, a cordinha, para costurar arreio de cavalo.

A cordinha acabou representando o resgate de uma técnica, de um saber fazer, que estava por se extinguir. Seu Quim ensinou a técnica para a família de dona Fiica, que hoje é quem faz esse material, não só para o Gente de Fibra, mas vende também para loja de móveis e tecelagens.



Foi tão linda a história da cordinha também, porque o seu Quim, ele já faleceu. (...) Ele nunca gostou de dar entrevista. Aí sabe foi o que ele fez? Ele chegou pra mim: 'Eu trouxe isso aqui, tá toda a cordinha, toda instrução de como fazer a cordinha. Eu não quero mais participar de falar na televisão. Tá tudo aqui, quando você precisar falar pra alguém, tá tudo escrito aqui'. (Risos). Ai meu Deus! Foi tão lindo. Ele ensinou uma família inteira a trabalhar só com cordinha, porque ele não atendia a demanda. Precisava tanta cordinha, tanta cordinha. Ele fazia e ia enrolando na cama e outro pessoal já fazia numa roca elétrica, já começou a fazer o fio. Nesse projeto de investimento da oficina eu pedi roca elétrica também para melhorar produção do fio, né?

A oficina começou sua produção sem nenhum recurso. O espaço foi cedido pela igreja, a massa de papelão era batida no liquidificador das artesãs - cada uma levava o seu de casa - e a fibra de bananeira era cozida em latas. O papelão era recolhido de doações pela cidade e a fibra vinha das plantações da região, aproveitando as bananeiras que já deram cacho, pois elas são cortadas e seu caule é descartado. Para adquirir os moldes, conseguiram negociar o pagamento com fabricante para depois da venda das primeiras peças.



E daí foi acontecendo, começaram a trabalhar, no princípio, tudo muito difícil, né? Todo mundo trouxe liquidificador de casa, queimou tudo, né? Porque muito fraco, aí pede uma coisa aqui, vai no comércio pede outra e pede outra e começou a formar a oficina.

Graças a parceria com o Sebrae, pela primeira vez o grupo conseguiu expor suas peças. O que aconteceu três meses depois de começarem a produção, em uma feira de artesanato em Belo Horizonte, MG. Ao final do evento, o Mãos de Minas<sup>20</sup>, que também participava da organização da feira, comprou todas as peças restantes do Gente de Fibra e em seguida realizou uma grande encomenda. Isso possibilitou que o grupo adquirisse um liquidificador industrial para melhorar a produção das peças. O restante dos equipamentos, que o grupo possui atualmente, foi adquirido com um recurso a fundo perdido da Fundação Banco do Brasil, com auxílio do Mãos de Minas.



Olha, uma panela de pressão autoclavada, enorme, de aço inox, para cozinhar a fibra, porque a fibra tem que ser cozida para ela perder a lignina. Imagina, uma panela dessa é o sonho de consumo de qualquer pessoa que trabalha com fibra de bananeira, ou para cozinhar a fibra, fazer papel.

Paralelamente a esse projeto foram criadas outras oficinas de artesanato na cidade - Maria do Fuxico, Arte em Papel, Embalagens em Juta, Anjos da Terra, e Arte em Fibra - esses grupos se capacitaram e seus produtos passaram a ser comercializado nacionalmente. Com a necessidade de formalização desses artesãos, em 1999, nasceu a Cooperativa Mariense de Artesanato (COM ARTE) pela junção de várias dessas oficinas, incluindo o Gente de Fibra, contando inicialmente com 28 cooperados.



Também veio muita consultoria nessa área de gestão, gerenciamento, cadeia produtiva, junto com o Mãos de Minas, de Belo Horizonte. Porque o Mãos de Minas tem o centro CAPE, que é o Centro de Capacitação ao Empreendedor. Então, a gente recebeu muita consultoria nessa área. Aí a pressão era que formasse uma Associação ou uma Cooperativa, porque tinha que existir juridicamente falando... é! Para poder virar uma coisa profissional. Para você poder emitir nota fiscal, para você existir realmente. Não é ficar uma coisa só de fundo de quintal. Aí a gente entrou nessa história e aí a coisa foi.

---

<sup>20</sup> A Central Mãos de Minas é uma ONG que promove o setor artesanal mineiro e sua cultura, oferecendo apoio ao artesão, desde a produção até a comercialização. Contribuem com a solução de problemas que afetam a atividade artesanal, principalmente nas áreas técnica, gerencial, mercadológica e fiscal tributária.

Ao longo dos anos, a COM ARTE cresceu bastante e chegou a ter mais de 70 cooperados. Foi realmente um boom de vendas no início. Com a renda as famílias construíam casas, “comprava...sabe, assim, tinha dinheiro...era uma coisa absurda”, relata Domingos. Chegaram a trabalhar em um grande galpão com um showroom para exposição e uma loja acoplada.

No entanto, em 2009 a cooperativa passou por uma grave crise e a maioria dos grupos foi saindo. Atualmente, são aproximadamente entre 20 e 25 cooperados, sendo 10 do Gente de Fibra.

Com a finalização do projeto de Turismo Rural do Sebrae, em 2001, o turismo na cidade diminuiu bastante. De acordo com Pinho *et al.* (2006), o número de visitantes tem decaído concomitantemente, em virtude da falta de continuidade das políticas públicas que afetaram o desenvolvimento do turismo no município. Maria da Fé foi reconhecida, especialmente no meio acadêmico do Turismo, por seu pioneirismo na prática do Turismo Rural no Brasil. Os autores comentam que o principal motivo para a crise do Projeto Piloto de Turismo Rural em Maria da Fé foi o fato de sua implantação ser realizada sem pesquisa de demanda, para saber se existia público para o produto formatado. A proposta inicial do projeto, baseada no modelo francês, esperava uma demanda que se interessasse em se hospedar em propriedades rurais produtivas, buscando um resgate cultural, contato com a natureza, e valorização das tradições rurais. Porém, essa demanda era irreal.

Segundo Elenice, entretanto, é o turismo que está mantendo atualmente a venda de peças do Gente de Fibra. Nos dias em que estive em Maria da Fé para as entrevistas, achei que a cidade estava bem cuidada, as várias pracinhas estavam com seu canteiros floridos e os hotéis estavam com todos quartos reservados para o fim de semana. O sucesso do Gente de Fibra incentivou que outros artesanatos surgissem pela cidade, mesmo que com a crise de 2009, vários grupos tenham mudado de ramo, alguns permaneceram e acabam atraindo turistas para a cidade. No caderno de visitas do grupo existem registros de pessoas de norte a sul do país, de Belém a Santa Catarina e também do exterior, como por exemplo, mexicanos e belgas que passaram para conhecer a oficina.



Então a gente tá aqui, tá vindo, mas é pra visita dos turistas é com essa renda que a gente tá contando... Vem muita gente do Rio, sabe? Porque vem pra São Lourenço e de São Lourenço aqui é pertinho, então vem bastante gente.

Graças a Deus!

Mesmo com o fim do projeto de turismo o Sebrae manteve a parceria com o Gente de Fibrã, com a realizaçãõ de várias capacitações. Duarte (2007) comenta que as artesãs ao demandarem novos cursos, o Sebrae retornou dizendo que em relaçaõ ao artesanato em Maria da Fé não tem mais o que ensinar para eles, eles é que vão ter que ensinar para outras pessoas. A autora ressalta que o Sebrae não foi o único parceiro, cita parcerias com professores da Faculdade em Itajubá e especialistas, como um contador em Maria da Fé e a mídia em São Paulo. Participaram também de várias capacitações oferecidas pelo Instituto Centro de Capacitaçaõ e Apoio ao Empreendedor (Centro CAPE), que é ligado à Central Mãos de Minas.

Uma das capacitações do Sebrae foi na área de design. A designer Marlette Menezes fez duas oficinas de criatividade com o grupo. Hoje quando criam suas peças, ainda recorrem aos métodos ensinados na aula.



Foi ótimo! [...] Ela veio e ela conseguiu fazer que a gente enxergasse além daquilo que a gente tava enxergando, sabe? Ela fez uma coisa muito interessante que nós tivemos um curso de cesto, não sei se é três ou quatro dias o primeiro curso, sabe? E o curso foi andando, andando, andando e nada da gente despertar e não sei, ela e tinha mais duas junto com ela. E ela teve, tiveram a ideia de separar tudo aquilo que a gente usava: corda, pintura, corte e [pausa] massa, madeira, sabe? E fez colocou ali dentro, ai colocou prato, colocou *bowl*, colocou as peças que a gente fazia e fez um sorteio, sabe? Cada dia você tinha que fazer uma peça com aquilo que você sorteou. Então tinha dia que a gente ficava desorientada... Sei que foi um desafio muito bom, muito bom, conseguimos fazer todas as peças. Aí depois que nós fizemos tudo, houve uma avaliação delas, houve uma avaliação do Domingos, então aí foi selecionado alguma coisa.

A parceria com Domingos durou oito anos, atualmente ele é amigo e dá pequenos auxílios, quando necessário, como, por exemplo, conselhos em relaçaõ às peças novas que lançam, mas o grupo hoje se mantém sozinho, inclusive criando as próprias peças. Elenice descreve os laços do grupo com o Domingos como os de um pai com o seu filho, que quer ver sua independência, mas está por perto quando é necessário algum auxílio.

Domingos também reconhece o seu próprio papel no desenvolvimento do artesanato local, ao mesmo tempo em que percebe a necessidade de se retirar do processo para que o grupo possa continuar sua caminhada de maneira independente.





Hoje eu vou lá, estou sempre lá, a gente não abandona a cria. Eu sinto que é importante eles terem o caminho deles, seguirem sozinhos. Para ser sustentável, eles têm que caminhar sozinhos. Depender de mim toda vida?, não. Eu acho que fiz o meu papel, desempenhei o meu papel, depois eles caminham com as próprias pernas. Hoje eles fazem tudo, eles vendem, eles comercializam, vão pra feira. A cooperativa começou a virar um exemplo. Eles saíam, eles tinham tudo montado direitinho pra várias cidades aqui do sul de minas. Chamavam pra dar palestras e eles iam com *power point*, tudo certinho, tudo arrumado pra poder falar pras pessoas, entendeu? A experiência é uma coisa muito particular, mas motivava. Era uma questão de motivação, os artesãos, o grupo de artesãos, as associações. Aí o Sebrae começou essa história, eles vão sozinhos pra feiras, eles comercializam, eles fazem tudo. Mostram o trabalho, o Sebrae dá estande nessas feiras, em Recife, Porto Alegre. Tem várias feiras no Brasil.

Não houve a aplicação de uma metodologia específica para o desenvolvimento das atividades do Gente de Fibras. Eles construíram juntos, no dia a dia, na prática, pela aprendizagem com os erros e acertos, sobre a escolha do material, a confecção das peças, a definição da pintura.

Ao ser questionada sobre quais eram os ensinamentos e como eles eram repassados, Elenice, foi enfática:



Não, era só no trabalho, certo? No trabalho e às vezes a gente fazia alguma peça e a gente usava muito material e ele falou cuidado: menos é mais, sabe? Isso aí ficou gravado em todo mundo fala nisso, sempre, menos é mais, certo? E tentar fazer uma coisa, mostrar uma coisa assim mais limpa, mais pura sem muito... Ele fala que a gente gosta de enfeitar muito, sabe? Então cuidado, uma coisa mais limpa, sabe? Muita coisa, muita coisa, assim de momento a gente não lembra, mas é mais ou menos isso ele tentou mostrar pra gente, pra gente seguir aquele caminho e a gente tenta, tem hora que você desvia, mas depois você volta. (risos).

E Domingos complementa:



Foi intuitivo, vai acertando, vai errando, e tirando proveito dos erros. Eu toda vida fiquei atento aos erros. Adoro errar, quantas coisas já consegui através dos erros.

Hoje o Gente de Fibras é composto por quatro artesãos na modelagem, dois na pintura, um artesão que trabalha em casa e faz o lixamento e polimento das peças. Ainda contam com um artesão, que trabalha na parte da reciclagem do papel e da fibra e outro que faz a parte de marcenaria, cortando as peças. E ainda possuem uma funcionária na parte administrativa.

Quem trabalha na modelagem das peças são todas mulheres, casadas e com filhos. A renda que recebem no Gente de Fibras não é a principal renda da família, mas em geral é a única renda dessas mulheres, que passaram a ter o prazer de

começar a receber seu próprio dinheiro, ter certa autonomia financeira para comprar coisas pra elas mesmas e para os filhos e de poder ajudar em casa.

O processo de produção do artesanato me foi explicado por Érica, que me levou em um tour pelo ateliê para conhecer cada uma das etapas. Tudo se inicia com o recebimento das fibras, o papelão e o caule da bananeira. O papelão que é utilizado é o papel *craft*, só usam esse papel para manter uniformidade na cor das peças, além disso, o papelão não pode conter resíduos. No início trabalharam também com sacos de cimento, mas o processo era mais complicado, porque tinham que retirar os resíduos de cimento. O papelão fica de molho por um dia e é triturado com água no liquidificador industrial. Esse papelão triturado passa pela peneira para escorrer a água. Uma vez prensado, ele é guardado em blocos, que são estocados.

Quando as encomendas chegam pega-se um bloco de papelão, que é levado para a bateadeira, onde é batido com água e cola branca. A cola branca utilizada é cola extra forte para dar mais resistência. No final desse processo a massa está pronta para a moldagem. O grupo não trabalha com estoque porque entende que não deve virar um processo industrial (ver Figura 2).



**Figura 2** - Processamento papelão.

Fonte: Autoria própria.

A fibra de bananeira não é incluída na massa, ela é colocada para dar os detalhes nas peças. O caule da bananeira é cortado em filetes, que são cozidos por doze horas na panela de pressão industrial. A fibra fica toda enrolada, embaraçada e com uma cor escura ao final desse processo. É preciso que ela seja lavada e

escovada para adquirir a coloração dourada. Ao se escovar a fibra, se adquire dois tipos de insumos, que são usadas nas peças. A fibra longa, que é a fibra inteira, e o algodãozinho, que são os restos mais embolados (ver Figura 3).



**Figura 3** - Processamento fibra de bananeira.

Fonte: Domingos Tótora.

Algumas peças recebem também a fibra da cordinha como acabamento. Ela é feita com a parte externa do caule de bananeira, enquanto a fibra longa e o algodãozinho são feitos com a parte interna do caule. A cordinha é produzida na casa dos artesãos, que utilizam uma roca elétrica no processo (ver Figura 4).



**Figura 4** - Processamento cordinha.

Fonte: Domingos Tótora.

A secagem das peças acontece, na maior parte das vezes, naturalmente ao sol no pequeno quintal, na entrada do ateliê. Entretanto, quando possuem um pedido urgente, ou quando chove por um período prolongado utilizam o forno industrial para secagem.



**Figura 5** - Secagem peças.

Fonte: Domingos Tótor.

As peças são modeladas sob moldes de ferro fundido. A modelagem de um prato - processo que acompanhei - inicia-se revestindo um molde com um plástico, sobre esse plástico coloca-se a fibra algodãozinho com um pouco de cola, depois se insere uma fina camada de massa de papel machê, que é espalhada manualmente pelo molde. Com uma ferramenta produzida por elas mesmas, com essa mesma massa de papelão, alisa-se a massa sob o molde para garantir maior uniformidade na peça e depois se recobre com mais massa e o processo é repetido, lembrando a técnica usada na cerâmica. Essa peça é posta para secagem, depois recebe acabamentos e lixamento. Algumas vezes passam pelo processo de corte e são finalizadas com a cordinha, outras vezes recebem apenas a fibra longa - quando estão secas coloca-se mais uma fina camada de massa e a fibra por cima - ou ainda recebem a pintura. Por fim as peças são envernizadas e colocadas para secar novamente.





**Figura 6** - Modelagem das peças.

Fonte: Domingos Tótor.

Vemos o reconhecimento do Gente de Fibra nos diversos prêmios e certificações que acumulam e também pela sua presença em uma série de reportagens em mídia digital, impressa e televisiva. Além disso, o grupo teve suas peças exportadas para vários países como Alemanha, China, Dinamarca, Bélgica, EUA. Lojas em Paris, Roma e Madri já revenderam o artesanato do Gente de Fibra. Em 2009, com a crise, tiveram uma diminuição nas exportações, mas em 2016 retomaram as exportações e o serviço dos Correios Exporta Fácil deixou o processo menos burocrático, mais fácil e mais barato, segundo Érica.

O Gente de Fibra recebeu três vezes o prêmio Sebrae TOP 100 de Artesanato, que tem por objetivo identificar e premiar as unidades produtoras de artesanato mais competitivas do Brasil. O prêmio é trienal e escolhe as cem melhores unidades de produção artesanal brasileiras, com ênfase na qualidade dos produtos e nas práticas de gestão<sup>21</sup>.

Além disso, participaram da IV Bienal Brasileira de Design em 2012, receberam ainda o Prêmio CAIXA Melhores Práticas em Gestão Local

<sup>21</sup>Informações do site <https://www.top100.Sebrae.com.br/about.html>

2011/2012. O Gente de Fibra ganhou o selo IQS (Instituto de Qualidade Sustentável): ecologicamente correto, economicamente viável e socialmente justo e estava entre os 10 finalistas do Projeto Generosidade da Editora Globo em 2007. O grupo também já apareceu em uma série de reportagens na TV globo como nos programas Globo Repórter, Mais Você, em programas da TV Cultura e da TV Record, além de várias mídias impressas e digitais.

## 2.5. Criqué Caiçara

Os fatos narrados aqui - salvo os que estão devidamente identificados - foram baseados na entrevista realizada no dia 30 de novembro de 2016 com Glória do Prado Carneiro, seu filho Anderson do Prado Carneiro e Zeli Aparecida de Souza, cunhada da Dona Glória. A entrevista foi realizada na Barra do Ribeira, bairro de Iguape, São Paulo, na sede na Associação Jovens da Juréia (AJJ). Para relatar as ações do projeto desenvolvido entre a ArteSol e a AJJ, considere as entrevistas realizadas com Josiane Masson, realizada via *Skype* como citado anteriormente; e com Renata Mendes, assessora da ArteSol em design social e de produtos, entrevista realizada no dia 29 de novembro de 2016, em São Paulo, SP. Apresento na Figura 7 os entrevistados.



Glória



Anderson



Zeli



Renata



ArteSol

**Figura 7** - Entrevistados grupo Criqué Caiçara.

Fonte: Glória - Autoria Camila Pinheiro. Anderson - *Facebook* do entrevistado. Zeli - Vídeo Criqué Caiçara. Renata-Imagem cedida pela entrevistada. ArteSol - Logo ArteSol disponível em: <http://artcsol.org.br/logo-artesol-fundo-transp/>

De começo percebi que o Criqué Caiçara é formado basicamente por familiares e que para entender esse grupo seria preciso conhecer a história da

Associação Jovens da Juréia e sua luta para reconquistar seu território e manter as tradições caiçaras.

Os caiçaras<sup>22</sup> são a mescla étnico-cultural de índios, sobretudo os carijós, colonizadores portugueses e escravos negros e se espalham pelo litoral sul e sudeste do Brasil. As comunidades caiçaras começam a surgir na Juréia, região localizada no litoral sul paulista, com a desintegração dos ciclos econômicos, principalmente do ouro (1630-1760) e do arroz (séc. XIX), quando a população se dispersa pelo litoral e passa a morar perto de encostas de morros e nas beiras de rios, locais em que havia terra fértil. Essa população passa a exercer uma economia de subsistência de forma harmoniosa com a natureza, voltada aos cultivos em pequena escala do arroz, do feijão, da mandioca, do milho, entre outros, os quais, quando havia excedente, eram comercializados na base de troca, nos municípios vizinhos de Iguape e Peruíbe, até o início do século XX. (FRANCO, 2015)

A partir da década de 1970, houve uma intensa especulação imobiliária por todo litoral paulista. Em terras da Juréia-Itatins a construtora Gomes de Almeida Fernandes pretendia construir um condomínio para 70.000 turistas, por exemplo. Essa fase de especulação e grilagem foi barrada pela Nuclebrás, Empresa Nuclear Brasileira, que pretendia construir uma usina nuclear na região.

Durante o governo militar, na administração do ex-presidente João Figueiredo, o Brasil firmou um acordo bilateral com a Alemanha, inaugurando o Programa Nuclear Brasileiro. O Presidente assinou um decreto em 04 de junho de 1980, declarando a intenção de se construir na região da Juréia as “Usinas Núcleo-elétricas 4 e 5” - Art. 1º do Decreto Federal 84.771/80. O projeto nuclear sofreu várias críticas e teve grande rejeição, fazendo com que Figueiredo assinasse outro decreto em 08 de julho de 1980, estabelecendo a co-localização de usinas nucleares e Estações Ecológicas, com o argumento de fornecer mecanismo para acompanhamento preciso das características do meio ambiente - Decreto Federal 84.973/80. Dessa forma, paradoxalmente, a empreitada nuclear, que inicialmente

---

<sup>22</sup>Nunes (2003) entende que os “caiçara possuem um modo de vida característico, baseado na estreita relação com a natureza e seus recursos, onde sobressai a pequena agricultura de coivara (as roças de arroz, mandioca, milho, feijão, etc.); o extrativismo; a caça para alimentação própria; a pesca e o artesanato. A venda dos excedentes da produção agrícola e dos produtos retirados da floresta (sobretudo palmito e caixeta) garantia a obtenção de dinheiro para aquisição dos produtos que o “sítio” não lhes proporcionavam: sal, remédios, vestimentas, sabão, etc.”.

era vista como ameaça ambiental e social, já que iria desapropriar os moradores do local, acabou por preservar a região da especulação imobiliária (FERREIRA, 2005).

Segundo Ferreira (2005) com o fim do regime militar e afastada a possibilidade de se construir usinas nucleares na Juréia, ressurgem as ameaças de loteamento da região pelos proprietários e imobiliárias. No entanto, nos anos 1980 se intensificam os movimentos ambientalistas com o desenvolvimento de diversas ONGs<sup>23</sup>, com a atuação da sociedade civil e do próprio Governo. Esses movimentos exercem pressões sociais e contam com o apoio do governo estadual paulista, para criar em janeiro de 1986, por Decreto Estadual, a Estação Ecológica de Juréia-Itatins (EEJI), que passa a ter 82.000 ha de área total. Seguindo desse decreto, em abril de 1987, uma Lei Estadual também cria a EEJI e promulga uma área inferior à do Decreto (79.270 ha), sendo essa a área da Estação Ecológica reconhecida pelo Estado.

Franco (2015) comenta que de início, a retórica do movimento ambientalista de que a implantação da EEJI era um meio eficaz para coibir a construção da usina nuclear e também garantir a preservação de uma parcela representativa da Mata Atlântica, convenceu as comunidades caiçaras a apoiar o projeto tendo em vista que seria garantido a permanência e a segurança dessas comunidades em seu território de origem. No entanto, como aponta Ferreira (2005) a chegada do “meio ambiente” na vida dessa população intensificou os conflitos sociais graças a uma decisão jurídica distanciada da realidade conjuntural.

O uso da área da EEJI passou a ser gerida pela Secretaria Estadual de Meio Ambiente do Estado de São Paulo e regida pelo Sistema Nacional de Unidades de Conservação (SNUC), que restringiu seu uso à pesquisa de espécies nativas e vetou qualquer intervenção na fauna e flora. Assim, passou a ser proibida a plantação, a caça, a pesca, a retirada de palmito e o corte de madeira, mesmo que para subsistência da população local (BAPTISTA e VIEIRA, 2014).

De acordo com Cadastro Geral dos Ocupantes da EEJI, São Paulo, (1991a) apud Ferreira (2005), as populações residentes na Estação estavam distribuídas em 22 comunidades, situadas nos municípios de Peruíbe (10), Iguape (9) e Miracatu (3). Segundo a autora, na data do levantamento, viviam nessa área 1531 pessoas,

---

<sup>23</sup>Como por exemplo, a Associação em Defesa da Juréia, criada em 1986, e SOS Mata Atlântica, criada em 1987



correspondendo a 356 famílias. No entanto, como as restrições ambientais adotadas na Estação modificaram significativamente o modo de vida de seus habitantes, que sempre desenvolveram atividades agrícolas, pesca, caça e extrativismo, os moradores foram obrigados a deixar suas casas para disputar os reduzidos espaços nas periferias das cidades de Iguape, Pedro de Toledo, Itariri, Miracatu e Peruíbe.

Na entrevista, Glória relata como foi a saída da reserva:



Eu saí de lá quando... vai fazer 33 anos, que eu saí de lá. Mas eu saí assim, porque tô morando aqui, porque... não parei de ir, minha mãe mora lá. Só venho pra cá, porque tem minha casa aqui. Mas porque lá não dá pra fazer nada, né? Quando criou a reserva em cima do povo que tava lá. Eu tive que sair expulsada, porque não tinha o que comer mais, não tinha o que fazer e tive que sair. E saí de pouquinho, devagar. Não tinha escola pras crianças e tive que sair.

Nunes (2003) comenta que através dos depoimentos pode-se ter uma ideia dos impactos que a efetiva chegada das restrições ambientais causou sobre essa população diminuta, esparsa, porém significativa. Esses seres humanos estavam lá, estavam presentes, são herdeiros de uma rica cultura e tradições típicas de populações rurais semi-isoladas. Os técnicos da reserva, no entanto, só se preocupavam com os impactos ambientais, com a biodiversidade, com os estudos para melhor conhecimento dos elementos naturais. A autora ressalta que poucos pesquisadores ligados às ciências humanas se dedicavam nesse momento (década de 1980) aos estudos da sociodiversidade, e quando o faziam, não tinham o respaldo dos órgãos responsáveis pelas questões ambientais ou suas agências financiadoras.

As Estações Ecológicas são um tipo de Unidade de Conservação (UC)<sup>24</sup>, destinadas somente à realização de pesquisas científicas, e a preservação do ambiente. Sobre as Unidades de Conservação, Baptista e Vieira (2014) apontam que foram criadas com base em uma visão, predominante até o final dos anos 1980, centrada na superioridade da natureza sobre a espécie humana. As UCs são criadas, então, sob um regime de “proteção integral”, onde não se admite a coexistência da presença humana com a natureza. Nesse período, muitas

<sup>24</sup>“UNIDADE DE CONSERVAÇÃO: espaço territorial e seus recursos ambientais, incluindo as águas jurisdicionais, com características naturais relevantes, legalmente instituído pelo Poder Público, com objetivos de conservação e limites definidos, sob regime especial de administração, ao qual se aplicam garantias adequadas de proteção” (SNUC - Capítulo I - Art 2º - Inciso I apud NUNES, 2003).

comunidades foram vitimizadas por essa estratégia, por vezes, perdendo direito de morarem em seus territórios de origem ocasionando, assim, a ruptura de relação do homem com o seu ambiente que, naturalmente, o leva a perda de muitas das suas características culturais.

Os autores argumentam, no entanto, que a partir da ECO-92 se difunde a noção de desenvolvimento sustentável<sup>25</sup> e processa-se uma mudança de análise nas políticas de criação de espaços naturais protegidos. Porém, nem todas as comunidades e povos que já haviam sofrido a “expulsão” de seus territórios se beneficiaram desse novo prisma de entendimento da interação natureza e sociedade, como no caso da EEJI.

A AJJ foi fundada na década 1990 com intuito de amparar as famílias que foram expulsas do local que hoje abriga a EEJI. A associação trabalha em três vertentes como destaca Anderson:



São três vertentes que a gente trabalha. Uma é o Crique, né? Outra é a questão da disseminação da cultura tradicional. Trabalho aqui não é tão, porque ainda aqui tem uma banda, ainda os mutirões e tudo, só que não pode deixar morrer.

E a questão da dos direitos dos moradores que saíram de dentro da estação ecológica. Dentro da disseminação da cultura a gente trabalha com jovens e tudo, né? E dentro da defesa do direito dos moradores a gente faz as atividades integradas com o grupo da União dos Moradores da Juréia (UMJ), que congrega todos os moradores da Juréia na questão de formulação de projetos pro pessoal que tá lá, e políticas públicas também, que defendam os moradores que ainda estão lá e também que garantam de repente a volta dos moradores que saíram. E no artesanato o Crique e também às vezes a gente faz oficinas de rabeca, viola essas coisas pela associação.

De acordo com Franco (2015), os principais objetivos da AJJ definidos em seu estatuto são:

- I- Resgatar, disseminar e manter viva a tradição caiçara, entre elas; as danças, as músicas, o artesanato, a culinária, os mutirões e festas religiosas;
- II- Defender os interesses civis e de cidadania das populações tradicionais;
- III- Promover a educação, especialmente a ambiental, das novas gerações, priorizando a experiência direta com os saberes tradicionais caiçaras;

<sup>25</sup>O termo desenvolvimento sustentável entra no debate internacional pela primeira vez no documento da Comissão Mundial para o Ambiente e o Desenvolvimento chamado “Nosso futuro comum” (*Our Common Future*) e tinha coordenação de Gro Harlem Brundland. O relatório propôs a aliança entre o desenvolvimento e a preocupação com meio ambiente, aliando desenvolvimento e controle de recursos naturais. O termo se torna palavra-chave dentro dessa temática a partir da conferência sobre Ambiente e Desenvolvimento organizada pela Organização da Nações Unidas (ONU) em 1992 no Rio de Janeiro, que ficou conhecida como ECO-92 (MANZINI, 2008). A noção de desenvolvimento sustentável foi disseminada como um tripé que é constituído por: desenvolvimento econômico, desenvolvimento social e proteção ambiental.

IV- Estimular o desenvolvimento socioeconômico de forma sustentável dos seus associados e comunidades caiçaras da região, criando oportunidades de geração de renda para as populações atendidas com prioridade no atendimento das famílias priorizadas na LOAS – Lei Orgânica de Assistência Social;

V - promover o intercâmbio e ações culturais com outras organizações e entidades nacionais e internacionais para a defesa do patrimônio ambiental, cultural e dos povos;

VI– promover o cultivo, manejo, industrialização, processamento, comercialização e transporte dos produtos oriundos dos projetos de geração de renda dos seus associados (FRANCO, 2015).

Para Baptista e Vieira (2014), a União de Moradores da Juréia (UMJ) e, logo após, a Associação dos Jovens da Juréia (AJJ), foram criadas com o intuito principal de manterem unidos e organizados os antigos moradores da EEJI. A constituição dessas duas organizações são ferramentas de apoio na permanente luta pelo território perdido e através delas os moradores se organizaram, para se articularem politicamente.

Quando saíram de suas terras os caiçaras se deparam com uma nova realidade, tiveram que aprender a sobreviver de uma forma diferente, já que estavam acostumados a retirar da natureza seu sustento. Ao se mudarem para Barra do Ribeira novos ofícios foram aprendidos, como relata Glória:



Aí a gente chegou aqui e não sabia fazer nada outra coisa. Não sabia limpar uma casa daqui, porque lá era chão batido, era assoalho, dava uma varridinha, não tinha janela de vidro, não tinha nada, né? Aquela coisa!

As principais atividades desenvolvidas a partir de então foram relacionadas a construção civil, a pesca e ao cuidado das casas de turistas, em serviços de limpeza, vigia, caseiro, etc. O artesanato surge como uma forma de complementação de renda, como descreve Anderson:



Mas assim, como a maioria do pessoal começou, não trabalhava de pedreiro, trabalhava de ajudante. Cuidava de uma casa, não pegava a casa pra cuidar, cortava a grama de uma, limpava outra, olhava outra, só. Então, como uma complementação de renda foi pensado o artesanato de caixeta.

A AJJ começou com o artesanato cortando peças em madeira caixeta (*Tabebuia cassinoides*), nativa da Mata Atlântica, para um grupo de artesãos de Silveiras, SP, que esculpia pássaros e já possuía um trabalho reconhecido pelo Brasil. Esse grupo, representado por João Camilo e sua esposa Denise, comprava a madeira no Vale do Ribeira e produzia suas peças em Silveiras. A AJJ firmou uma parceria com João Camilo e passou a cortar as peças, que eram finalizadas

em Silveiras. Com o tempo, a AJJ começou a desenvolver suas próprias peças. Fizeram uma oficina de pintura com seus antigos parceiros e a partir de 1998 passaram a desenvolver e vender seu trabalho, inicialmente em uma feira em Iguape, posteriormente em uma lojinha na Barra do Ribeira e por feiras que iam em São Paulo. O artesanato, no entanto, já fazia parte da vida da comunidade desde os tempos em que moravam na reserva, como relata Glória:



Assim, artesanato, a gente quando morávamos lá na reserva, a gente já fazia. Precisava de um remo a gente fazia... artesanato. Precisava de uma canoa, tinha que fazer. Precisava de um colher de madeira, tinha que fazer. Então a gente já fazia alguma coisa.

Interessante nessa história é como o artesanato caíçara voltou para seu próprio povo. Alguns moradores de Silveiras, pequena cidade localizada no Vale do Paraíba do Sul, extremo leste de São Paulo, se reuniram no final da década de 1970 para fortalecer o artesanato e gerar renda na cidade. Começaram com a produção de macramé, mas essa técnica já era bastante difundida pelo estado dificultando sua venda. Em 1981 começaram a desenvolver novas peças baseadas no trabalho de artesãos caíçaras do litoral norte paulista, técnica aprendida por João Camilo em 1975, quando morou em São Sebastião na praia de Camburí. Passaram, então, a desenvolver pássaros da fauna brasileira usando a madeira caixeta. Inicialmente usavam a madeira vinda de Paraty, que era retirada ilegalmente. Em busca de uma produção mais sustentável, entram em contato com a Associação de Caixeteiros do Vale do Ribeira, que tinha seu produto retirado de área de manejo sustentável, o qual era legalizado e possuía autorização do IBAMA. Ao chegarem no Vale do Ribeira acabam por entrar em contato com a AJJ e transmitem seus conhecimentos para a associação, viabilizando que algumas técnicas caíçaras, misturadas com novas técnicas de pinturas fossem repassadas e a AJJ começasse a desenvolver seu próprio artesanato<sup>26</sup>.

É importante perceber que o artesanato representa mais do que uma forma de complementação de renda, é também uma forma de resistência para essa população. Como relata Renata:

<sup>26</sup>Texto baseado no relato de João Camilo retirado do site: <http://www.entrenoparaíso.com/historia.html>. acessado em 24/01/2017.



O Criquele é um caso diferente eu acho, porque os artesãos, as artesãs, eles não são só isso. Eles fazem parte de um movimento político social muito maior, que vem de anos de uma luta por permanecer na terra e isso tem muito haver com o que eles produzem. Então, o artesanato pra eles, claramente é uma, além de ser uma fonte de renda, é uma estratégia de fazer aquele lugar e aquelas pessoas serem conhecidas e logo validada essa luta deles da permanência na reserva, né?...Então, tem uma luta de mostrar pro mundo, assim, que essa é uma relação completamente harmônica, não é de desmatamento. As pessoas fazem parte daquele ecossistema. Então isso, está por trás do artesanato.

Desde que a AJJ foi criada, várias parcerias foram firmadas, tanto em relação ao artesanato, como em relação às outras demandas da associação. No início, de 1993 a 1998, teve apoio do PROTER, Programa de Terra, que auxiliou na elaboração de um projeto para adquirir o maquinário da marcenaria, através de parceria com uma instituição alemã.

Contaram também com parcerias com o Ministério da Cultura e o Ministério do Desenvolvimento Agrário para a construção do galpão sede da associação, onde funcionam suas atividades, que vão desde oficinas de marcenaria para perpetuação da técnica do artesanato a oficinas e apresentações de fandango, dança tradicional caiçara. Nesse quesito também participou o Instituto Elos<sup>27</sup>, que desenvolveu o projeto arquitetônico do espaço.

O Elos atua no local desde 1999, quando participou de um projeto para desenvolver uma escola caiçara dentro da estação ecológica. O projeto não chegou a ser desenvolvido, mas a parceria foi mantida. Vários associados participam de ações desenvolvidas pelo Instituto até hoje. Em 2011, o Elos voltou a atuar junto com a AJJ.



E aí eles vieram apoiar a gente nesse projeto, que era a reestruturação da associação como um todo, porque tava meio que parado assim as atividades. E junto com isso foi o artesanato que foi uma das coisas principais.

Juntamente com o núcleo Oikos<sup>28</sup> o Instituto Elos firmaram uma parceria com a AJJ e fizeram um trabalho de renovação no artesanato por dois anos. A comunidade estava com dificuldade de vender seu artesanato, depois de anos trabalhando da mesma forma. Desde que começaram a fazer artesanato,

<sup>27</sup>O Instituto Elos é um ONG paulista que tem o foco em desenhar estratégias e fórmulas simples para construir coletivamente o melhor dos mundos.

<sup>28</sup>O núcleo Oikos foi uma associação sem fins lucrativos, que existiu entre 2007 e 2014, atuando na Amazônia e no vale do Ribeira, desenvolvendo e apoiando iniciativas que integravam meio ambiente, cultura e geração de renda.

produziam peças em que toda a madeira era revestida com tinta plástica e em sua maioria eram objetos de decoração e não utilitários. Na Figura 8 apresento exemplos da antiga produção do grupo.



**Figura 8** - Exemplos da antiga produção do Crique Caiçara.

Fonte: Peixes: imagem cedida por Zeli. Pássaros:

<http://www.entrenoparaíso.com/decorativos2.html>

Esse tipo de artesanato, no começo, teve grande aceitação, mas com o passar dos anos as vendas foram caindo. Além disso, um roubo na loja da Barra do Ribeira, o fato de algumas artesãs ficarem grávidas e o início da obra no galpão desestimularam as artesãs e a produção que chegou a ficar parada por um longo período.



ficava difícil de vender.

Só que era totalmente pintado né, tu quase não via a madeira. E aí eu não conseguia elevar o preço porque o pessoal sempre nas feiras comparavam com os artesanatos feitos em resina, aqueles que são mais industrializados, e aí

Nesse processo de revitalização participaram as designers Paula Dib e Renata Mendes, que posteriormente acompanharam também o projeto com a ArteSol. A intenção era criar um artesanato que refletisse a imagem caiçara. Deixaram a madeira mais aparente, reduzindo a área de pintura, e passaram a usar mais referências locais, nos pássaros, peixes e flores que desenvolviam. Iniciaram a aplicar uma nova pintura com tinta a base de água, deixando o processo mais condizente com o que era desenvolvido pelo grupo, que utiliza madeira legalizada e certificada.



Exatamente, mas era tão cotidiano que não aparecia no que eles faziam, assim. As bromélias, os pássaros, os peixes, toda natureza que a gente tinha ali, as flores. Tudo isso a gente usou como referência para o desenvolvimentos dos produtos. E aí, e também pensar em linha de produtos, não objetos isolados, um peixe pra enfeitar parede, um negócio de por papel toalha. Mas uma linha de coisas, coisas infantis, coisas para casas, acessórios femininos.



Abaixo na Figura 9 apresento algumas peças produzidas pelo grupo após o projeto desenvolvido com o Elos.



**Figura 9** - Novas peças desenvolvidas com o Instituto Elos.

Fonte: <https://www.behance.net/gallery/10263987/Crique-Caicara>.

Nesse período, foi criada a marca Crique Caicara, pertencente a AJJ, para evidenciar ainda mais os produtos. Crique, em língua caicara, significa coisa e o artesanato é uma coisa praticada pelos caicara.



Aí a Mariana do Elos veio e falou assim:

- Vamos criar uma marca, né? Um nome pro artesanato. Porque artesanato tem bastante, né?

Então tinha que ter um nome. Até que uma hora ela [Glória] bradou:

- Mariana, pega esse criqué aí!

Aí ela [Mariana] falou:

-Esse é o nome então que vai ser!

(risos)

O Crique Caicara é composto, atualmente, por cinco mulheres, sendo que apenas uma delas não faz parte da mesma família - a dona Vica, mas também era moradora da reserva e possui amizade de anos com o grupo. O artesanato não é a fonte principal de renda dessas mulheres, a maioria desenvolve outras atividades, sendo que a limpeza da casa de turistas é a principal delas. A técnica de entalhe e pintura de madeira, desenvolvida pelo Crique, não é a única que as artesãs dominam, antigamente possuíam uma linha de cestaria em taboa. Além disso, em

suas horas livres Glória costura, Zeli costura, faz crochê, tapete e ponto cruz, mas essa produção não é fonte de renda, fazem para elas mesmas ou para presentear. Elas trabalham de terça a quinta na associação, já que segunda e sexta se dedicam as suas outras atividades.



E aí com essa parceria inicialmente com o pessoal do instituto Elos, que começou a desenvolver a primeira parte do projeto com os artesanatos hoje do que é caíçara mesmo. E depois o pessoal da ArteSol que desenvolveu essa linha de produtos mais elaborado. Hoje são todos de usar. Então, tipo, dá uma rotatividade maior para o artesanato.

Em agosto de 2013 a ArteSol começa a trabalhar com o AJJ, depois de finalizado o projeto com o Elos. O projeto contou com investimento da Consultoria Accenture<sup>29</sup>, que buscava um grupo empreendedor para investir. Como a designer Paula Dib já havia trabalhado com o grupo quando atuava pelo Instituto Elos, indicou que se desse continuidade ao processo. ArteSol e Accenture aceitaram a sugestão e, então, foi desenvolvido o projeto de fortalecimento da cadeia produtiva artesanal da Reserva da Juréia, por um ano e meio. Segundo ArteSol, os principais objetivos do projeto foram:

O projeto tem por objetivo aumentar o poder econômico das famílias por meio da produção e venda do artesanato, melhorando a qualidade de vida destas famílias e de seu entorno. Difusão da cultura caíçara, organização da produção, desenvolvimento de nova coleção de produtos com a identidade da comunidade, táticas de comercialização e comunicação são algumas das atividades desenvolvidas no decorrer do projeto (ARTESOL, 2014).

Com o projeto da ArteSol eles montaram uma linha de produtos intitulada: Flores e Bichos da Reserva, Folhas e Seixos, inspirada na diversidade da natureza da EEJL. O catálogo é composto por 65 itens, conta, por exemplo, com móveis de pássaros, tábua de pães e frios, facas, cabideiros, talheres infantis, kits de praia. O novo catálogo foi um desdobramento do anterior, acrescentando novas peças e aumentando sua qualidade.

O processo de produção começa com a burocrática aquisição da madeira caixeta devidamente legalizada, já que não é possível retirar a madeira da reserva sem autorização. Glória se queixou bastante desse processo que encarece e dificulta a produção, inclusive fazendo com que eles percam encomendas por falta da madeira regulamentada.

<sup>29</sup>É uma empresa multinacional que atua na interseção entre negócio e tecnologia oferecendo soluções em estratégia de negócios, consultoria, digital, tecnologia e operações.





Porque tem madeira de montão nesse mato, mas o governo não deixa tirar. Aí só deixa tirar pra firma grande que já tiram tudo e levam tudo. Olha só como que eles fazem errados. E pra gente que mora aqui, que podia ir e cortar uma madeira, uma só. Dava pra trabalhar meses com aquela madeira. Ia lá e cortava outra, sabe? Não faz dano no mato, não bagunça, sabe?

As peças são esculpidas utilizando as técnicas do entalhe, escultura e marcenaria e pintadas uma a uma, utilizando-se matérias primas sustentáveis. Inicialmente o troco da caixeta é processado nas máquinas a fim de serem retiradas as tábuas, nas quais são feitas os desenho e posteriormente cortadas na serra fita para retirar o excesso de material. Antes de possuírem as máquinas essa etapa era feita com o facão. Depois se inicia o processo de entalhe, fase mais complicada da produção e nem todas as artesãs dominam totalmente essa técnica. Finalizado esse procedimento as peças são lixadas para ficarem mais bem acabadas e algumas vezes recebem a pintura com pigmento a base de água, ou vão direto par a etapa em que recebem a cera e são lustradas.



**Figura 10** - Processo de produção Criquei Caiçara.

Fonte: Imagens próprias, imagens cedidas por Renata Mendes e imagens Camila Pinheiro.

De acordo com Renata, o emprego da metodologia varia conforme o projeto, mas possui uma estrutura geral. O processo se inicia com o entendimento do problema, um levantamento das necessidades da comunidade, aplicando ferramentas do design thinking nessa etapa:



Assim, tem um esqueleto geral. Primeiro sempre existe um diagnóstico das comunidades que a gente trabalha. Para entender como é que tá, o que tem de potencial, o que tem de fragilidade. É um processo de bastante empatia, assim, de tentar se colocar no lugar do outro, de ser curioso, sobre a situação, de ouvir, muito, de observar muito... também usa muita coisa da abordagem do design thinking por ser um

processo de empatia mesmo, né? E conseguir mergulhar fundo em todas as possibilidades daquele lugar. Conversas, tentar entrar bastante na vida das pessoas.

Na Juréia, por exemplo, para entender um pouco mais sobre o local foi feito passeio de barco, passeio a pé, teve conversa com os moradores para entender o modo de vida e muitas fotos foram feitas durante esse processo.



O primeiro dia que a Paula chegou aqui que eu lembro, a gente foi dar uma volta, né? Aí ela conheceu toda a região pra poder desenvolver esse produto que a gente tem hoje... Ela visitou o rio, né? Visitou a mata. Aí ela tirou foto. Aí depois desse passeio que ela fez pra conhecer o que tinha na região, como que as pessoas viviam. Aí ela foi pra São Paulo.

O diagnóstico é feito juntamente com a comunidade para se entender mais profundamente quais as reais necessidades.



Junto, a gente escuta muito qual é a demanda. No caso delas, na maior parte dos casos também é que precisa comercializar mais, aumentar essa oportunidade de venda. E aí a gente vai numa análise mais profunda disso. Isso é a pontinha do iceberg, o que tá por baixo do mar? Mas é sempre uma escuta do que precisa, onde elas querem chegar, quais são os sonhos, né? E a gente usa várias ferramentas, inclusive, que facilitam isso. Enquanto metodologia, não é só uma questão de conversa, ou de questionários pra responder. Mas ferramentas que te ajudam identificar quais são os desafios estratégicos daquele lugar, quais são os sonhos, Ah! Eu quero, sei lá, que meu filho se forme na faculdade. Que que isso tem a ver com o artesanato, sabe?

Quando se estabelecem as necessidades, os sonhos e os desafios da comunidade o projeto é construído e sua durabilidade varia de acordo com o tempo de patrocínio. Conforme relato da Renata, um projeto com previsão para se realizar em apenas um ou dois meses, ele precisa ser focado em determinado ponto, exigindo um recorte específico que vai direcionar o esforço das ações, por exemplo, para o desenvolvimento de produtos. No caso do Crique Caiçara, que foi um projeto com mais tempo, se trabalhou diversas qualificações técnicas levantadas nas demandas e foi construído um programa de capacitação.

O projeto contou com consultores na área do design (desenvolvimento de novos produtos, organização da produção e estruturação do negócio), da comunicação e tecnologia (uso das redes sociais e trabalho na questão da divulgação e comunicação da marca), de marcenaria (foram abordadas questões sobre o manejo da caixeta, segurança no trabalho e organização do sistema produtivo), produtos e preços (oficinas sobre precificação).

As designers que trabalharam nesse projeto como consultoras da ArteSol, Paula Dib e Renata Mendes, acompanharam todo o processo, desde o diagnóstico até o desenvolvimento do projeto como um todo, dando continuidade ao projeto iniciado com o Elos. Elas iam mensalmente à Barra do Ribeira e suas visitas duravam de quatro dias a uma semana.

Na parte de desenvolvimento de produto é preciso que haja um espaço de experimentação para testar materiais, técnicas e combinações. As designers criam um ambiente onde não há a necessidade de ser assertivo, no qual é possível gerar possibilidades, experimentar, misturar coisas, sem o compromisso de ter um produto no final. Nesse processo o que é importante é o volume de experiências com vários efeitos visuais, diferentes texturas, materiais e cores. A partir daí é possível começar a gerar novas ideias e imaginar novos produtos. A experimentação é feita com base na habilidade de cada pessoa, por exemplo, no crochê é possível testar agulhas de diferentes tamanhos, linhas e tecidos variados, que produzem diferentes efeitos, que posteriormente podem ou não ser adotados pelo grupo.



Isso a gente fez lá sem o compromisso de ter um produto. Então a gente fez com o meninos tocando viola, lá. O fandango é raiz também, né? Vimos todas essas referências, tinha palha, tinha outros elementos além da madeira. Começamos a fazer laboratório de experimentação a partir daí se consegue pescar coisas.

A aceitação para essa experimentação vem da confiança estabelecida no período de diagnóstico. Ao ouvir e observar histórias e pessoas é possível a partir daí gerar atividades que estimulem a experimentação. Essa experiência também é importante para entender as habilidades de cada um do grupo, tanto para o desenvolvimento das peças como para entender a função de cada pessoa dentro da organização. O papel do designer é mostrar possibilidades, mas as técnicas devem fazer sentido para o grupo, para que possam ser aceitas e incorporadas.



Aceitam! Por que? A gente, depois de ter ouvido as histórias de infância, por exemplo, elas faziam as próprias bonecas com madeira, com folha... Então, vamos resgatar um pouco isso, né? Como eram essas bonecas? Como eram as roupinhas dessas bonecas? E vão saindo coisas, das quais elas não fazem mais, mas a partir daquilo cê vê: gente, olha a habilidade que ela tem pra fazer tal coisa. E se isso virasse isso.

Como a renovação do produto havia sido inicialmente trabalhada com o Elos foi possível ampliar o projeto para atuar mais fortemente na estruturação do

negócio, já que com a maior exposição promovida pela ArteSol as vendas aumentaram e foi preciso uma readequação para atender as novas demandas. Com maior número de vendas como se padroniza a produção? Como se atende as expectativas dos clientes? Como se atende a demanda de produção? As designers auxiliaram o grupo com essas novas dúvidas.

A estruturação do negócio é feita baseada nas relações existentes no local e vai além das funções produtivas. Quem tem um perfil mais de administração? Quem tem um perfil de venda para atender o público? Todas essas coisas são capturadas durante o processo de diagnóstico e experimentação e a partir delas vão construindo juntos essas diferenças de papéis. Questões como organização da rotina de trabalho e gestão administrativa também foram discutidas durante o projeto, respeitando as habilidades e possibilidades de cada um (ver Figura 11).



O Crique, por exemplo, é basicamente uma família, com cunhados, filhos, sobrinhos, não se separa essas relações. Tudo bem que seja assim, sabe? Então também cabe entender que tipo de negócio é possível formar com aquela estrutura, com a disponibilidade que as pessoas têm. As pessoas não têm o artesanato com dedicação exclusiva. O Crique, elas, não sei exatamente agora, mas elas faziam faxina nas casas de veraneio. Esse é o principal, principal renda. Então a ideia é tornar o artesanato com o potencial de comercialização que elas possam, pelo menos, equilibrar um pouco mais isso, né? Não todos os casos, mas raramente é o principal meio de vida assim. Então é isso. Na grande maioria desses grupos, mulheres, mães de família, que dividem seu tempo entre cuidado da casa, dos filhos, do marido tarará, tarará, e um trabalho. Isso é parte de como se concebe um empreendimento. Então, entender tudo isso e trabalhar a partir daí todos esses conteúdos de negócio, é primordial.



**Figura 11** - Organização de funções e processos de produção.

Fonte: Imagem cedida por Renata Mendes.

A questão de controles de produção também foi trabalhada. O instituto Elos tinha criado uma série de planilhas com produção diária, mensal, mas não foram incorporadas pelas artesãs, que não as utilizavam. O que elas usavam era um caderno, cada artesã possuía o seu, no qual faziam anotações referentes à produção diária. Ao perceberem isso as designers juntamente com o Pedro, filho da Dava uma das artesãs, buscaram uma alternativa. Pedro é quem computa as

horas trabalhadas e as vendas para poder remunerar adequadamente cada uma. Eles montaram um caderninho como ferramenta de registros de informações, em que se separou por dia, etapa de produção, etc. para facilitar o controle da produção. Assim, Pedro, agora, não precisa mais perder tanto tempo buscando informações desorganizadas em cada caderno. Foram feitas famílias de informação, em uma estrutura mais organizada em que elas preenchem como já estavam acostumadas. Uma adaptação dos aprendizados para a realidade do grupo (ver Figura 12).



**Figura 12-** Caderno controle de produção

Fonte: Imagem cedida por Zeli.

Apesar da dona Glória não estar contente em ter que preencher os caderninhos, já que a produção envolve várias peças diferentes dificultando seu preenchimento. Esse sistema, que elas reconheceram que já realizavam antes, foi mantido após o término do projeto com a ArteSol.

Já as mudanças na marcenaria não foram mantidas, essa parte contou com um marceneiro, que além de organizar layout de produção também falou sobre a questão de segurança no trabalho. Os equipamentos de segurança não foram implementados nem quando as designers ainda estavam trabalhando junto. O que elas passaram a usar, segundo a Renata, foram máscaras, mas no dia da visita não estavam usando.



Embora a maioria das coisas não foram implementadas, equipamento de segurança. Rá! Riem da sua cara. Elas cortam o dedo todo dia e colam com super bonder. É o jeito de fazer de uma vida inteira.

Quanto ao layout da oficina de trabalho, foram desenvolvidos nichos para a organização das peças e materiais e as ferramentas foram dispostas em um grande



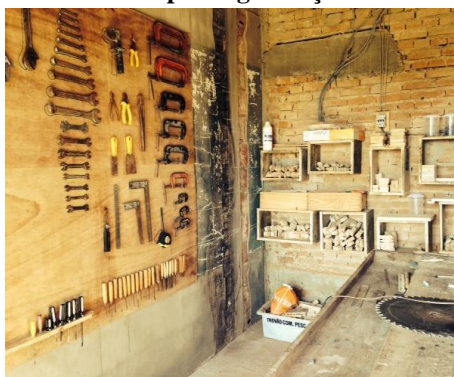
painel. Tudo isso foi construído pelas próprias artesãs com a intenção de agilizar a produção e diminuir custos.



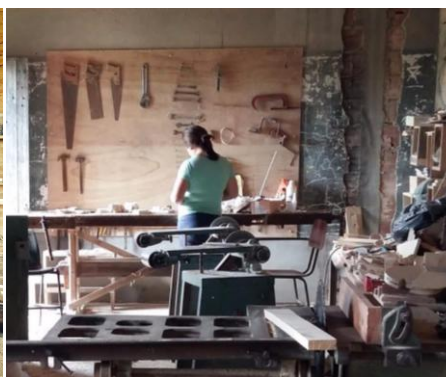
Então vamos ver porque tá demorando esse tempo? Porque se você for cronometrar, passou um minuto procurando a lixa, depois a peça tava aqui e a peça sumiu, aí teve que fazer outra...O processo é aqui e o processo seguinte é lá do outro lado, depois volta pra cá. Então a gente fez um trabalho de olhar essas coisas que não são percebidas assim, sabe? O que, quanto se perde de custo mesmo, de material em cada lugar e de tempo. Não sei o quanto essas coisas foram incorporadas.

Quando perguntei se a organização da marcenaria tinha se mantido a dona Glória foi categórica em dizer que não. Anderson e Zeli falaram que as caixinhas estão lá, mas não são usadas (ver Figura 13). Glória reconheceu que não consegue ser muito organizada na marcenaria e Anderson disse que está tentando organizar as coisas e insistindo com as artesãs, para que elas mantenham a organização. Dona Glória comentou que depois que terminassem as encomendas do ano iriam organizar o espaço, arrumar a máquinas que não estavam funcionando, retirar as que não usam e tentar uma forma de produção em que elas pudessem manter certo estoque para facilitar a entrega do pedidos. Atualmente toda produção é feita por base de encomenda.

**Marcenaria após organização ArteSol**



**Marcenaria no dia da visita**



**Figura 13-** Marcenaria após projeto e atualmente.

Fonte: Imagem cedida por Renata; Elaboração própria.



Agora vamos ver se nesse final, quando a gente entregar o que tiver pra terminar. A gente vai dar uma geral na marcenaria, que tem madeira pra tirar. Vai dar uma geral lá. Vai ver se alguma melhora aquilo lá, vê se tira umas máquinas que não tá usando. Tá muita tranqueira assim. E tem máquina pra arrumar, pra instalar ainda, que é a...como é que fala?...O aspirador, porque é muito pó. Quem sabe ele consiga. Tá lá pra arrumar ainda, que precisa arrumar um cano, que falta arrumar. E vê se dá uma organizada melhor naquilo lá. Aí fazer isso. Fazer estoque mesmo, porque aí a pessoa que vai montar vai montar, quem que vai escrever vai escrever, sabe? Isso que eu queria dá uma organizada.

Perguntada sobre as dúvidas que tinha em relação ao projeto com a ArteSol, a dona Glória disse que tinha muitas dúvidas e ressalvas porque já trabalham há vários anos com artesanato e passaram por vários projetos diferentes. Foram tantas instituições que elas nem lembram de todas que passaram por lá, mas depois de finalizado o projeto elas ficavam sem apoio. Elas tinham receio que o projeto da ArteSol fosse ser igual, mas hoje os laços estabelecidos não são apenas de parceria, mas também amizade.

O grupo ganhou, em 2014, o Prêmio do Objeto Brasileiro, organizado pela A Casa Museu do Objeto Brasileiro. Recentemente apareceu em várias reportagens e tem mantido a participação na *Craft Design*, com grande êxito nas vendas. Eles também tem sido procurados por diversos designers para desenvolver projetos em parceria.

### 3. Análises

#### 3.1. Semelhanças e diferenças

Os dois grupos estudados possuem uma série de semelhanças. Além da coincidência de terem sido criados no mesmo ano, em 1998, despontaram como uma forma de superar uma crise. Em Maria da Fé, uma crise econômica que afetou a produção de batata e, na região do Crique Caiçara, uma expulsão territorial, que gerou crise na produção, na moradia, na cultura e em uma série de outros setores. Da crise, foram traçados novos caminhos e novas possibilidades de atividade para as populações locais, que foram parcialmente apresentados anteriormente. Em ambos os casos, a formação do grupo de artesanato contribuiu para a criação de uma identidade e fortaleceu seus participantes, além de estreitar os laços de amizade. E ainda, possibilitaram um aumento em sua autoestima, desenvolveram um orgulho e prazer em exercer suas atividades e hoje servem de exemplo às pessoas ao redor.

Os dois grupos enfrentaram crises internas e, apesar de alguns períodos de baixas vendas, continuaram produzindo pela satisfação do trabalho, pelo companheirismo, pelo sentimento de pertencimento e por acreditarem que daria certo. O design teve importante papel na superação dessas crises.



O Gente de Fibra, elas já passaram por situações muito difíceis, elas contam que já trabalharam seis meses sem receber nada. Elas continuaram pelo amor mesmo.



No início vendia bem e depois começou a decair, decair, decair... E aí a partir dessa decadência, a gente continuou fazendo ainda, mas aí foi meio capengando, né?

A crise do Crique Caiçara foi devido a uma confluência de fatores, a baixa venda, a gravidez de algumas artesãs que pararam sua produção, o roubo de toda a produção, fatos que ocorreram entre 2004 e 2009. Em 2009 teve início à construção do galpão sede da associação o que fez que a produção ficasse parada



por um período. Em 2011, o Instituto Elos passa a atuar junto com a AJJ e é a partir daí que a crise começa a ser superada.

O Gente de Fibra associou a crise vivida em 2009 à crise econômica mundial, mas também a questões de reestruturação interna da cooperativa. Segundo Elenice um dos fatores que auxiliou a superação da crise foi a oficina de criação do Sebrae ministrada pela Marlete Menezes.

Atualmente os grupos analisados vivem momentos diferentes. Com o processo de revitalização pelo qual passou, em 2011 com Elos e em 2013 com ArteSol, o Crique Caiçara vive um momento próspero. O Gente de Fibra conseguiu retomar as vendas, entretanto, estão identificando a formação de um momento de crise como o vivido em 2009.

Ambos os projetos são compostos majoritariamente por mulheres. Enquanto no Gente de Fibra, em geral, a renda das artesãs, que trabalham diariamente na oficina, vem unicamente dessa fonte, no Crique Caiçara as mulheres desenvolvem outras atividades e dividem seu tempo entre a oficina, outros empregos e o cuidado da casa.



Eu sou aposentada rural, sabe? Então eu venho aqui, ajuda bastante, certo? Mas eu, por exemplo, aqui o mês que não recebe eu tenho o meu. Mas as minhas companheiras não tem.



comprar.

Não! Nós trabalhamos também com casa, limpamos casa. Ainda não dá pra ser só o artesanato. Quem sabe... Mas sabe também por quê? É por causa da madeira. É um enchimento de saco essa madeira pra cê

Embora a profissão de artesanato tenha sido reconhecida recentemente pela Lei 13180/15, isso pouco afetou a vida das artesãs, inclusive demonstraram que elas ainda não conhecem a regulamentação. A lei garante aos artesãos o direito a políticas de apoio, como linhas de crédito e qualificação, políticas já adotadas pelo PAB, mas não aplicadas em todos os estados brasileiros. A lei também define a criação de uma Escola Técnica Federal do Artesanato, a emissão de certificados de qualidade para agregar mais valor aos produtos e, ainda, a identificação do profissional com a Carteira Nacional do Artesão. A Carteira também já era fornecida pelo PAB desde 2012. É essa carteira que Gloria se refere ao dizer que sua é profissão é o artesanato, já que ela garante uma comprovação que as outras

atividades não possuem. Independentemente da regulamentação, os dois grupos reconhecem a atividade como profissão.



O nosso artesanato é uma profissão, independente de ser reconhecida pelo governo ou não. É uma profissão, que a gente tem hora pra chegar, tem hora pra sair, né? E não tem hora também, porque dependendo, quantas e quantas vezes que a gente trabalhou 9, 10 horas. Uma vez trabalhamos até de madrugada, pra dar conta do pedido pra sair, né?



Olha pra mim falar pra você. Eu costuro à noite, quando tô em casa, tô fazendo umas costurinhas... Eu faço artesanato, eu limpo as casas, eu corto o gramado, eu não sei qual que é minha profissão...Mas pode colocar que é artesão, né? A gente tem a carteirinha de artesã também. E os outros mais serviço de casa... não tem como provar, né?

Outra característica que os dois grupos compartilham é o prazer pelo trabalho. Elenice, foi mais enfática na sua fala, demonstrando claramente o quanto o aprecia. No Crique Caiçara, em algumas falas ao longo da conversa, é possível observar o quanto a atividade é importante e prazerosa para elas também, que chegam a perder a noção do tempo enquanto estão na oficina.



Eu sempre ouvia as pessoas a falarem assim, trabalhar com amor e falava assim, o que que será que é isso meu Deus? E quando eu comecei a trabalhar com artesanato eu descobri o que que era isso, né? Porque quando a gente faz aquilo que a gente gosta o dinheiro é uma consequência do trabalho. Adorei trabalhar aqui e tanto que eu já podia ter largado, tive muitos contratemplos e tudo a vida me deu uma rasteira, mas aqui foi o meu suporte, sabe? E então agora eu trabalho só meio período, já não faço muitas obrigações que as outras fazem, mas eu tô aqui, sabe? Eu gosto muito desse trabalho.



Aí tem assim, com esse horário de verão a gente esquece. Às vezes vai sair sete da noite daqui.

Sobre as principais dúvidas e dificuldades, Elenice relata que é em lidar com as diferentes pessoas, como um grupo, mas ao mesmo tempo eles desenvolveram uma grande amizade, tornando uma grande alegria as atividades que desenvolviam em conjunto.



Bem pra começar assim, quando a gente trabalha com um grupo de pessoas, por melhor que sejam as pessoas, né? Tem hora que você entra em atrito, né? Porque cada um tem uma ideia, cada um pensa de um jeito, né? E às vezes você deixa alguém aborrecido, outra hora você é meia grossa, mas e a gente tenta, né? Até hoje por exemplo, eu falo assim que tem hora que a gente confunde se a gente gosta mais da turma ou gosta mais do trabalho que tanto que cada um foi assim se apegando um com o outro, sabe?

Para a Glória a principal dúvida era em relação ao projeto da ArteSol, pois já haviam passado por vários programas.



A gente tinha muita dúvida, por que, né? Tava cansada já, sabe? Era muita coisa... Olha que cê trabalhar... fazer o que? 30 e poucos anos. Vai fazer quanto? Faz 20 anos... Cê trabalhar e não..., sabe? Aí vinha um, faz assim que vai dar certo, aí depois a pessoa sumia ia embora e não dava nada, sabe? Aí tinha dúvida. Quantas vezes falei com a Paula com a Renata: - Tô trabalhando, mas

A relação que se desenvolveu entre o grupos e os designers vai além da relação puramente profissional. É uma amizade, uma parceria, um carinho, respeito e admiração como pode ser observado nas falas da Elenice e da Renata:



Mas o Domingos ele. Ele, eu acredito, também, que ele tem um amor grande assim com a gente, porque se a gente pensar bem, quando ele começou esse trabalho da gente, foi quando ele também começou a ficar mais conhecido no mundo, né? Porque através do Gente de Fibra do trabalho social de Domingos Tótor, né? Então aquilo foi crescendo e ele desenvolvendo o dele particular. Cê vê que hoje ele também é assim um nome consagrado, né? Muita gente conhece e ele é uma pessoa encantadora, encantadora. Eu estudei junto com ele, nossa eu tenho ele assim, um carinho assim muito grande, amo ele assim de paixão.



Não, não a gente sempre foi super bem vindo. Inclusive frequentou, acaba assim, estabelecendo uma relação além do que a gente vai fazer lá, né? Então se é uma comunidade que tem uma manifestação cultural muito forte. Eles tem festas, por exemplo, as festas juninas, são religiosas, importantíssimas, com fogueiras imensas. A gente participou de várias, né? Vai na casa das pessoas tem contato com as famílias. A benzedeira te benze. Todo mundo fica feliz quando cê fica grávida. Eu e a Paula, a Paula chegou a ir grávida lá, quase tendo o bebê lá. E eu fiquei grávida depois. Então, cê acaba tendo uma relação mais, as pessoas deixam você entrar na vida delas e isso é muito legal.

Sobre a mudança causada pela inter-relação entre design e artesanato, Elenice aponta que a renda foi o que lhe trouxe mais liberdade e que ela teve muita satisfação em divulgar o nome da cidade.



Mas pra mim, é o que eu falei, foi muito bom, gostei muito de entrar aqui, gostei muito de ver que eu podia ajudar que eu podia participar, né? Com as despesas da casa. Eu fiquei assim muito feliz quando eu pude comprar alguma coisa assim de mais valor, que o dinheiro foi daqui. Então, pra mim foi muito bom, muito bom mesmo! E saber também que através desse trabalho, além do dinheiro, a gente conseguia divulgar o nome da cidade, levar o nome da cidade pra fora, né? Eu falava assim que, eu imaginava, né? Muita gente fala que às vezes viaja, lugar longe e quando vê, vê uma peça do Gente de Fibra. Eu imagino assim, certo que ficam orgulhosos de saber que isso aqui é da minha terra, né? Então isso pra mim é muito gratificante, saber disso.

Domingos acredita que foi a cooperação entre as pessoas a principal mudança para o grupo de artesãos:



Acho que essa história de conviver em grupo. É tão maravilhoso, é tão importante e acho que as pessoas descobriram isso. O encantamento que é isso, de um precisar do outro, essa coisa da cooperação, isso é maravilhoso. É uma coisa que não tem preço! Essa descoberta. Eu acho que isso acontece com todos os grupos. Dentro da cooperativa, como eu te falei, desde o começo eu nunca impus poder, nada, essa coisa de mandar. Eles construíram tudo.

Para o Crique Caiçara o projeto com a ArteSol trouxe mais divulgação. Mas houve outras mudanças pessoais que percebi durante a entrevista, como o orgulho que sentem do trabalho. Glória conta, logo no início da entrevista, que esteve em São Paulo ministrando um curso de entalhe no shopping Iguatemi.



Acho que foi a divulgação que ajudou bastante, porque antigamente a gente não tinha isso. A gente fazia, mas ficava aqui mesmo, né? Aí depois começou a melhorar mais na...



Semana passada, não semana retrasada...Final do mês eu tive lá com eles lá em São Paulo. Dar um curso lá de entalhe aí tive lá com eles... Foi lá no Iguatemi. Foi muito legal!

Renata acredita que a principal mudança no grupo veio através do reconhecimento do trabalho e de como isso influenciou o orgulho e a valorização interna das artesãs, modificando pessoalmente cada um do grupo.



É...eles, assim, eu sempre senti que eles tinham um grande orgulho de ser caiçara, sabe? Do que eles fazem e tudo. Eu acho que a qualificação do artesanato, a projeção que o artesanato teve aumentou isso, assim. É importante você vir a São Paulo e sua peça tá no museu, assim, sabe? Ou sair na Casa Cláudia, ou cê tá no stand da *Craft* e vender tudo, inclusive mostruário. Então, acho que essas coisas acho que fazem diferença no quanto você valoriza o que você faz. E isso eu vi nelas. Uma mudança pessoal até, que se reflete na aparência, no cabelo, no...em como eu me arrumo.

Essas mudanças acabam afetando toda a vida dos artesãos e é preciso que os projetos estejam atentos a essa questão, para que a história relatada abaixo por Renata não se repita em outros lugares. É um caso extremo como a entrevistada salienta, mas ele reforça o quanto as mudanças causada pelos projetos de revitalização afetam toda uma organização de vida e modos de pensar. Artesanato não é só sobre aumentar a produção, tem toda uma cadeia de relações envolvidas que precisa ser levada em consideração no desenvolvimento dos projetos.



Elas [bonequeiras de Esperança] tiveram um grande *boom*, lá atrás, porque, na época, a Ruth Cardoso, que era a primeira dama, começou com o programa de Artesanato Solidário - que é o berço da ArteSol - e projetou bastante a comunidade de Esperança - que é um lugarzinho, assim, no meio do interior da Paraíba. Então existia uma associação de artesãs e existia a presidente dessa associação, que começou a viajar inclusive, né? Pra mostrar o artesanato delas nananá. Essa mulher foi assassinada pelo marido, que não bancou, essa, de tudo isso. Então assim, é um caso extremo, mas é uma coisa que é importante se olhar, sabe? A gente, em que contexto a gente tá trabalhando? De uma cultura machista mesmo, onde a mulher é a dona de casa nananá e de repente ela vira, tipo, descolada produtora. Ela não vai fazer o almoço do marido, porque ela tem encomenda pra entregar. É muito recorrente. Inclusive lá, na Juréia, essas mulheres, elas são de fibra, assim, sabe? Mas elas têm uma estrutura familiar, algumas mais, algumas menos, mas elas também são donas de casa e elas não abrem mão de uma coisa pela outra. Então, quando aumenta a produção tem um pouco esse dilema, assim, sabe? Não posso trabalhar sábado e domingo, não posso. É ideal que trabalhe sábado e domingo? Tem essa questão assim, sabe? Qual é o limite das coisas assim? Então já vimos diversas vezes, conflitos familiares. Ou desejar tanto uma coisa assim, por exemplo, ampliar a, quero vender muito. Tá! Chega produção, não, não dá. Bom, mas não queria vender muito? Esses dilemas são constantes.

Já para os designers, as mudanças estão ligadas à convivência com o grupo e à reflexão sobre seu papel no processo.



NOSSA! A experiência de conviver também. Eu estava muito sozinho, muito fechado. De repente conviver com outras pessoas da cidade, me aproximar, ficar pertinho deles, entendeu? Essas histórias que a gente fazia, esses jantares, com comida da roça. Ai que delícia! Essa comidinha mineira. Tinha dia que a gente ficava até tarde trabalhando, porque de repente tinha uma exposição na China. Aí a dona Nice, uma senhorinha que trabalhava na oficina, ela fazia janta pra gente lá, sopa, fazia canjiquinha. Era uma delícia! E essa convivência mesmo. Como te falei, nunca quis essa história de poder mesmo. Eu nunca defini nada lá dentro, nada disso. Então cada um era um todo perante o grupo. Era isso que eu queria falar. Eu acho que a história bacana é isso. Cada um foi descobrindo aquilo que poderia fazer, o papel que poderia desempenhar lá dentro, sem nada imposto. Foi um movimento natural, uma coisa que foi acontecendo no dia a dia. É tão incrível quando eu vejo a história. O jeito que está hoje, tinha que fazer um resgate disso de novo. É um momento preocupante. Eu tenho vontade de fazer uma história. Olha procê ver, Maria da Fé, por causa dessa história da Gente de Fibra, começou a ter um festival de artesanato e design. Adélia Borges veio dar palestra. Tava cheio de gente. Uma cidadezinha, tem 15 mil habitantes. Foi o máximo. E Adélia agora chamou eles pro CRAB.



Ah! É assim pra gente é sempre, começa já muito legal, porque a gente tá descobrindo outros lugares, né? Lá é um lugar tão lindo, assim. As histórias das pessoas, então, isso é muito gostoso. Onde quer que a gente vá tem essas coisas e acaba ficando um pouquinho de cada pessoa assim na gente, sabe? É um carinho mesmo que a gente desenvolve. E é...quando a gente consegue enxergar o tamanho do desafio. Isso também é excitante, assim. Puxa, olha quanta referência! A gente olha pela janela e um tiê, um pássaro vermelho lindo, ali! Então assim, a gente, ou o contrário, ou olha, se a gente tá numa favela, cheia de entulho, de lixo, o que tem de beleza aqui? Esses desafios, e tentar de alguma maneira o nosso trabalho pode apoiar a mudanças que as pessoas desejam na vida dela, isso é muito legal, muito legal! E

acaba misturando mesmo o que é pessoal e o que é profissional. Então, a gente sempre traz pro nosso portfólio coisas legais, né? Tem um leque de coisas muito diferentes, com públicos diferentes, jovens, mulheres, de norte a sul do Brasil, fora do Brasil tarará. Então, esse leque de coisas é importante pro nosso portfólio, enquanto consultoras, enfim, desta área do design. E, é... e pra gente assim também, cada experiência dessas faz repensar qual é meu papel no mundo, assim e o que o design significa pra mim. É... não é só desenvolver produtos, mesmo que se vá pra fazer especificamente isso.

Se tentarmos encaixar o artesanato desenvolvido pelos grupos de acordo com as diversas classificações - Sebrae, PAB, Chiti (2003) - existem dúvidas em qual categoria se enquadrariam. A tendência, entretanto, é de que o Crique Caiçara pertença a uma divisão ligada à tradição, já que a técnica do entalhe de madeira é tradicional entre os caiçaras e é passada de geração em geração. No entanto, como seus produtos sofreram alteração a partir do encontro com designers, é possível encaixar em outras categorias como referência cultural. Já o Gente de Fibra, pode ser considerado um artesanato contemporâneo ou conceitual, por ser uma técnica nova, desenvolvida pelo Domingos Tótora em parceria com o grupo. Mas, se considerarmos que utilizam as referências locais no desenvolvimento das peças, poderiam estar na categoria referência cultural. Ou ainda, de reciclagem, por utilizar matéria prima reutilizada, se aproximando, curiosamente, de um artesanato de tradição. Isso porque, no Brasil, existe uma enorme tradição em trabalhos desenvolvidos com reaproveitamento de lixo. O artesão aproveita o que o meio lhe oferece para criar suas peças, sendo, por exemplo, a madeira, ou barro, mais disponíveis na zona rural, e daí desenvolve gamelas, pilões e panelas com barro. Nos centros urbanos a matéria prima abundante é o lixo, o pet, o papel, etc., que são reaproveitadas para se criar com elas outras coisas, que podem, eventualmente, tornarem-se uma tradição como os objetos feitos de borracha, as lamparinas feitas de lata, ou a bruxinha de pano feita de restos de tecido no nordeste (LIMA, 2011).

É também aquele ponto do Hobsbawn: as tradições são resultado de criações e reinvenções frequentes. Tudo que estamos falando sobre artesanato tradicional, um dia esse tipo de artesanato não era tradicional. Um dia ele foi criado, inventado. Por outro lado, a própria reciclagem é um tema bastante tradicional na criação do objeto artesanal. Se olharmos para trás veremos as bruxinhas de pano, feitas de aproveitamento de pano, os produtos feitos de pneu, de borracha. O Nordeste é riquíssimo nisto: lixeiras, ancoretas, bacias feitas de pneu, as sandálias feitas de solado de pneu, as lamparinas, não sei no Maranhão como se chama, se candieiro, fifó, lamparina, feitas do aproveitamento de lata (LIMA, 2011).

Essas classificações servem para as políticas públicas ou institucionais, como as da ArteSol, de modo a só atenderem comunidades que consideram tradicionais. Essas divisões são feitas com intuito de direcionar projetos e verbas para os diferentes grupos. Acredito que cada projeto entre design e artesanato deva ser tratado com respeito aos conhecimentos locais, atendendo às suas necessidades, muito mais do que aplicar um conjunto de atividades estabelecidas para cada tipo de grupo. O Gente de Fibra e o Crique Caiçara apresentam uma série de similaridades nas ações, mesmo pertencendo a diferentes categorias, e especialmente semelhanças no que diz respeito a ouvir e respeitar o desejo e a necessidade dos envolvidos.

A classificação é uma prática externa aos grupos, que não busca saber o que o artesão tem a dizer sobre aquilo e qual é seu interesse em definições que lhes afetam diretamente. As classificações acabam deixando o artesão fora do debate, o que pode significar um controle do discurso, como demonstra Foucault (1996):

Creio que existe um terceiro grupo de procedimentos que permitem o controle dos discursos. Desta vez, não se trata de dominar os poderes que eles têm, nem de conjurar os acasos de sua aparição; trata-se de determinar as condições de seu funcionamento, de impor aos indivíduos que os pronunciam certo número de regras e assim de não permitir que todo mundo tenha acesso a eles. Rarefação, desta vez, dos sujeitos que falam; ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente: nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciadas), enquanto outras parecem quase abertas a todos os ventos e postas, sem restrição prévia, à disposição de cada sujeito que fala (FOUCAULT, 1996).

Participei de um debate realizado pelo CRAB - Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro - no dia 7 de dezembro de 2016, sobre as fronteiras entre artesanato, arte popular, arte contemporânea e design. Para discutir o assunto, foram convidados apenas os curadores do Museu Casa do Pontal, do Museu de Arte do Rio e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e, como debatedora, uma curadora e crítica de arte. Ou seja, ainda que o debate fosse de alto nível (ou supostamente por essa razão), aqueles que estariam diretamente envolvidos com o fazer, sobretudo, do artesanato e da arte popular não estavam representados nesse debate. Assim, como Foucault (1996) demonstra, só aqueles que são ‘qualificados’ podem entrar na ordem do discurso, ou seja, artesãos e artistas populares não precisam ser ouvidos quando se debate as fronteiras de suas atividades.



Ao contrário dessa percepção e, mesmo antes de trazer as definições teóricas construídas em ambiente acadêmico, gostaria de apresentar a visão do artesanato a partir das próprias artesãs.

### 3.2.

#### O que é artesanato

Questionados sobre como enxergam a atividade que desenvolvem, as próprias artesãs Glória, Zeli e Elenice relacionaram a prática a uma atividade manual, sem distinção quanto os tipos de artesanato. Elenice identifica o artesanato com a forma de fazer, onde o artesão se vê refletido em seu trabalho. Glória identifica ainda a dificuldade do fazer, que requer treino e persistência.



Uai, eu acho assim que artesanato é algo assim manual, né? Que a gente faz e que não depende tanto assim de equipamento. Nós hoje temos equipamentos, né? Pra agilizar o processo, mas tudo é manual, é a gente que molda, é a gente que pinta, é a gente que costura tudo, sabe? Eu acho que artesanato, ele não é assim em grandes quantidades também, né? Então tem muito coração, né? Porque tudo aquilo que a gente faz, a gente gosta, a gente põe amor. Eu sempre falo assim, é como se a gente colocasse um sopro da alma nossa no trabalho, né? De tanto carinho, de tanto amor que a gente tem naquilo que a gente faz.



Artesanato é tudo que é feito manualmente



Artesanato é tudo que se faz na mão, que não é feito na máquina, como esculpir uma madeira, ou um crochê. Não é todo mundo que faz. Porque lá as pessoas não dão conta de fazer, já tentei ensinar para várias pessoas.

Curioso que, ao mesmo tempo em que identificam a manualidade, também entendem que o trabalho que desenvolvem atualmente é feito com auxílio de máquinas. Como descrita na fala anterior de Elenice e também na seguinte fala da Glória:



Meu irmão teve que fazer uns projetos com umas máquinas e começar a fazer. A gente fazia com facão, cortava com facão, mas estragava muito a madeira até você chegar... Aí tivemos a ideia de comprar umas máquinas e começar a fazer.

No Gente de Fibra, a mecanização se dá no processamento da matéria prima e, eventualmente, na secagem das peças em fornos. A modelagem e pintura das



peças são feitas manualmente. No Crique Caiçara, existem máquinas de marcenaria, que auxiliam na execução das peças, retirando o excesso de material, que posteriormente são esculpidas, lixadas e pintadas manualmente. Sobre o uso de máquinas em processos artesanais, Katinsky (1991) salienta, assim como observado pelas próprias artesãs, que não é verdade que o artesanato atual não use máquinas. O que sucede é que as máquinas não são usadas como na grande indústria, onde a produção de bens se dá por cadeias de operações normalizadas e rigorosamente sucessivas, controladas quanto ao dispêndio de tempo e energia e que substitui, sempre que possível, operadores humanos por máquinas automatizadas, visando à eliminação da intervenção humana. No artesanato as máquinas são sempre subordinadas ao artesão e são utilizadas tão somente para sua comodidade.

Nessa interface com a indústria apareceram alguns pontos levantados pelos próprios grupos, como a questão da seriação e da criação de estoque.

Anderson relata como estão divididas as atividades dentro do Crique Caiçara:



Porque assim, quem lixa tem bastante [gente], quem pinta tem só minha tia e a tia Dalva. Quem esculpe o grosso é minha mãe só e a Dona Evelina, que faz outras colheres e tudo. A minha tia Zeni e a minha tia Dalva, às vezes, também ajudam esculpir alguma coisa, mas bem pouco assim, só quando precisa mesmo. A intenção é manter pessoas só esculpindo, pessoas só lixando e pessoas só pintando, né? E isso facilitaria o processo, não precisaria de você largar a pintura pra fazer outra coisa.

Como relatado no capítulo anterior, as atividades do Gente de Fibra estão divididas entre: modelagem, pintura, lixamento e polimento, reciclagem do papel e da fibra e marcenaria. O grupo possui também uma funcionária que trabalha exclusivamente na parte administrativa. Segundo Érica, todas sabem fazer todo o processo, mas as atividades são divididas por habilidades.



Todas elas sabem fazer tudo, só que vai por habilidade. De repente uma tem mais habilidade em cobrir o prato, a outra tem mais habilidade em colocar a fibra. Então, elas se dividem basicamente pelas habilidades, mas se precisar todas elas sabem fazer.

Cabral (2007) identificou o mesmo processo de seriação na produção das cuias de Santarém.

Não obstante, as artesãs das cinco comunidades decidiram, por conta própria, trabalhar em conjunto, formando equipes e dividindo as tarefas, levando em consideração as habilidades, ou a prática, de cada uma. Enquanto uma cortava as cuias, a outra lixava e endireitava, a outra pintava e assim por diante. Em nome da aceleração do processo de produção, as artesãs, ao dividirem as tarefas em especializações, seguiram a mesma tendência observada no início do capitalismo. De fato, a divisão do trabalho é um dos elementos, apontados pela Sociologia da Arte, que concorre para perda do domínio de todo o processo criativo (CABRAL, 2007).

Podemos pensar que estas atividades estão se aproximando da indústria moderna em que, segundo Katinsky (1991), os bens sofrem uma divisão de operações cada vez mais acentuada, acontecendo de certas operações não serem realizadas no mesmo recinto e os operadores raramente precisam saber como o produto chegou até eles, e que adições ou transformações irá sofrer depois de passar por cada um deles. No entanto, o autor argumenta que quando a divisão de trabalho ocorre na produção artesanal se faz para benefício exclusivo do operador principal e a divisão de "tarefas" ocorre de qualquer modo por blocos de operações e quase nunca por operações simples.

É importante observar que essa divisão vem acontecendo e parece ter sido implementada naturalmente pelos próprios grupos, que identificaram que isso aceleraria a produção para atender as demandas do mercado, que costumam se intensificar após o encontro com o designer. Os grupos e as ações entre design e artesanato precisam atentar para esse ponto, já que ao perder suas características para atender o mercado podem deixar de produzir artesanato para se tornar uma indústria, onde os operários são alheios a todo o processo, e a sua importância e a seu papel no desenvolvimento do produto, perdendo o domínio de todo o processo criativo.

O Crique está querendo montar um estoque de peças para facilitar a produção.



Fazer um estoque de tudo, por exemplo, 50 colher, 50 pássaros. Pra depois eu não tá lá trabalhando assim. Pegar 50 colher, aí fazer 50 colher. Aí põe lá na máquina, 50 colher. Aí você vai lá, porque você tá fazendo as colheres. Volta a fazer isso aqui pra mandar amanhã. Aí cê tem que largar aquilo lá e fazer de passarinho. Então é muito desorganizado nisso. Acho que tá desorganizado nisso ainda, né? Tem que correr muito senão fica, sei lá. Não dá certo.

A ideia surgiu a partir do trabalho do dia a dia, já que muitas vezes recebem encomendas com vinte peças, mas com cinco itens de cada, por exemplo, cinco garfos, cinco colheres, cinco espátulas, cinco tábuas e cinco faquinhas. Eles

concentram a fabricação no pedido que tem saída mais próxima. Assim, a produção é picada, são feitos cinco garfos, depois cinco colheres... Glória acredita que se fizessem uma produção contínua de várias colheres, isso facilitaria seu trabalho, que não precisaria ser tão dividido. O estoque evitaria, também, de terem surpresas de última hora, como na vez em que produziram a semana inteira para entregar três cabideiros, mas a encomenda era referente a quatro deles. Elas perceberam o engano no dia do envio e só foi possível finalizar a última peça a tempo, porque já tinham alguns pássaros prontos, tendo apenas que montar o cabideiro.

Mas o grupo entende que a produção artesanal é diferente da industrial, como é possível ver nas falas do Anderson e da Glória.



A questão do artesanato, porque se for começar a produzir em escala industrial pra manter uma coisa, é muito complicado.



Porque não é, não tem uma máquina que faz um monte. É na mão! [...] eu trabalhava o dia inteiro de pé descavucando colher, batendo, batendo. [...] Porque a gente sabe o limite de trabalhar.

O Gente de Fibra tem outra perspectiva sobre a questão do estoque. O grupo entende que:



Aqui a gente não trabalha com estoque, porque o Domingos sempre falou pra elas, desde o início, desde a criação, o artesanato nunca pode cair na escala industrial, se não perde a essência. Então a gente não tem estoque de nada é feito tudo por encomenda. Então chega um pedido aí precisa fazer a massa.

Por fim, nas discussões sobre artesanato, a fala de Renata revela sua importância e sua identificação como patrimônio cultural. Levanta ainda alguns pontos que precisam ser vistos e entendidos dentro do artesanato, mas que pouco é discutido considerando as perspectivas desenvolvimentista e preservacionista e para além delas, com reflexões analíticas sobre o que representa sua produção, esse saber-fazer de um artefato.



Então, assim, é... acho que tem um lugar importante de patrimônio nacional, mesmo, sabe? De qualidade, de identidade, que é eu valorizo, acho incrível. Não só de possibilidade de renda, mas com o do fazer, essa coisa do fazer. Tudo que tá por trás do que o ArteSol faz, eu acho realmente importante e acho que tem ampliado muito ao longo dos anos. Antes era um lugar muito do público estrangeiro, que vinha pra cá, de valorizar, que a cara do Brasil. E acho que isso de uns anos prá cá tem virado pra

dentro. Tem essa febre, também, desse outro lado das mega artesanal da vida, que também olha e sub-reproduz. Mas assim, é um dado de realidade, sabe? Então, tudo isso é dado de realidade do artesanato. Os vídeos de Youtube, as revistas. Se é dado de realidade como é que se lida com isso pra que coisas não virem lugar comum, sabe? Não vire mais um produto da China. Acho que é uma grande questão, não resolvida. Acho que a possibilidade de geração de renda com o artesanato não está resolvida também, não sei como se resolve ainda, porque aí são vários elementos, não é? É...enfim...

Continuando, Renata traz um ponto de vista também como consumidora de produtos artesanais que trazem as histórias e as memórias por trás desses objetos:



Eu gosto, pessoalmente, assim como consumidora, eu tenho algumas coisas de artesanato, que são muito significativas quanto história, mais do que quanto objeto de uso...Eu adoro presentear, coisas especiais, aí é um universo das coisas especiais, porque tem uma história por trás, sabe? Sei lá, quando casei por exemplo, no meu bolo tinha os bonequinhos, os noivinhos lá, que eram os bonecos de Esperança. Então, isso pra mim tem um significado, eu vi fazer, tem um ponto de uma mulher que. Isso me valoriza, me traz valor, assim. A coisinha que tá com um “defeitinho”, objetos de memória mesmo. Pra mim é mais por aí.

### 3.3. Estética e mercado

O artesanato apresenta um duplo caráter: é uma mercadoria, por um lado, mas é também um produto cultural resultante do significado da vida de quem o produz, por outro lado. Dessa forma, a atividade desempenha importante papel na economia e na cultura de um país (LIMA, 2011).

A função de mercadoria de sua obra é condição, não apenas desejada, mas também de sobrevivência para muitos artesãos que vivem necessariamente de seu ofício (ALEGRE, 1994). Esse caráter é primordial, mas não único como apontado anteriormente.

Lima (2011) relata o caso de Dona Nitinha, uma senhora já de idade, que produz potes, jarras, moringas, mealheiros feitos com barro e que percebeu que ou continuava a produção de seu artesanato, ou morreria. Seu principal comprador era o Instituto Mauá. Em determinado período, o Instituto não mandou o caminhão para buscar as peças de Dona Nitinha, que resolveu parar a produção, que acabou se acumulando. Quando ela parou de fabricar as peças, reparou que foi se entristecendo, entristecendo, pois sua principal atividade diária era a fabricação de cerâmica. Seus dias estavam vazios e ela começou a ficar doente. Para reverter esse quadro, ela voltou a fazer sua louça, mesmo sem a certeza de que viria o comprador. Quando finalmente apareceu o caminhão do Instituto Mauá, a casa de

Dona Nitinha estava abarrotada de louça. O autor conclui que esse objeto artesanal não pode ser reduzido a uma mercadoria, ele é vida.

A lógica de mercado muitas vezes se sobrepõe ao modo local de produzir artesanato e sobre a forma de atuação dos profissionais de design. A contratação de designers para adequar a produção às demandas de mercado gera o risco de reificação e homogeneização do artesanato. Impõem ritmos e exigências fora das práticas habituais, alterando sua forma de fazer e pensar.



E o que acontece...aí a história começou...eu falava gente, vocês têm que saber para onde o trabalho está indo. Não pode...Aí tem aquela história, né, que fala assim que artesão tem que colocar comida na mesa. Mas eu falava não é só isso, não é só dinheiro que interessa. Você imagina o prazer de estar trabalhando com uma coisa de arte, um objeto...Não é só vender, cê entendeu? Mas aí tem um problema sério, porque o artesão vai querer só vender, vender, vender... Aí ele começa a só repetir, repetir, repetir. E aquilo vai banalizando... Eu acho que aconteceu isso com o capim dourado, de uma certa forma, lá no Jalapão, entendeu? Banaliza, entendeu?.



Aí veio um cara uma vez, de uma loja chique, uma loja bacana, bacana, bacana e ele falou assim: 'olha, eu não quero mais vender o Gente de Fibra, porque do lado da minha casa tem um supermercado que tem um quiosque no supermercado...acho que desses... Pão de Açúcar...chamado "Caras do Brasil" e aí tem um produto do Gente de Fibra lá e eu tenho essa loja minha, então...'. Olha para você ver as coisas que acontecem, entendeu? Aí eu falei a gente tem que ter o maior jogo de cintura para lidar com tudo isso. Então, a gente tem que ter essa história de...vamos dizer assim, a coisa do mercado, o mercado é meio cruel, massacra um pouco, sabe? Então as pessoas começam a fazer um trabalho, aí tem que está sempre...aí o artesão começa a repetir, repetir. Acho que esse é um problema sério

O designer pode auxiliar na manutenção das características locais, mostrando para o artesão que não é só ao mercado que ele deve atender:



Então o papel do designer na nossa equipe é essa pessoa que vai chegar lá e vai às vezes até mostrar pra esse artesão. Olha, você mesmo tá fugindo, descaracterizando muito seu produto. Presta atenção! Cuidado para não perder as referências e... deixam ele único, né? Para não também seguir só uma lógica de mercado. Então, como que pode solucionar isso? Como que pode... e faz um equilíbrio, né?

No entanto, muitas práticas de designers levam justamente a essa homogeneização e padronização da produção.



Porque às vezes eu fico vendo aí, mas um artesanato com tanta interferência e você não vê...poxa, o artesão desaparece...aquela coisa pura de origem. Tem algumas coisas que eu não gosto muito, que o pessoal faz aqui...Eu acho que destrói um pouco da cultura...Porque veio esse boom, né, esse boom agora de artesanato, de design. E é uma coisa de louco. Eu não gosto de tendência. Tendência passa num piscar de

olhos. Eu acho que o trabalho tem que ter um sentido. Tem que emocionar realmente. Mas eu acho que virou uma coisa meio de moda.

É importante que os saberes tradicionais não sejam sobrepujados pelas demandas de mercado, que impõem ritmos, quantidades, formas de entrega que não respeitam as práticas locais (GUIMARÃES *et al.*, 2016).



Uma vez chegou um homem, foi uma coisa até agressiva, sabe? Ele chegou e falou assim: Eu tô aqui, eu cheguei aqui e não quero comprar uma peça só. Eu quero comprar mil peças. Aí ele pegou uma peça assim, sabe? Aí ele virou a peça e falou assim: Só que eu não quero essa marca aqui não. Nossa, que que é isso? Eu arrepiei na hora. Esse homem não tá entendendo nada. Aí falei um tanto pra ele, falei. Meu coração pulava no pescoço.(risos)  
Eu sou calmo, mas... Aí ele saiu e foi embora. Gente, que que é isso? Vender mil peças? Ele não entendeu nada, a história. Essa marca é uma história, que agrega valor para o produto, imagina? Então cê fica exposto a tudo, todo tipo de gente.

Elenice me relatou uma história que aconteceu, quando venderam peças para uma empresa nacional que estava abrindo uma loja na França e encomendou cinquenta *bowls* ao Gente de Fibra. Como era época de chuva as peças não estavam secando e o grupo tinha receio de colocar no forno, já que o molde era de isopor. Pediram uma extensão do prazo para garantir a secagem adequada e a finalização dos *bowls*. A resposta foi que o prazo não poderia ser estendido, e que se fosse necessário que botassem as artesãs para soprar as peças. Por fim, depois de alguns testes, conseguiram utilizar o forno mesmo com o molde de isopor e enviaram a encomenda antes do prazo. No dia combinado da entrega, a encarregada da empresa liga e xinga as artesãs de irresponsáveis e incompetentes, já que não havia recebido as peças. Foram verificar o que havia ocorrido e a carga da transportadora havia sido roubada no caminho. A transportadora ressarciu a carga roubada e a mesma empresa pediu que novos *bowls* fossem entregues no prazo de 15 dias. As artesãs passaram o carnaval trabalhando para vencer a encomenda e ficaram felizes por terem conseguido cumprir o prazo determinado e por terem recebido o valor das duas encomendas, apesar de todo o trabalho<sup>30</sup>.

Para Sampaio (2007), não se trata simplesmente de uma adequação ao mercado genérico ou de se sujeitar a regras e a gostos sem faces. É preciso dialogar com os mercados, identificar seus clientes e construir com eles uma nova relação. Nesse sentido, Lima (2011) propõe que temos de formar o mercado para

<sup>30</sup> História relatada depois da entrevista, quando já não estava com o gravador ligado, por isso conto em minhas palavras o que ela relatou.

o objeto artesanal, o mercado é que tem que perceber que esses objetos não são mera mercadoria, que há uma cultura embutida neles, respeitando sua sazonalidade e ritmo.

Sobre essa questão da educação do mercado, Josiane conta como a ArteSol em parceria com o Shopping Iguatemi, tem promovido ações para inserir o artesanato em um novo mercado.



Aí a gente conseguiu um investidor que é o shopping, o grupo Iguatemi, que daí então acreditou nessa proposta e junto com a gente entendeu que o artesanato ainda ia alcançar outro patamar e nos ajudou a colocar isso nesse outro patamar. Então quando a gente procurou o investimento do Iguatemi, a gente não tava querendo só recurso, né? A gente tava querendo um parceiro que fosse bastante respeitado nesse mercado de consumo, vamos dizer assim de luxo, altamente qualificado, para a gente colocar o artesanato, né? Nesse patamar. Para que ele nos ajudasse a trabalhar a imagem do artesanato como algo absolutamente bacana, é... interessante, entende? É... bonito, com uma beleza singular e foi aí que a gente conseguiu essa parceria com o Iguatemi já há quatro anos e fomos construindo essa agenda de trabalho conjunto, né? Então a gente começou a ter o artesanato nas revistas do Iguatemi, no site, no *Instagram*, vídeos que a gente produziu juntos. Então, isso começou a envolver profissionais desse universo, São Paulo *Fashion Week*, é... E aí esse movimento começou então, ainda que timidamente há quatro anos atrás. Começou a crescer, crescer, as pessoas foram falando mais disso e foram vendo. A gente fez vários eventos no próprio shopping, assim, pontuais que a gente foi é...é...levando os objetos artesanais para esse novo público. E...até que agora, nesse ano, há um mês e meio atrás, a gente abriu a primeira loja de artesanato no JK, que se chama Artis. E...que foi o momento que a gente sentiu que realmente o público estaria bem receptivo para essa proposta. Se tivesse feito há quatro atrás, talvez ainda não. Então a gente foi na verdade trabalhando, trabalhando devagarinho levando isso, levando, apresentando, mostrando, dando essa visibilidade pra gente chegar agora com a nossa nova marca, com a nossa loja.

Ao desenvolver essa parceria a instituição procurava fugir de um tipo de investimento que procurava grande impacto com baixo investimento.



A gente não conseguia dialogar muito com o atual momento dos patrocínios, porque se falava muito em impacto, custo benefício de projeto, então o patrocinador/investidor queria te dar 100 mil e queria você impactasse, né? Usava essa palavra, ou se usa essa palavra. Impactasse, sei lá, milhões de pessoas, né? Bem naquela relação, grande impactos com pouquíssimos recursos, que é incompatível com o tipo de atividade que a gente faz. Inclusive, porque, quando você tá com um artesão em formação ele não vende. Ele está sendo formado. Então você não pode depois de um ano querer que o cara mude a posição econômica dele, se ele ainda nem começou a vender. Porque em um ano de projeto ele tá se formando, entendo, desenvolvendo o produto, se organizando com empreendimento, entendeu? E...enfim. E artesãos que não tem uma condição de estudo, né? Formal, das mais privilegiadas, então a gente trabalha numa realidade que ela é muito complicada. E os investidores não têm essa, não tinham, né? Até então, a capacidade de entender a natureza desses projetos. Então a gente propunha um projeto pra atender, sei lá, 15 artesãos, 20 artesãos, e é inviável, porque ele achava que não era nada. Como assim, eu vou investir dinheiro para impactar 15 pessoas? Então era muito



essa visão que a gente tinha, e a gente acabava batendo em muitas portas e os nossos projetos não eram financiados por conta dessas questões.

A ArteSol apostou em um mercado elitizado ao trabalhar com o grupo Iguatemi. Mas a educação que Lima (2011) se refere não necessariamente é voltado para a elite. O CNFCP conta com a Sala do Artista Popular, que expõe peças de grupos artesãos, acompanhada de uma pesquisa que situa quem são os indivíduos que produzem aqueles objetos, como eles são feitos, em que locais, em que situações ou contextos e a importância deles pra aquelas comunidades produtoras. Essa pesquisa gera um catálogo com a realidade local dessas comunidades. Além disso, durante o período de exposição, acontece a venda da produção daquela comunidade, posteriormente as peças também podem ficar disponíveis na loja da instituição. É um processo de ensinar através da exposição a importância o valor daquelas peças. O CRAB, em certa medida, está desempenhando papel semelhante com sua exposições, debates e com a loja de produtos artesanais. O público atingido nesses dois casos é aquele que de alguma forma frequenta esses museus e geralmente ainda se trata de uma elite cultural.

Outro ponto importante, sempre colocado no papel desempenhado pelo designer em interação com o artesão, é a questão do gosto. Nos extremos, a influência do designer tanto pode exercer uma primazia do gosto e domínio do mercado, restando ao artesão ser mera mão de obra, como pode valorizá-lo e seguir essencialmente suas preferências. O artesão coloca sua percepção de cor, de sentido, de estética, de harmonia de concepções que vão muito além do ato mecânico, seu trabalho reflete também sua visão de mundo. Não é fazer só o que o mercado pede (LIMA, 2011).



Mas aí é tão difícil também, né...Eu estava trabalhando com o pessoal e aí, é lógico, eu nunca impus a minha ideia. Eu sugeria coisas...Mas aí para você ter ideia, essa história do dinheiro, da venda, né? Porque tinha um produto, que eu não gostava muito daquele produto. E aí eu falei assim para uma artesã: 'ah, mas esse produto aqui, eu não gosto muito dele...é muito excessivo, vamos limpar ele'. Porque eles têm mania de colocar babadinho em tudo. Enfeitar tudo, né. Quer dizer, eu tenho essa coisa da forma pura, da limpeza, né? E aí eu falei, ai meu Deus do céu. Aí ela virou para mim e falou 'ah,mas vende! Está vendendo'. Aí nesse dia, eu falei, oh, eu vou com cuidado então. Apesar de ser essa história que eu estou criando, cria uma história com eles...é um artesanato contemporâneo, mas, mesmo assim, eu não quero interferir. Mas aí eu achei até meio triste, porque ela falou ah mas está vendendo. Então, para mim, aquilo não tinha um significado, entendeu? O significado pra mim era outra coisa, não é vender. É o prazer de estar trabalhando com matéria, descobrindo coisas novas.



No Crique Caicara, as artesãs no princípio não gostaram da sugestão de mudança da tinta. Anderson associa isso à diferença de gosto entre artesãs de designers.



As pessoas mais do sítio, assim, gostam mais de coisas assim coloridas. Aí na cidade já é o contrário, né?

O caso da substituição da tinta, não se trata apenas de uma questão de gosto, mas foi também a substituição de uma tinta tóxica por uma à base de água, não prejudicial à saúde das artesãs. Pelo relatos coletados, essa substituição não foi uma imposição, mas uma construção. No início houve uma resistência das artesãs, mas ao testarem e chegaram a um resultado que lhes agradou veio a aceitação e implementação do novo processo. É importante destacar esses pontos para que haja uma reflexão, especialmente por parte do designer, sobre como conduzir tais questões ao desenvolverem suas ações junto aos artesãos.

Quando os saberes, que refletem visões de mundo diferentes, interagem de maneira harmoniosa e respeitosa, as possibilidades de entendimento ocorrem reciprocamente.



Não era mais difícil, mas que assim, você não tá acostumada, né? Já tá acostumada com uma coisa e depois tem que mudar muito rápido. Aí a outra menina que trabalha aqui falou assim: mas isso não vai ficar bonito, ela falou. Aí começamos a trabalhar. Aí ela falou não, mas vocês vão ver que vão gostar e tal. Aí depois fomos desenvolvendo as primeiras peças, né? As cores do passarinho nunca dava, não ficava bonita, porque tava acostumado a mesclar cor e essa tinta nova que ela tinha trazido não era boa, assim, não tava acostumada. Mas agora, aí eu já falei pra ela, agora ficou bonito. Aí ela: agora sim!



Aí no começo:

- Que negócio mais, meio sem graça, isso daí não vai chamar atenção, não!

Aí depois, quando experimenta, a aceitação veio num processo de testar e gostar. E aí, incorpora e vai embora, desenvolve sozinho. A gente lá, eu e Paula a gente não é especialista em nada.

Lima (2005) aponta que nessa ânsia de criar o novo, o designer vira um consultor mercadológico, e muitas vezes passa a gerar um produto que são externos ao artesão, que deixa de conceber e de ser o dono integral de seu processo de trabalho e transforma-se em mera mão de obra, que executa os riscos dos “cérebros pensantes”. No entanto, como esses produtos passam a ser inseridos em um mercado ávido por novidades tendem a ser simbolicamente superados em

pouco tempo. Nesse processo, os designers são vistos como indivíduos altamente criativos, e detentores do saber e do bom-gosto, e terminam por ser os indivíduos laureados nesses projetos (LIMA, 2005; 2011).

Não é o caso dos grupos analisados, as peças não são alheias às suas realidades. Glória e Zeli do Criquei Caiçara relataram, por exemplo, que usam em casa os objetos da nova coleção, elas levam consigo aquelas peças que ficaram um pouco tortas ou com defeitos e não seriam vendidas. Glória diz, ainda, que continua produzindo outros artefatos para seu próprio consumo quando precisa por exemplo de moedor de feijão, socador de caipirinha, ou fruteira. Nas ações com o Gente de Fibra e Criquei Caiçara, vemos um exemplo de adequação de peças ao mercado sem perder as características culturais de sua produção.

### 3.3.1.

#### **Empreendedorismo e a criação de organizações associativas**

Os dois grupos buscaram, em formas associativas, uma maneira de se organizarem. O Gente de Fibra criou uma cooperativa, enquanto o Criquei Caiçara optou por uma associação. O Gente de Fibra foi formado com aconselhamentos do Sebrae e do Mãos de Minas, com a finalidade de profissionalização e facilitação das vendas do grupo. O Criquei montou a associação com intuito de organizar a luta pelo direito da terra. Essas formas de organização ajudam os artesãos a se protegerem de atravessadores, como em casos relatados por Domingos:



Tinha um pessoal aqui maravilho... mas eles ficaram na mão de um atravessador e acabou com eles...porque aqui tem o Senar (Serviço Nacional de Aprendizagem Rural)...o que que acontece... eles vão na roça e eles ensinam o agricultor a diversificar mais a produção, melhorar a renda mensal e tudo mais. E tem a parte do artesanato... Aí vem um pessoal do Senar nesse bairro chamado Cafundó, aqui em Maria da Fé, ensinar as mulheres de lá a trabalhar com fibra de bananeira. Mas, se você visse o trabalho...! Mas ficou muito por conta de uma menina chamada Margarete, que ela é do bairro. Mas ela é super artista, artesã, designer, ela começou a criar umas bolsas... eles vieram e ensinaram a técnica, mas aí ela desenvolveu o trabalho, foi maravilhoso. Mas aí eles caíram na mão de um arquiteto e ele não admitia vender para ninguém, era só para ele. Aí sugou elas o máximo que ele pode, foi horrível. Mas era um trabalho maravilhoso... Eu acho que a produção hoje ficou muito pequeninha, também.

A maioria das instituições de apoio a comunidades ou grupos de trabalho artesanais incentiva a formação de sociedades organizadas para evitar os atravessadores, que, segundo Keller (2014), subvalorizam o produto dos artesãos que, muitas vezes, têm uma situação de vida precária, e por isso precisam vender

imediatamente sua produção para terem uma renda de subsistência. Organizações desse tipo facilitam a entrada do grupo no mercado, aumentando a visibilidade, atraindo mais vendas, organizando e simplificando as transações comerciais. Keller (2014) salienta, ainda, que há diversas vantagens obtidas pelo artesão quando participa de associações ou cooperativas, as quais não teria acesso tão facilitado se atuasse isolado: a capacitação, a consultoria, o acesso a informações estratégicas e a diversos outros benefícios que os órgãos de fomento disponibilizam para grupos organizados de artesãos.

No entanto, ao se organizarem dessa forma, as artesãs não ficam à vontade em lidar com as questões de gerenciamento. Como podemos observar no relato da Elenice, quando disse que o curso mais chato que fizeram do Sebrae foi o de empreendedorismo. Já Glória reclama da forma de organização e preenchimento dos caderninhos, que ajudam no controle da produção das peças produzidas pelo grupo. No Gente de Fibras, essa atividade fica a cargo de uma funcionária contratada só para isso, enquanto no Crique Caiçara a tarefa costuma ser desempenhada pelos filhos das artesãs.



ia, já não era a área nossa.

É, acho que tudo que a gente podia fazer, a gente fez, né? Agora o curso mais chato que nós fizemos foi o de empreendedorismo (risos). Ai que coisa chata. (Risos)... Você vê capital, dinheiro, banco. Aí você



Tem 2 passarinhos. Eu não gosto, é muito difícil. Eu queria assim mais um, sei lá. Se pudesse organizar de outro jeito. Só que não tem outro jeito.

O que eu ainda acho que não foi certo é esse negócio, não entendo como é que... É o caderninho, lá mesmo. É a marcação! Que é muita peça, né? Aí pra você marcar tudo, sabe? Ah! 3 colher, 3 garfo. Ah!

Embora haja um forte estímulo e reais vantagens à criação de uma sociedade organizada, Lima (2011) argumenta que esse tipo de formação vai contra os princípios culturais da organização artesanal, que, geralmente, são de grupos familiares, de compadrio, de vizinhança, etc. As instituições reconhecem que o valor da produção artesanal está no modo como seus produtores fazem as coisas, em sua visão de mundo, seus valores, sua cultura enfim. Entretanto, para aplicar dinheiro público nesses grupos é necessário transformá-los numa associação ou cooperativa com CNPJ, formas organizacionais as quais a administração pública define como legítimas (LIMA, 2011).

O autor está se referindo a situações que envolvem políticas públicas, em que os programas de artesanato são obrigados a criar associações ou cooperativas para poder receber o benefício do governo. Ele exemplifica que não pode consertar um forno de cerâmica que fica localizado no quintal da casa da Dona Fulana, porque é considerada propriedade privada, mesmo que o forno seja comunitário. É preciso que a dona do terreno dimensione o terreno, vá ao cartório e doe para associação. Só então é possível investir dinheiro público, sendo que muitas vezes para a resolução dos problemas não é necessário mais que uma pequena cifra.

Seraine (2009) debate a atuação do Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) que modifica o comportamento do artesão, com intuito de transformá-lo em um empreendedor. Muitas ações do Sebrae e, até mesmo, do ArteSol vão pelo mesmo caminho.

[...] assim, [o PAB] objetivava modificar a visão de mundo e o comportamento do artesão na intenção de transformá-lo em um empreendedor [...] O desenho de sua política já refletia uma associação entre artesanato e empresa artesanal, configurando uma concepção diferenciada para o artesanato, a partir da visão que sugere uma inserção positiva do artesanato; ou seja, para tirar o artesão da pobreza, condições têm que ser proporcionadas para que ele produza melhor o que tradicionalmente já costuma manufaturar. Tal concepção, seguramente, está inspirada nos legados do paradigma neoliberal e assentada na ideologia do empreendedorismo, ainda de forma sutil (SERAINE, 2009).

Ao se resolver o problema do atravessador e da entrada no mercado, são criados novos problemas Como gerenciar uma empresa? Como manter o grupo empreendendo por si próprio? Ou seja, como criar e gerir uma nova forma de organização que não pertencente àquelas pessoas. Renata relata como é difícil manter esse negócio artesanal funcionando e o quanto se fica dependente de alguém dentro do grupo que pense em uma lógica comercial, que é raro de ser encontrado:



Nesse tempo, estruturar um negócio e deixar rodando não é a coisa mais simples do mundo. Então muitas vezes ele termina como um caso de sucesso, com oportunidade de vendas e tudo e depois tem seus altos e baixos. Tem um caso ou outro, que a gente vê de super sucesso, então, por exemplo, pessoal que faz cerâmica da Serra da Capivara. Esse é um caso de sucesso, por exemplo. Eu não trabalhei nesse caso, mas é isso, tem alguns casos que todo mundo fala, porque realmente. Qual a diferença? De longe, olhando esse grupo assim, de contato nas feiras, na *Craft*, por exemplo. Tem uma pessoa lá dentro, que ela é uma das artesãs, mas ela tem um tino de negócios, de organização da produção. Ela é tipo uma mulher McDonald's do artesanato (risos). Inclusive ela já foi gerente do McDonald's uma vez. Que ela destrói, ela destrói. Então é

um grupo com capacidade produtiva, fornece TOK&STOK, fornece não sei o que e tem uma capacidade incrível. Tem uma identidade fortíssima, uma técnica de produção super qualificada, parará, parará...redondo, pronto.

A pesquisa não busca qualificar a criação de associações e cooperativas, que, como já abordado, é benéfico para diversos grupos, inclusive para o Crique Caiçara e o Gente de Fibra. Essa questão não foi discutida pelos designers que entrevistei, mas deve ser mais debatida e problematizada entre designers, entre instituições de fomento e apoio, entre artesãos e nos seus entrecruzamentos, dialogando sobre as necessidades e interesses de cada grupo. Muitos grupos de artesanato acabam se desfazendo por não saberem gerir um negócio. Pensar em novas composições que respeitem as formas de organização dos grupos, sua maneira de lidar com as vendas e o mercado, é primordial.

### 3.4. Continuidade das ações

As discussões anteriores levam a um outro ponto, que é complementar, mas, ao mesmo tempo, imprescindível para as práticas do tipo de artesanato discutidas aqui, que é a continuidade das ações. Depois de finalizado um projeto, muitos grupos não conseguem se manter por falta de suporte.



E aí de repente, o designer foi a campo desenvolver esse trabalho com alguma comunidade, revitalizar o artesanato daquela comunidade e, de repente, ele vai embora. Aí o que acontece? O artesão fica sem chão.



É aquela história... é tão bacana...o artesão ele sente um apoio quando você chega. Chega uma pessoa de fora, uma pessoa bacana, vai falar para ele que ele pode revitalizar aquele trabalho, que ele pode fazer uma coisa... e, de repente, pode adequar aquilo ao mercado, vender mais... Eu acho que o artesão vai ficar todo...vai ficar com os olhos vidrados. Vai ficar todo motivado. Só que, depois o designer vai embora e ele fica sozinho.

Renata comenta que a ação do designer está condicionada ao tempo de patrocínio e que não há um envolvimento após a sua finalização.



É, são raros os casos de patrocínio de acompanhamento. Os projetos maiores eles duram um ano, dois no máximo, raríssimas vezes duram três anos. Em média de um ano pra dois... Mas é isso você conta nos dedos os casos de sucesso, em termos de continuidade, eu quero dizer. Tem muitos que são significativos, enquanto preservação do patrimônio cultural, renovação do patrimônio, ampliação do conhecimento do artesanato e tem as instituições que fazem seu papel pra isso. O Museu a Casa, por exemplo, a própria ArteSol tem esse outro papel também. Mas, assim, dos

projetos que a gente já trabalhou, o Crique, por exemplo, é um exemplo de continuidade. Acabou já faz um tempo, mais de um ano, e eles seguem produzindo e comercializando. Eu pessoalmente não sei como está. A gente teve contato recentemente, porque elas vieram fazer uma oficina tal e a gente mata a saudade assim. Mas é isso, os profissionais em si, não tem esse acompanhamento tão próximo. As instituições talvez, talvez a ArteSol saiba, tenha essa relação. Eu realmente não sei.

Os designers têm uma grande responsabilidade nesse processo (e isso precisa ser muito bem compreendido por eles). Tal responsabilidade vai além de projetar um novo produto e deixar a comunidade se desenvolver sozinha. Mas também é preciso pensar na dependência que podem gerar aos grupos.



Quando a gente sai desse cenário de comercialização direta, que é o que a gente fazia com a nossa central, que era...fazia os projetos, acabava recebendo os produtos dessas comunidades e tinha então o papel de escoar essa produção. Então isso acabava também,... a gente tava correndo o risco e isso chegou a acontecer com outros grupos de torná-los muito dependentes da atuação comercial da ArteSol. Então, ele fazia os produtos a gente comprava dele e aí a gente vendia e isso era insustentável. Você compra um produto e demora oito meses pra colocar ele no mercado e às vezes nem coloca vamos dizer assim. E você acabava gerando então, essa grande frustração inclusive no grupo, porque ele esperava que você fosse vender isso por ele.

As linhas são sempre muito tênues quando se trata da relação do artesanato com o design, e não existe fórmula mágica, cada caso se desenvolve de uma forma. É preciso estar atento às especificidades que envolvem essa relação, ao mesmo tempo em que todos esses pontos devem ser debatidos e refletidos em uma construção conjunta.

Os dois grupos tiveram um processo de continuidade das ações. O Gente de Fibra contou (e ainda conta) com o apoio do Domingos Tótora por anos e conseguiu caminhar sozinho após a sua saída. Mesmo após o fim do projeto e decorridos alguns anos, quando o grupo precisa de algum auxílio recorre ao Domingos.



A minha influência? Eu acho que eu fui um esteio, sabe assim? Um apoio pro pessoal. E acho que essa história de tá morando, ser nascido e criado aqui. Isso foi fundamental, ficar junto com o pessoal, dando esse apoio. Essa coisa de tá sempre indo e apoiando, apoiando, entendeu? E mostrando novas possibilidades pra eles. Isso é maravilhoso, isso não tem preço.



Eu falo sempre assim, que ele é o pai do Gente de Fibra e nós somos filhos mais velhos dele, né? E como todo pai, ele criou os filhos e depois ele colocou no mundo, né? Só que esses filhos sempre precisam da orientação dele, do apoio dele, principalmente assim da amizade dele, né? Que é muito importante pra nós. Mas ele foi assim uma peça fundamental para nós.

Além disso o grupo contou também com a parceria do Sebrae, em sua formação. O instituição forneceu uma série de cursos que ajudaram o grupo a se estruturar, além do apoio a participação em feiras e eventos que se mantêm até os dias de hoje.



Olha, foi maravilhoso, maravilhoso, maravilhoso! E o Sebrae tem uma coisa assim que eu não gosto também que a gente já falou nisso que é quando chega o designer vai lá, faz um auê, fala, fala, fala e aí o artesão fica com o olho brilhando e depois vai embora. Eu acho que tem que manter uma coisa para poder dar uma estrutura, porque senão não tem jeito. É uma coisa totalmente nova, diferente...O Gente de Fibra não pode reclamar não porque o Sebrae regional aqui ajuda muito eles.

Com o Criquê Caiçara a manutenção não ocorreu por meio das designers, que são consultoras da ArteSol, mas que findado o projeto não continuam atuando ativamente com o grupo, esse papel é exercido pela instituição. Como relatado no capítulo anterior, o grupo já tinha recebido apoio de diversas instituições e até estava receoso com o trabalho da ArteSol, pois já estava acostumado ao final da ação ser deixado sem auxílio. Agora, os artesãos estão vivenciando uma situação diferente e estão conseguindo manter o grupo de forma mais sustentável.



Só que o pessoal da ArteSol não abandonou a gente, sabe? Não abandonou! Os outros vinham aqui terminavam o projeto e piss (onomatopeia de movimento). Outro vinha e a mesma coisa. Eles tão aí...Continua, em tudo que eles podem dar ajuda. Tão aí. Acho que foi um dos únicos que ajudaram muito, né? Vieram e ficaram. Foi parceria mesmo. São assim, além de serem parceiros são amigos da gente.

Pensar em manutenção é pensar em continuidade como grupo também, em como essas técnicas produtivas estão sendo repassadas para as futuras gerações. Não apenas a manutenção externa, mas a manutenção interna dos grupos de artesãos, que contam, muitas vezes, com senhoras já idosas e que muitas vezes não estão transmitindo seus conhecimentos para as novas gerações.

O Criquê Caiçara está organizado por conta de uma luta maior na qual os filhos também estão engajados. O Pedro, filho da Dalva, é quem gerencia a produção. Quando marquei a entrevista fiz através do Anderson, filho da Glória. Eles participam de tudo o que está acontecendo, inclusive sabem esculpir a madeira e ajudam na produção quando precisa. Enquanto Glória me mostrava como fazia a colher, o Anderson esculpiu uma arara com um resto de caixeta. No entanto, o artesanato não é a atividade principal dos filhos.





Eles eram bem mais jovens, então eles claramente não tinham aquilo como prioridade assim. Tinham outras coisas, especialmente da questão da terra. Eles são muito mais envolvidos com outras questões do que com o artesanato, mas eles produziam...Eles faziam, mexiam em tudo, na madeira e tudo e o Pedro, filho da Dalva, cuidava mais dessa parte administrativa. Sabia tudo, era tudo com ele.

No Gente de Fibra, quando a cooperativa era maior, entre os anos de 2004 e 2008, os filhos participavam da produção, o que não acontece mais atualmente. Quando as artesãs precisam de novas pessoas na produção, elas ensinam o ofício a outros moradores da cidade.



É como eu te falei, a cooperativa deu uma minguada. Mas ela teve sim, momento que filho de artesão que ia lá, que trabalhava junto, que ajudava. Teve momentos que as gerações estavam juntas.

### 3.5. Papel do designer

Entender como o designer vê seu papel na relação com as instituições e grupos artesanais e compreender como estes últimos enxergam o designer são pontos de grande interesse para a pesquisa. De outro lado, trazer a percepção que os designers têm deles próprios complementa as visões do papel desse profissional.

Um dos profissionais dessa pesquisa-história é a Renata. Ela possui formação acadêmica em Design e atua como consultora na área de artesanato há quatorze anos. Para ela, o papel do designer está muito relacionado com sua capacidade de afetar a vida das pessoas com as quais se relaciona. Ela, por exemplo, está estudando autores da pedagogia, que fornecem elementos para desempenhar seu papel como designer atualmente.



É, pra mim, o design é muito além da forma e da função. É a não coisa. É a abordagem, mesmo, sabe? É a possibilidade de fazer uma abordagem por meio de processos criativos, que leve a mudanças, assim: a mudanças de paradigmas, a mudanças de vida, melhoria de vida. Muito com esse olhar, lugar comum mesmo, o que posso fazer para um mundo melhor? Acho que o design pra mim é uma abordagem, uma área que tem muito haver com isso, que dá possibilidades pra isso. É... a gente agora vai fazer, por exemplo, vai ter a conferência: *What design can do?* A gente vai fazer um workshop sobre o que o design pode fazer sobre, pela, contra a violência contra as mulheres assim, né? Então esse é um assunto que cabe ao design, as grandes questões sociais. É... isso é muito interessante.



Ela também destaca que dentro de atuações com artesanato, o designer tem importante papel em mostrar novas possibilidades, ressaltando a cultura local.



Elas conseguiram depois o Prêmio do Objeto Brasileiro. Tudo isso ajuda a ressaltar o que já existe, acho que esse é o nosso maior papel, dentro do desenvolvimento de produto. Olhar, conseguir ressaltar o que ali já existe, assim. Pra ter novas possibilidades.

Duas histórias contadas por Renata ilustram muito bem que o resultado do projeto vai muito além de novos produtos inseridos no mercado. As duas histórias são do projeto realizado em Guarujá juntamente com a Associação Mundaréu, uma OSCIP, que atuou entre 2001 e 2011 promovendo o desenvolvimento e a inclusão social de grupos de produtores artesanais.



...eram cinco comunidades, não era um artesanato tradicional. Tinha uma que era comunidade de pesca só. As outras eram esse artesanato do crochê, do biscuit, da meia de seda, pararárá. E a gente usou todos esses elementos pra criar uma rede de produção artesanal e uma produção que pudesse ter haver uma com outra, fazer vendas casadas tarará, tarará. Lá pelas tantas, então assim, cada comunidade, cada grupo, elas se relacionavam. Se relacionaram mais a partir do projeto, a gente tinha encontros mensais tarará. E tinham algumas comunidades, associações de bairro, que sediavam os grupos. Uma dessas, a mais pobre era presidida, a associação, pela Dona Fatinha. A Dona Fatinha tinha sei lá, mais de 60 anos e ela era analfabeta. Super mulher assim, desse tamanho. Era super respeitada na comunidade e tudo, mas ela nunca sentiu necessidade de saber ler e escrever, pro universo que ela dominava. Ela era, ela é uma liderança ali. Quando começou a história da rede, tinham muitos jovens também nos grupos e começaram a se corresponder por email, fazer grupos de emails. Dona Fatinha ficou completamente de fora. A gente soube lá pelas tantas que ela tava aprendendo ler e escrever. A gente:

- Ah! Dona Fatinha, aprendendo ler e escrever!

- Claro, quero ter email!

Então esse é um resultado do projeto que não é previsto em um projeto, mas é importante. Uma pessoa sentiu por ela, necessidade de aprender ler e escrever. Ou seja, ampliar a sua atuação cidadã no mundo, que eu imagino que faça muita diferença, porque ela queria ter email.



É...um outro caso do mesmo projeto, é, quando a gente encerrou o projeto com uma grande exposição num hotel no Guarujá, um hotel importante e tal. E a gente, e era, tinha uns bangalôs assim na volta da piscina do hotel. E cada bangalô a gente fez como um stand de exposição rarará, uma ambientação com os produtos delas todas, à noite, badalação, impressa, rarará rarará, coquetel. Aí uma das senhoras que tava lá e tá, aí toca o celular dela. Senhorinha, simplinha, evangélica, sabe? Esse perfil assim. Toca o celular dela. Aí a gente tava próximo por um acaso. Era a filha, chamando ela pra ajudar a carregar as compras de mercado, sei lá. Aí ela assim:

- Não, eu não posso! Estou no auge da minha felicidade!

Essa foi a resposta dela. Então, assim, essas coisas, mostram pra gente que, putz foi um bom trabalho, foi um bom caminho. Mesmo que depois se desmanche, alguma coisa nela mudou, ela percebeu uma coisa nela assim.

Glória entende que os designers têm outras ideias, conseguem desenhar uma flor, ou outra coisa da mata e transformar em novos produtos e têm uma facilidade para desenhar essas outras coisas, mas só no computador, porque eles não conseguem executar as peças. Ela ressalta que o Crique Caicara já fazia as colheres, mas não como as desenvolvidas durante o projeto. E atribui a facilidade do designer em desenhar novas coisas ao fato de terem estudado para isso. Zeli também entende a profissão de acordo com o que foi desenvolvido com as designers Paula e Renata.



É uma profissão que trabalha com estudo do ambiente depois fazem o projeto para desenvolverem as peças.

A ArteSol percebe que o papel do designer vai além de criar novos produtos e a organização tem aplicado uma metodologia em que o designer participa de todo o processo do projeto.



Hoje em dia a gente trabalha bastante com duas designers, em particular, que elas têm uma abordagem também muito interessante do design como... não é design de produto, mas é o design como uma ferramenta pro desenvolvimento, né? de uma forma mais ampla das comunidades. A gente tem trabalhado bastante com essa abordagem, o que faz com que os produtos que a gente propõe em conjunto com essas comunidades sejam mais bem sucedidos na hora da comercialização, porque a gente...Elas se envolvem praticamente em todas as etapas do processo do projeto de formação e não só no desenvolvimento de produtos. Então, é o terceiro projeto, quarto projeto agora que a gente tá fazendo junto nessa linha e a gente tem, tem sido, tem ficado bastante feliz assim, sabe? Com o resultado! Inclusive pós-finalização do projeto quando a gente vê o quanto essas comunidades acabam se colocando...se posicionando, vamos dizer assim, num mercado interessante, assim, do artesanato. É não...Muda mesmo assim, muda de patamar. Então, acho que isso tem muito a ver com a forma, metodologia que a gente utiliza e acho que esses profissionais contribuem muito assim,...pra esse resultado. Acho que é um profissional muito interessante sim, pra gente ter nessa equipe multidisciplinar, dessa forma ampla. Não só pensando segmentadamente na questão do produto. Essa é um pouco nossa visão, o que a gente pensa... a gente também entende o papel do designer às vezes é ajudar aquele grupo também a organizar processos produtivos, cuidar da sua saúde. Então às vezes tá bordando com uma linha que tá detonando a visão, ou sentado numa cadeira pra trançar um cesto, entendeu? De uma forma assim, que poderia... É então, ele também precisa olhar para todas essas formas de produzir aquele objeto. Não só pra questão estética daquele objeto, para qualidade, pra cor, pra cartela de cor. Não, não é isso, né? Para todo esse ambiente onde esse objeto tá sendo confeccionado

Domingos possui uma formação em artes plásticas, mas é amplamente reconhecido no mundo do design, recebendo prêmios como o do Museu da Casa Brasileira/SP na categoria mobiliário e sendo considerado, em 2011, um dos

melhores profissionais do ano pelo *Design Museum* de Londres. Borges (2013) afirma que Domingos Tótorá é um designer completo, na medida em que inventou a matéria-prima com a qual trabalha, desenvolveu processos e métodos para aplicar em sua produção, que atende os três pilares da sustentabilidade. O Gente de Fibra foi o único projeto, o qual desenvolveu com grupos artesãos e trabalhou conjuntamente com o grupo por vários anos.



Eu? Eu acho que eu sou um pouco de cada um, eu sou uma mistura. Eu não gosto de definir que eu sou artista, designer, artesão. Eu sou tudo! Tem horas que eu sou artesão, não tenho preconceito nenhum. Tem gente que não gosta. Ah! Eu sou designer. Acho uma antipatia. Nossa, tenho maior prazer em ser artesão. Imagina, deixar a minha marca na peça que eu faço. Tem coisa mais maravilhosa que isso? Deixar sua impressão digital. Adoro! Entendeu? Tem horas que eu sou artista plástico e tem horas que eu sou designer. O designer, eu me aventuro nesse universo do design, eu não sou designer, entendeu? Eu descobri essa coisa, porque eu vi que hoje não tem mais fronteiras. Quer dizer de uma certa forma design é design, arte é arte, mas não impede que possa andar de mãos dadas. Eu acho isso maravilhoso, de repente você poder fazer uma cadeira só. Você não tem aquela produção seriada, fazer uma peça única, um banco que é uma escultura pra você sentar. Não é só um banco, tem uma história por trás. Eu acho isso maravilhoso! Isso aí eu aprendi com a Adélia Borges (risos). Adélia que é uma querida. Adélia foi incrível, ela que escreveu o prefácio do meu livro.

Domingos acredita que as interferências do design no artesanato devem ser feitas com muito cuidado.



O Brasil tem essa vocação para essa coisa do design artesanal, né, que tem impressão digital de quem faz. Agora eu acho que é o seguinte...quando você implanta alguma coisa contemporânea... Vamos dizer, o artesanato contemporâneo...que não existe, de repente você cria uma coisa e faz um trabalho com a comunidade... assim... entendeu...que é uma coisa nova, uma proposta nova aí eu acho que tudo bem. Agora, quando você pega uma coisa pura de origem e aí o designer vai lá e aí ele vai na comunidade e aí ele começa a trabalhar...entendeu...aí é lógico, o designer que sobressai e eu acho ruim essa coisa da interferência. Tem que tomar muito cuidado para não alterar aquilo que é tão puro, de origem...entendeu?

É importante, como apontam vários autores (Lima, 2011; Leon, 2007; Caracas *et al.*, 2016; Noronha, 2012), que ao designer, atuando como consultor externo, não seja atribuída apenas a função projeto, encarregando-o da atividade intelectual; enquanto ao artesãos, seja designado apenas o fazer, a partir de sua atividade manual, o que acaba por ferir radicalmente as comunidades artesãs. Os projetos que não consideram o contexto cultural em que a produção artesanal ocorre, têm falhado, deixando atrás de si um rastro de destruição dos sistemas culturais anteriormente vigentes e um empobrecimento maior em todos os

sentidos (FROTA, 2000). Esse tipo de projeto requer, ainda, uma equipe interdisciplinar:

Mas qualquer projeto institucional que vise intervir na produção artesanal deve contar com uma equipe interdisciplinar em que antropólogos, historiadores e especialistas em artes e letras tenham peso nas decisões e principalmente atuem em conjunto com a vontade e as necessidades das comunidades com que se pretende trabalhar (FROTA, 2000).

### 3.5.1. Iniciativa designer

A Elenice, do Gente de Fibra, não participou da primeira oficina do grupo, então, ela não sabia exatamente como tinha se dado a escolha das peças que seriam produzidas. No entanto, ela acredita que tenha partido de uma iniciativa do Domingos.



Bem eu acredito que tudo foi iniciativa dele, sabe? Porque era um trabalho novo ninguém tinha noção, porque essas mulheres uma bordava ponto cruz, a outra fazia crochê, a outra fazia chinelinho. Então, era coisa, assim, fora da realidade delas, sabe? Então, eu acho que tudo foi partindo do próprio Domingos, sabe? Às vezes, foram em loja e compraram alguma peça, mas tudo com ele junto porque elas nem imaginavam o que é que ia sair ali. Aí depois que foram despertando, sabe? Que foram fazendo, que foi assim entendendo quando o Domingos falava alguma coisa o que que ele queria, né? Pra elas poderem fazer.

No Crique Caiçara, também houve um momento em que a iniciativa parte das designers, quando elas indicam que o grupo usasse referências de flores e pássaros locais nas peças que já desenvolviam e substituíssem a tinta e a forma de pintar. Foi um processo de indução das designers, tanto no produto como no modo de fazer.



O primeiro dia que a Paula chegou aqui que eu lembro, a gente foi dar uma volta, né? Aí ela conheceu toda a região pra poder desenvolver esse produto que a gente tem hoje. Aí depois ela voltou, né? Quando voltou, voltou com uns desenhos. Aí viemos pra desenvolver o produto, aí fomos desenvolvendo e chegamos mais ou menos no que. Porque a gente já fazia colher de pau, mas não com aquelas florzinhas, aquelas coisas, que é feito hoje. Mas a gente já fazia, mudamos o designer só e a pintura, que a gente não usa mais a tinta que a gente usava antigamente. No começo, confesso pra você que eu não achava bonito, sabe?

A partir desses depoimentos me surgiu a inquietação de que os designers poderiam estar fazendo aquilo que Arantes (1981) descreve como a seleção, a

organização e a reconstrução da “cultura popular”, feitas pelos ocupantes dos lugares de poder na sociedade.

Como que num exorcismo, esses fragmentos que teimam em emergir aqui e ali, em momentos cruciais de nossa vida, são deslocados para o passado e para outros lugares. O que é identificado e escolhido como elemento constitutivo das tradições nacionais é recriado segundo os moldes ditados pelas elites cultas e, com nova roupagem desenvolvido, digerido e devolvido a todos os cidadãos (ARANTES, 1981).

Arantes aponta ainda que esse tipo de intervenção acaba gerando distorções na produção, com o intuito de deixar mais ao gosto de um público específico, notavelmente a elite. Sob essa perspectiva, a “higienização” das manifestações artesãs acaba ocultando os verdadeiros realizadores do processo:

O resultado de procedimentos dessa natureza, entretanto, é o de “higienizar” esses eventos, ocultando os seus aspectos de pobreza, o seu caráter tosco e, aos olhos de muitos, grosseiro. Essas são reconstituições que o “saber” e o “gosto” cultos das elites podem abarcar. Mas, ao mesmo tempo, elas deixam de ser algo em que o seu “outro”, indomesticável, possa reconhecer-se (ARANTES, 1981).

O Projeto Cuias de Santarém<sup>31</sup> analisado por Cabral (2007) ilustra a percepção de uma influência externa sobre a produção de artefatos que representam tradição e cultura locais. O projeto não contou com a participação de designers, mas a autora considera que atende aos requisitos almejados quando um designer atua na produção, recepção e circulação do artesanato, ou seja, realiza a adequação da configuração do produto artesanal para o mercado comercial globalizado

Existia no local onde o Projeto Cuias de Santarém foi realizado uma tradição de aplicação de grafismos às cuias, através da técnica de incisão. No entanto, como a diferença de preço da cuia com e sem desenho era ínfima e o trabalho de “rascunhar”<sup>32</sup> era muito grande, as cuias com grafismo deixaram de ser produzidas e muitas artesãs já não dominavam mais a técnica que estava se perdendo. (CABRAL, 2007).

<sup>31</sup>Segundo Cabral (2007) tal projeto foi desenvolvido, na localidade de Santarém, Estado do Pará, pelo Programa de Apoio a Comunidades Artesanais (PACA) do Centro Nacional do Folclore e Cultura Popular (CNFCP/MinC), tendo como parceiros a Comunitas (parceria para o desenvolvimento solidário/Artesanato Solidário) e o Sebrae, com o patrocínio da Petrobrás Distribuidora.

<sup>32</sup>Denominação proveniente da comunidade.

Umas das ações do projeto foi a de retomar essa tradição do desenho com a distribuição de uma apostila de grafismos com objetivo de auxiliar as artesãs na elaboração de padrões. Foram usados elementos florais no estilo rococó, seguindo a tradição local observada em diversos registros presentes em coleções de museus brasileiros. A equipe, escolheu, ainda, introduzir padrões da cerâmica tapajônica, alheias a realidade do grupo, já que entenderam que grafismos étnicos conseguiam circular em novos mercados.

Cabral (2007) ressalta que houve nesse processo uma influência da instituição, que selecionou o que iria ser produzido como tradição. Houve uma indução, quando a equipe introduziu motivos étnicos nas apostilas de padrões para aplicação às cuias. No início, as mulheres tiveram dificuldades em implementar os desenhos geométricos com linha retas, com a agilidade e acabamento exigidos pelo mercado. Apesar dessa dificuldade inicial, as artesãs se apropriaram totalmente dos desenhos e passaram inclusive a realizar suas próprias marcações baseadas nas lendas, na flora e fauna locais, tornando ainda mais rica a sua produção, em um processo de internalização e subjetivação.

Esse processo se diferencia tenuamente das ações criticadas pela própria autora, as quais podem ser entendidas como a homogeneização das identidades culturais brasileiras por meio de ícones, ou seja, a estereotipação renomeada de inovação, ficando a cargo do designer a inovação, a “invenção de tradições” e de identidades com base em elementos icônicos apreendidos na superficialidade.

A autora considera que em nesses tipos de intervenções em que o designer busca construir superficialmente a identidade cultural das comunidades artesãs pode ocorrer a redução de “fatos sociais” a elementos icônicos:

Isto se configura pela tentativa de valorização da cultura por meio de elementos técnicos e, sobretudo, estéticos; na busca de temas e estilos dotados de “valor cultural” - algo próximo à forma pela forma, como se forma isoladamente pudesse propiciar valor a alguma coisa. Este procedimento, ou estratégia de marketing é comumente utilizado pelo mercado capitalista globalizado nas estratégias de localização do produto em um território, normalmente conhecido como a busca pela “essência” (CABRAL, 2007).

A redução não ocorre quando as representações são escolhidas pela comunidade, em um processo espontâneo ou induzido, e estas práticas são internalizadas como identidades em um processo de subjetivação (CABRAL, 2007).

A diferença me parece se dar em como essas identidades foram apreendidas pelos agentes externos e o quanto das ações são internalizadas pelas comunidades artesãs. As ações externas sempre vão causar alterações nos grupos, sendo promovidas por designers, antropólogos, atravessadores, turistas e outros, mas também ocorrem por ações internas, já que, como afirma Arantes (1981) a cultura é um processo dinâmico. Mas é importante observar como isso acontece e como a comunidade percebe o processo. Essas nuances podem fazer significativa diferença na atuação dos designers e toda a equipe, em comunidades artesãs para não reproduzir projetos de higienização, assinalados por Arantes (1981). Com pensamento similar para atuação do designer, Cabral (2007), sugere uma imersão no universo, não só da técnica de produção de objetos e da sua circulação, mas também da compreensão dos fatores humanos e sociais que o configuram.

Essa é a forma como a ArteSol conduz seus projetos, como relata Josiane:



A gente sempre trabalhou com esses profissionais (designers) inseridos na nossa equipe multidisciplinar, e fazendo esse trabalho de evidenciar. Então, ele pode ir, ele pode propor mudanças... não na forma de fazer, porque a forma de fazer ela não muda, né? Mas assim, mudanças na forma daquele objeto, desde que esse grupo acolham essas ideias, ou principalmente, desde que esse grupo traga essas novas ideias... esses grupos, eles atualizam por eles mesmos os objetos. A gente não precisa necessariamente achar que, nossa! Só consegue mudar quando um profissional especializado, qualificado com esse olhar chega lá. Não, olha: Eu fiz esse cesto novo. Olha: Olhei a televisão e vi que agora a almofada não é mais quadrada, é retangular. Então, eu mudei e tô fazendo dessa forma... Então, isso, os próprios artesãos eles acabam sendo influenciados, né? Referências desse mundo cheio de estímulos, ainda mais agora que todos tem seu *smartfone*, né?... Todos não sei, mas muitos já têm acesso a *smartfone*, televisão, enfim... Então, isso naturalmente acaba chegando para eles... De todas essas questões, então os designers eles vão fazer um trabalho de compreensão mesmo.

Nos casos de Maria da Fé e de Iguape houve sugestões de mudanças dos produtos por parte dos atores externos, porque também como diz Velho (2000), falando sobre a antropólogos e folcloristas atuando junto a grupos populares (e se encaixa para as atuações de design também):

Também não significa anular um certo tipo de conhecimento que nós temos, pela nossa experiência e pela nossa trajetória, porque esse tipo de conhecimento que temos é produto de uma socialização, de uma determinada trajetória, e esse conhecimento deve ser usado não só para beneficiar esses grupos com que estamos lidando, mas pensando na sociedade brasileira como um todo (VELHO, 2000).

As sugestões só foram implementadas por terem sido construídas a partir de um diálogo, e principalmente por terem sido aceitas e absorvidas pelos grupos de

artesãos. As peças não são alheias à sua realidade, como relatado anteriormente. As artesãs continuam usando e reconhecendo as peças que produzem.



Ah! Eu acho que pelo depoimento das pessoas. Porque assim, no depoimento das pessoas, quando cê liga a câmera, o que você achou desse projeto? Raramente, mesmo que não seja eu que esteja perguntando, vai escutar, olha, foi uma bosta. Não, olha, foi ótimo tananá, tananá. Isso massageia o ego, mas não é toda a verdade. Então eu acabo olhando pra esse depois, o quanto esses processos realmente, foram tão incorporados às vidas das pessoas, que elas identificam como delas e não como meu. Então quando você vê, sei lá, pintura, que se desdobraram depois. Aquilo é dela é o jeito dela fazer, quantas pinceladas ela dá pra aquilo ficar aquarelado daquele jeito. Ou seja, isso, é uma mudança a partir de um trabalho que a gente fez, que foi completamente incorporado, não necessariamente reconhecido. É o que ela tá fazendo. Ótimo! Esse que é o lugar do resultado. Ou quando você vê diferença na postura das pessoas. A pessoa que não chegava perto pra falar em público de jeito nenhum e hoje é capaz de ministrar um workshop nesse shopping Iguatemi, por exemplo, como elas fizeram. Então é isso, não foi eu, Renata, ou Paula fizemos a diferença. O tipo de trabalho que a gente fez junto com elas e com outras pessoas, levou a um lugar que foi significativo que entrou na pele, sabe? Mais do que no discurso assim. É...eu acho que aí que a gente vê a diferença.

Em última instância, acredito que foi praticado nesses dois grupos o que Ingold chama *the art of inquiry*, em que cada trabalho é um experimento, no sentido de valorizar uma abertura e seguir por onde ela conduz, de tentar possibilidades e ver o que acontece. É abrir a percepção para o que está acontecendo ao redor, de forma que seja possível responder a isso, em uma relação de correspondência.

*Thus the art of inquiry moves forward in real time, along with the lives of those who are touched by it, and with the world to which both it and they belong. Far from answering to their plans and predictions, it joins with them in their hopes and dreams* (INGOLD, 2013)<sup>33</sup>.

O autor sugere uma antropologia com a arte, que é um processo de ‘*togetherness*’, e não sobre arte, ou da arte, que é um processo de ‘*othering*’. O primeiro processo é intransitivo, é fluido ‘*carry on through*’, já o segundo é transitivo, com início e fim demarcados. Para realizá-la é preciso que a antropologia corresponda com a arte em seu próprio movimento de crescimento ou de tornar-se, em uma leitura que vai para frente e não para trás e deve seguir os caminhos pelos quais a arte se dirige. É ligar a arte e a antropologia através da

<sup>33</sup> Assim, a ‘arte da investigação’ avança em tempo real, juntamente com as vidas daqueles que são tocados por ela, e com o mundo, ao qual ambos pertencem. Longe de responder aos seus planos e previsões, ele se junta a eles em suas esperanças e sonhos (INGOLD, 2013, tradução minha).



correspondência de suas práticas, e não em termos de seus objetos (INGOLD, 2011; 2013; GATT, INGOLD, 2013).

No texto *'From Description to Correspondence: Anthropology in Real Time'* Ingold sugere uma antropologia por meio do design, que deveria adotar o “método da esperança” de Hirokazu Miyazaki (2004). Esse método deve ser inerentemente experimental e improvisado, assim como as vidas as quais segue e seu objetivo é enriquecer essas vidas e torná-las mais sustentáveis. Praticar esse método não é descrever o mundo, nem representá-lo, mas abrir nossa percepção para o que está acontecendo, de forma que possamos responder a ele, ou seja, estabelecer uma relação de correspondência com o mundo (GATT; INGOLD, 2013; INGOLD, 2013).

Acredito que em projetos envolvendo design e artesanato é preciso que haja uma correspondência entre as duas práticas, assim como sugerido por Ingold em uma antropologia com a arte. E deve atuar da mesma forma que uma antropologia por meio do design, experimentando e improvisando com objetivo de enriquecer a vida de todos os envolvidos no processo e torná-las mais sustentável.

Para explicar melhor a correspondência o autor exemplifica com músicos em um quarteto de cordas que não estão trocando ideias musicais - não estão interagindo, nesse sentido -, mas estão se movimentando juntos, ouvindo enquanto tocam e tocando enquanto ouvem, a cada momento compartilham um com outro o "presente vívido". Embora os músicos possam estar sentados em frente uns aos outros, com seus corpos fixos no lugar, seus movimentos e os sons resultantes correspondem (INGOLD, 2013).

*The implication of the prefix inter in interaction is that the interacting parties are closed to one another, as if they could only be connected through some kind of bridging operation. Any such operation is inherently detemporalizing, cutting across the paths of movement and becoming rather than joining along with them. In the kind of relation we propose to call correspondence, by contrast, points are set in motion to describe lines that wrap around one another like melodies in counterpoint...line is continually answerable to the others. To correspond with the world, in short, is not to describe it, or to represent it, but to answer to it (INGOLD, 2013)<sup>34</sup>.*

---

<sup>34</sup>A implicação do prefixo inter na palavra interação é de que as partes que interagem são fechadas umas às outras, como se elas só pudessem ser conectadas através de algum tipo de operação de ponte. Qualquer operação desse tipo é inerentemente destemporalizada, cortando os caminhos de movimento e de tornar-se em vez de unir-se a eles. No tipo de relação que propomos chamar correspondência, em contraste, os pontos são postos em movimento para descrever linhas que envolvem umas às outras como melodias em contraponto...uma linha responde continuamente

### 3.6. Processo de criação

Nos dois grupos analisados aqui, a criação das peças se dá a partir do fazer. No Gente de Fibra, que teve uma oficina de criação com uma designer, o conceito de projeto e algumas ferramentas facilitadoras desse processo foram mais bem compreendidas pelas artesãs. Ainda assim, foi relatado que a criação da peça se dá pelo fazer.



Isso, todo ano a gente faz uma (peça). A última que eu fiz, o que que eu fiz? Eu peguei um molde, eu pensei, fiquei pensando nesse curso mesmo da Marlette. Aí eu pensei assim, peguei uma peça, um molde e cheguei em cada uma e falei assim: eu quero que você crie uma peça a partir disso aqui do jeito que você quiser, que não tem aqui e que ninguém nunca viu. Dei pra todo mundo, eu peguei uma, todo mundo tentou fazer. E desse trabalho deu certo, saiu uma peça, é a que tá recebendo prêmio TOP 100, sabe? Uma tá lá e foi ela, só uma que começou, mas não chegou no fim, essa que ficou meio frustrada com criação, ela não... Mas eu fiz uma, as outras todas fizeram e saiu essa peça. Então todo ano a gente tenta, sabe? Fazer alguma coisa nova. Então quando surge eu falo assim: então gente isso aqui é a criação do ano, né? Isso aqui é a peça nova que nós vamos desenvolver. Então agora o ano tá terminando, o ano que vem eu já fico imaginando, ai meu Deus, o que será agora que nós vamos fazer?

Ao mesmo tempo, desenvolver as peças envolve um pensar, talvez como uma ideia de projeto:



Bem, aqui ninguém [...] mas eu faço sabe por quê? Aí eu fico pensando, aí eu deito e fico imaginando, ai meu Deus o que será que eu podia fazer, o que meu Deus? Aí eu fico pensando, pensando, pensando e, às vezes, essa ideia mesma de pegar e dá pra cada um, aí deu certo, né? Porque é muita responsabilidade por exemplo se chega uma pessoa aqui eles falam assim a Elenice cria, não é a Elenice cria não e a hora que não vier uma inspiração? O Gente de Fibra tem nada porque ela não fez, não, não é assim, né? Eu não sou dona do Gente de Fibra, né? Eu acho assim, eu posso ter uma ideia e ter a participação de todo mundo pra essa ideia se concretizasse, né? Porque eu me esforço, eu acho assim que criação é muito, muito, muito pensar é muito pensar. E elas não querem ter esse problema, sabe? Elas, agora dessa vez que eu dei elas falaram assim: teve uma que falou assim que ficou até sem dormir, mas é isso mesmo, é isso mesmo, né?

Nas duas falas da Elenice é possível observar um receio e certo “medo” de criar uma nova peça. Renata comenta o quanto isso se repete nas comunidades em

---

às outras. Corresponder ao mundo, em suma, não é descrevê-lo, ou representá-lo, mas responder a ele (INGOLD, 2013, tradução minha).

que já trabalhou e descreve algumas técnicas que ajudam a diminuir esse medo de errar.



É, é um medo de errar. A gente tem em maior e menor proporção, isso, né? Os adultos normalmente tem, o medo de errar, o medo de arriscar. Nessas comunidades nem se fala. Então a gente também usa, vai muito assim pelo lado de como criar uma brincadeira, alguma coisa que seja leve o suficiente pra ela fazer sem doer assim. No Guarujá, por exemplo, a gente fez um exercício que era, a gente dividiu em grupos e cada grupo era um ateliê de um estilista muito famoso. E elas inventavam o nome do estilista, que era também uma brincadeira, era o nome, misturava o nome do cachorro com o nome da rua. Então saia o nome de um estilista, enfim essas coisas. Criaram um personagem, então, toda a responsabilidade, na verdade, a invenção da coleção e erro estava no personagem. E a partir daí o desafio era criar um tecido. A gente ainda tava, essa fase de experimentação, esse começo, que é mais livre a gente usa muito isso, sabe? Pra explorar resultados laboriais mesmo, assim. Daí poder ter uma novidade de produto. Então lá no caso do Guarujá, era a criação de tecidos, superfícies têxteis, que ia ser pra nova coleção primavera-verão, sei lá, do estilista X. Então, elas ficavam em mesinha, punham a placa do estilista no ateliê e criavam. E elas falavam, entra na história, sabe? Aí falava: Porque o Lalá Coutinho, ela quer porque quer, que esse tecido esteja pronto e prururu. E saem coisas trançadas, que misturava tecido com a fibra de não sei o que e era só um pedaço de teste. E elas conseguem ver, começam ver ali uma possibilidade e a partir daí vai. A partir do momento que uma rompe, tipo a dona Renildes, né? Ela rompeu isso. As outras veem que ah! Tudo bem. É um terreno que não é tão inseguro assim. Outro exercício que a gente faz normalmente, assim, no Crique a gente não fez, não era preciso. Mas no Guarujá a gente fez é uma obra coletiva. Que também tira a autoria e tira o medo de errar, assim. Então no Guarujá a gente tinha, escolheu com elas uma foto da paisagem. Ampliou essa foto com o projetor, em uma tela gigantesca, desenhou o contorno dessa obra e elas com as técnicas que elas sabiam. O desafio era utilizar tudo o que eles sabiam pra preencher aquele desenho. Então, uma bordava, uma colava, uma pintava, fizeram um quadro que ficou lá pra sede tarará, tarará. Mas isso, assim, começa a ajudar a entrar no clima de trabalhar conjuntamente, de perceber o potencial um do outro. Exercícios, mesmo, sabe? Que ajudam a quebrar o não sei, não quero, não dá certo.



Então, por exemplo, em uma comunidade tinham várias bordadeiras. Elas não iam mais olhar o risco do bordado, elas iam inventar a partir do que elas olhavam. E aí a dona, como é? Renildes, que é essa do auge da felicidade, ela não ia. Então, a gente fez um exercício com elas, colocou um papel em branco e um lápis, um giz, sei lá, na mão dela e pediu pra ela fechar os olhos e pra ela desenhar o vento. Agora tá ventando, e agora as ondas do mar, e agora não sei o que. Quando é, as sensações, era um pouco um exercício um pouco pra ela sentir e deixar, soltar a mão. Quando ela abriu os olhos, o que ela tinha desenhado não tinha nada a ver com a florzinha, quadradinha. Ela olhou praquilo e falou: Ah! Agora entendi! E ela produziu um, tem umas almofadas que ela fez bordada que são, as referências são uns polvos eu acho, aquelas ventosinhas dos polvos numas pedras. Como ela fez isso é de uma abstração linda, linda. Então assim, qual é o salto sabe que as pessoas podem dar, que mecanismos você pode ter pra que ela destrave? O que travou uma vida inteira.

Domingos entende a criação como um exercício, que se dá também através da sensibilização dos olhos. Ele explica como ocorreu essa sensibilização no Gente de Fibra:



Era uma coisa tão bacana...a gente conversava muito sobre arte, entendeu? Eu falava pra eles sobre Caravaggio, de Leonardo da Vinci, falava de arte contemporânea, falava que o pessoal hoje pesquisa novos materiais, arte conceitual, o que é arte conceitual, a ideia é mais importante que o próprio objeto, entendeu? Então a gente conversava muito sobre arte sempre toda vida eu gostei de... Acho que fui mudando o olhar deles para uma coisa mais apurada, pra criar um objeto, a estética mais apurada. Eu acho que eles foram ficando mais sensíveis a isso. Tinha homem que trabalhava. Hoje só tem um, acho que só um que vai lá pintar, o Lucas, mas tinham outros homens. Hoje tem mais um rapaz que trabalha, que faz a massa de papelão, ajuda o pessoal. Então eu percebi que eles ficavam atentos, ficavam curiosos, querendo saber. Eu falava de tudo, achava muito bacana isso, de poder ver a mudança na sensibilidade, muda muita coisa.

No Crique Caiçara, como relatado acima, esse tipo de exercício de criação não foi necessário. Eu percebi também uma confiança no grupo, para se necessário, desenvolver qualquer peça. O grupo apresentou, inclusive, vários exemplos de pessoas que os procuraram para desenvolver peças em parceria - uma bolsa desenvolvida com a designer Camila Pinheiro, brincos desenvolvidos com uma estilista e bracelete desenvolvido com Andreza Magalhães.



É que como a gente trabalha muito tempo com madeira e fazendo tudo quanto é coisa, desde móveis até. Na verdade, meu pai é carpinteiro, né? Eu, meus irmãos, minha mãe sempre convivemos trabalhando com madeira, então. Tipo, fazer coisas de madeira, qualquer coisa, tipo se você trazer um carrinho quer que faça de madeira, a gente faz de madeira. Tipo é fácil pra gente modelar alguma coisa e fazer. Agora a pessoa tem que trazer a ideia, né? Às vezes a ideia a gente tem, às vezes ideia nova. Às vezes até ideia tem ideia, mas não é aquilo que a pessoa quer.

Como no final da fala anterior o Anderson ficou um pouco inseguro em dizer que teriam ideias para fazer peças novas, reforcei a pergunta: não só do desenho em si, mas de pensar outras peças, por exemplo, se vocês tiverem que começar agora a pensar peças diferentes?



A gente faz!

Como foi difícil que eles entendessem minha pergunta sobre criação/projeto<sup>35</sup>, tentei reformular a pergunta em diversas partes da entrevista,

<sup>35</sup> M: E como vocês participaram do desenvolvimentos das peças?; M: Mas assim no desenvolvimento...ah! Vamos criar a nova linha; M: Mas aí vocês fazem as bolsas? Como que é isso?; MT: E deixa eu perguntar, ela perguntou mais ou menos, mas nessa hora de desenhar como vai ser a colher, ou o estojo, como é? Vocês desenham juntos, ou geralmente o desenho chega e vocês só...; MT: E nesses projetos maiores da ELOS ou da ArteSol teve alguma oficina de

mas as respostas não pareciam responder ao que perguntava. Talvez quem não os tivesse entendendo fosse eu, já que a criação para eles se dá no fazer, sem necessariamente existir essa ideia planejada de projeto. A palavra projeto também não foi usada para perguntar como se dava o desenvolvimento de novas peças, mas sim desenho, criação e desenvolvimento. Glória e Zeli explicam como elas criavam novas peças antes da coleção com ELOS e ArteSol:



Fazia o molde e cortava. Via o robalo, desenhava, cortava e fazia.



Tem que tirar a madeira na grossura, tirar a tabuinha na medida. Aí você risca ela o desenhinho, o formatinho dela. Aí você vai na serra fita corta o desenhinho. Aí ela vai esculpir, até chegar aquela flor. Tem vezes que esculpe e não fica igual, não é daquele jeito que a gente quer que fique. Aí vai fazendo uma, vai fazendo outra, até que chegue na mais perfeita assim. Essa que ficou? Essa que ficou, então essa que vai permanecer. Porque tem umas que a gente faz que não fica bonita, né?

Sobre esse assunto, Ingold (2013) diz que estamos acostumados a pensar no fazer como projeto, ou seja:

*This is to start with an idea in mind, of what we want to achieve, and with a supply of the raw material needed to achieve it. And it is to finish at the moment when the material has taken on the intended form. At this point, we say, we have produced an artefact. A nodule of stone has become an axe, a lump of clay a pot, molten metal a sword. Axe, pot and sword are instances of what scholars call material culture, a phrase that perfectly captures this theory of making as the unification of stuff supplied by nature with the conceptual representations of a received cultural tradition (INGOLD, 2013)<sup>36</sup>.*

Esse modelo, amplamente difundido no pensamento ocidental, é conhecido como hilemorfismo e remete a Aristóteles, seguindo a lógica de que para criar alguma coisa é preciso reunir forma (*morphé*) e matéria (*hylé*). Essa visão do fazer não condiz com a atividade do artesão, segundo Ingold, já que o artesão segue o material (*follow the materials*), ou seja, seu foco não está no objeto finalizado,

---

desenho, de criação também? Tipo, porque seu pai é carpinteiro, cê já manja alguma coisa de como fazer de como criar, consegue imaginar. Mas teve alguma oficina, porque tiveram oficinas de precificação, outros tipos de oficinas.

<sup>36</sup>Isto é para começar com uma ideia em mente, do que queremos alcançar, e com uma oferta da matéria-prima necessária para alcançá-la. E terminar no momento em que o material assumiu a forma pretendida. Nesse ponto, dizemos, produzimos um artefato. Um nódulo de pedra se tornou um machado, um pedaço de argila um pote, o metal derretido uma espada. Machado, pote e espada são exemplos do que os eruditos chamam de cultura material. Uma expressão que capta perfeitamente essa teoria de fazer como a unificação de coisas fornecidas pela natureza com as representações conceituais de uma tradição cultural recebida (INGOLD, 2013, tradução minha).

mas sim no processo de geração e dissolução. Não é uma questão de imposição de formas pré-concebidas em um material inerte, mas sim de intervir nos campos de força e fluxos do material em que as formas das coisas surgem e são sustentadas. Assim, a criatividade do fazer está na própria prática, em um movimento de improvisação que dá formas às coisas ao longo do percurso. Improvisar é seguir os caminhos do mundo, na medida em que eles se abrem, em vez de recuperar uma cadeia de conexões, de um ponto final a um ponto de inicial, numa rota já percorrida - que seria o papel do projeto (INGOLD, 2011).

Isso não quer dizer que o artesão não possa ter em mente uma ideia do que ele quer fazer, no entanto, não é essa forma que cria o artefato, mas sim o seu engajamento com os materiais. E é engajamento que se deve observar para entender como as coisas são feitas. No ato de fazer, o artesão, acopla seus próprios movimentos e gestos, de fato sua própria vida, com o tornar-se de seus materiais, juntando-se e seguindo as forças e os fluxos que trazem seu trabalho à fruição (INGOLD, 2013).

*I want to think of making, instead, as a process of **growth**. This is to place the maker from the outset as a participant in amongst a world of active materials. These materials are what he has to work with, and in the process of making he 'joins forces' with them, bringing them together or splitting them apart, synthesising and distilling, in anticipation of what might emerge. The maker's ambitions, in this understanding, are altogether more humble than those implied by the hylomorphic model. Far from standing aloof, imposing his designs on a world that is ready and waiting to receive them, the most he can do is to intervene in worldly processes that are already going on, and which give rise to the forms of the living world that we see all around us – in plants and animals, in waves of water, snow and sand, in rocks and clouds – adding his own impetus to the forces and energies in play (INGOLD, 2013)<sup>37</sup>.*

Em última instância, o fazer é um processo de correspondência, não apenas uma imposição de uma forma pré-concebida sobre a matéria-prima, mas a extração ou a criação de potenciais inerentes num mundo de 'tornar-se'. No

---

<sup>37</sup>Eu quero pensar no fazer, em vez disso, como um processo de crescimento. Isto é colocar o fabricante, desde o início, como participante em um mundo de materiais ativos. Esses materiais são o que ele tem que trabalhar, e no processo de fazer ele "une forças" com eles, unindo-os ou separando-os, sintetizando e refinando, em antecipação do que poderia emergir. As ambições do criador, neste entendimento, são completamente mais humildes do que aquelas implicadas pelo modelo do hilemorfismo. Longe de permanecer distante, impondo seus desígnios a um mundo que está pronto e esperando para recebê-los, o máximo que ele pode fazer é intervir em processos mundanos que já estão acontecendo e que dão origem às formas do mundo vivo que nós vemos ao nosso redor - em plantas e animais, em ondas de água, neve e areia, em rochas e nuvens - adicionando seu próprio ímpeto às forças e energias em jogo (INGOLD, 2013, tradução minha).

mundo fenomênico, todo material é tal um porvir, um caminho ou trajetória através de um labirinto de trajetórias (INGOLD, 2013).

Anderson e Zeli reforçam a ideia que o material não é inerte, a espera de ser moldado. Assim como Zeli também destacou anteriormente, o grupo vai fazendo, buscando a forma mais perfeita, mas tem vezes que não fica bonita. Acredito que o material influencie nessa percepção, já que às vezes não permite que seja moldado como gostaria o artesão.



E outra, porque também trabalha com madeira. A caixeta ela tem problema, você corta ela de um tamanho, quando ela tá meio verde ela encolhe. Aí você trabalha com peças que tem medida fixa, né? Que as colheres, por exemplo, você riscou aí vai lá e cortou, se ela diminuir um pouquinho ela não vai perder o formato da colher. Agora uma tábua quadrada, você dá uma cortada, ela dá uma enxugada. Na hora que você vai montar a caixinha uma parte fica mais alta, outra mais baixa, não encaixa direito. Dá um trabalho bem grande. Às vezes ela dá uma empenada na madeira, tem que ajustar. E aí é muito trabalhoso, pra, pra...



Com as últimas que a gente mandou, foi isso que aconteceu. Porque a gente tira a madeira e deixa ela prensada assim pra ela não empenar, mas ela deu uma encolhida geral e na hora de por a tampa ela não dava certo. Ficava grande a tampa, ficava pequena a tampa. Sei que na hora de montar deu muito trabalho. Se fosse pra ela levar lá pra montar, porque da outra vez foi só pintada as pecinhas e ela montou lá. Levou pra montar. O marceneiro que ela tinha arrumado montou. Se fosse pra mandar, dessa vez ela ia sofrer mais pra montar do que da outra.

## **4.**

### **Pensar a partir do fazer**

#### **4.1.**

##### **O artesanato**

Existe uma vasta discussão sobre o que é artesanato e vários autores e instituições propõem definições e classificações. Não vou me aprofundar na discussão, levantando os vários tipos e as distinções entre, por exemplo, folclore e arte popular, o que seria uma forma de aprisionamento como destaca Borges (2011). Como discutido no capítulo de análise, essas categorizações são alheias às comunidades. Além disso, esse não é parte do escopo do trabalho, no entanto, acredito que algumas delimitações e questionamentos se fazem necessários, com base no que foi visto em campo e através de uma revisão bibliográfica.

A Base Conceitual do Artesanato Brasileiro, organizado pelo PAB, entende que artesanato:

Compreende toda a produção resultante da transformação de matérias-primas, com predominância manual, por indivíduo que detenha o domínio integral de uma ou mais técnicas, aliando criatividade, habilidade e valor cultural (possui valor simbólico e identidade cultural), podendo no processo de sua atividade ocorrer o auxílio limitado de máquinas, ferramentas, artefatos e utensílios (PAB, 2012).

Já a definição da UNESCO é:

Produtos artesanais são aqueles confeccionados por artesãos, seja totalmente a mão, com uso de ferramentas ou até mesmo por meios mecânicos, desde que a contribuição direta manual do artesão permaneça como componente mais substancial do produto acabado. Essas peças são produzidas sem restrição em termos de quantidade e com o uso de matérias-primas de recursos sustentáveis. A natureza especial dos produtos artesanais deriva de suas características distintas, que podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, de caráter cultural e simbólicas e significativas do ponto de vista social (UNESCO apud Borges, 2011).

Se adotássemos a definição do PAB, talvez, o trabalho desenvolvido pelo Crique Caiçara não poderia ser considerado artesanato, já que nem todas as integrantes do grupo dominam completamente a técnica de esculpir, não conseguindo executar peças mais complexas como os pássaros.



É importante observar que essas definições não enfatizam a relação que o artesanato tem com a realidade em que está inserido, fator primordial ao artesanato, já que muitas vezes seu trabalho vem a partir dela. A maioria dos estudos sobre artesanato tem seu foco no produto final, ou seja, na sua configuração material, sem destacar a importância das relações e contextos sociais para o seu desenvolvimento. Canclini apud Lima (2005a) reconhece que artesanato é muito mais que descrição de desenhos e técnicas de produção e que seu sentido só é atingido quando consideradas as conexões com as práticas sociais daqueles envolvidos na sua produção, venda e compra, e a relação ao lugar que ocupa junto a outros elementos na organização social do espaço.

Como foi possível observar em campo, a relação com o grupo, com a cidade, com a reserva, com os materiais disponíveis no entorno é que permitiram a criação e o desenvolvimento do artesanato.

Os conceitos de artesanato devem ser produzidos com base na realidade de um conhecimento acumulado criando assim estudos que não visem à homogeneização do termo, mas sim, a amplitude de seu universo (HAGE, 2009). Lima (2002) destaca que o universo artesanal não é uma realidade homogênea: pressupõe modos de fazer diferentes, estilos de vida diferentes, visões de mundo diferentes e também estéticas diferentes. Lima (2005a) ainda afirma que além do resultado de um produto o artesanato é um processo, não apenas material, mas, sobretudo, simbólico, que reveste múltiplos significados e que, portanto, extrapola o nível apenas econômico investido na atividade ou ato de produzir e atualmente tem um importante papel na promoção da inclusão social por meio da geração de renda e também no resgate de valores culturais e regionais.

As duas definições, assim como as artesãs entrevistadas, também enfatizam a questão do trabalho manual. Katinsky (1991), como mostrado anteriormente, trata o artesanato moderno em oposição à indústria moderna, definindo o artesanato como um modo de produção. No artesanato o uso de máquinas está sempre subordinado ao operador e o seu uso busca trazer comodidade ao artesão. Ele não questiona o quanto manual necessita ser o trabalho para ser considerado artesanato, mas sim como ocorre sua relação com máquinas e instrumentos. Quem determina o ritmo de produção é o artesão, que impõe sua marca ao produto. Outra característica desse modo de produção diz respeito ao número de operadores, que tende a ser pequeno, e geralmente todos dominam integralmente

as atividades necessárias para a produção do objeto - quando não o fazem a divisão costuma ocorrer por blocos de operações. Fato que contrasta com as manufaturas, que tendem a ser especializadas e com grande divisão de trabalho, logo seus funcionários não conhecem o processo como um todo. Por fim, o autor aponta a questão de investimentos. Enquanto o foco da indústria moderna é o capital intensivo, no artesanato o foco é a mão de obra intensiva. O que na prática se aproxima com o trabalho desenvolvido pelos dois grupos, que utilizam máquinas e algumas técnicas de produção, que poderiam ser associados à indústria, mas sempre em benefício do próprio artesão e não apenas para atender demandas do mercado.

Ainda em relação à manualidade do trabalho artesanal, o antropólogo Ricardo Lima<sup>38</sup> faz um interessante debate. O autor questiona a oposição que se faz entre arte e artesanato, separando os agentes sociais que dão concretude aos objetos através do trabalho manual. Ele considera essa separação uma distinção de classes sociais - que ocorre nas sociedades industriais, sobretudo nas capitalistas, deflagrando uma oposição entre o saber e pensar das elites e o mero fazer das camadas populares. Arantes (1991) sugere que pensemos por um minuto, por exemplo, sobre as diferenças sociais que há entre um engenheiro e um eletricitista, ou entre um arquiteto e um mestre de obras. Apesar de ser falsa essa dissociação entre "fazer" e "saber", ela é fundamental para a manutenção das classes sociais, na medida em que justifica que uns tenham poder sobre o labor de outros (ARANTES, 1991).

Ricardo Lima continua sua reflexão dizendo que esse quadro condena a produção popular ao domínio da irracionalidade, da inconsciência e da espontaneidade do fazer. No entanto, uma das características da produção artesanal é justamente a integração da atividade manual com a intelectual. Apresentando-se como o oposto da produção industrial, em que devido ao princípio da divisão social do trabalho e da especialização essas instâncias podem se apresentar separadas. Na mesma linha de pensamento, Alegre (1994) diz que essa separação é etnocêntrica e elitista, julgando a obra situada fora do âmbito que

---

<sup>38</sup> Informações extraídas do texto preparado, em primeira versão sob o título "Engenho e arte", para o Programa Um Salto para o Futuro, da TVE do Rio de Janeiro. Disponível em: [http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato\\_e\\_Arte\\_Pop/CNFCP\\_Artesanato\\_Arte\\_Popular\\_Gomes\\_Lima.pdf](http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato_e_Arte_Pop/CNFCP_Artesanato_Arte_Popular_Gomes_Lima.pdf)

esta própria produz e codifica, de forma ideológica e preconceituosa. A distinção e sobreposição do saber sobre fazer é introduzida com a Revolução Industrial, que trouxe a divisão social do trabalho e a sua especialização.

Ricardo Lima propõe, então, um redirecionamento do uso das palavras artesanato e arte, já que os termos são aplicados a diferentes planos discursivos de uma mesma realidade. Assim, o artesanato deveria se referir ao processo de produção de um objeto e suas técnicas produtivas, não importando se confeccionados por mãos eruditas ou populares. Entretanto, ao falar do mesmo objeto, mas observando as questões de estética, de equilíbrio, de proporções, de contrastes, de ritmo, de cores, ou ainda, seus conteúdos simbólicos e sistemas de significados, estamos falando de arte, não importando se o objeto for de origem erudita ou popular.

Para Cipiniuk (2006), a Revolução Industrial marcou uma mudança na forma como o objeto era comercializado, sendo que o valor de uso foi substituído pelo valor de troca, ou seja, objetos passaram a valer mais pelo significado simbólico emprestado pela ideologia comercial do que pela função ou uso que se prestavam. Frente ao desenvolvimento da sociedade industrial e da noção reducionista da boa forma, os artefatos produzidos fora da lógica industrial passaram a ser vistos como menores. Os resultados do trabalho artesanal, que antes eram de ótima qualidade, gradativamente serão tidos como inferiores. Hoje o produto artesanal muitas vezes é exemplo de objeto imperfeito ou mal-usinado.

Dessa forma, Alegre (1994) afirma que enquanto o artista contemporâneo está separado da classe trabalhadora, o artesão pertence a ela. Enquanto o artista procura sua singularidade através de sua intenção "criadora", pela "originalidade", pelo desejo de irredutibilidade da obra de arte a simples mercadoria e pela sua superioridade sobre a produção mecânica; o artesão tem sua arte no fazer e seu processo de inovação aparece no trabalho e na produção. Sua obra deve ser vista como mercadoria, pois ela é sua sobrevivência. A arte do povo é frequentemente considerada periférica pela chamada "norma culta", que paternaliza ou simplesmente ignora a produção popular.

Com o intuito de fugir dos discursos dominantes, é importante ver o artesanato como uma integração do trabalho manual e intelectual, em que há uma íntima relação entre criação e técnica, concepção e execução. O seu pensar se dá através do fazer e o fazer é uma correspondência entre o artesão e o material

(INGOLD, 2013). O artesão está envolto em seu universo simbólico, no processo do seu trabalho e em seu modo de vida, dessa forma o resultado de seu trabalho se dá pela inter-relação entre esses fatores, assim como na arte (ALEGRE, 1994). Para Foucault (1979) todo discurso é uma forma de poder:

Quero dizer que em uma sociedade como a nossa, mas no fundo em qualquer sociedade, existem relações de poder múltiplas que atravessam, caracterizam e constituem o corpo social e que estas relações de poder não podem se dissociar, se estabelecer nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação e um funcionamento do discurso. (Foucault, 1979)

Esse discurso dominante da elite em relação ao artesanato, apresentado por Lima, é uma forma de poder como destaca Foucault. Ele mostra uma tendência de dominação da elite que ao desvalorizar o artesanato, desvaloriza seus produtores que geralmente estão nas classes populares. Alegre (1994) mostra que a elite tende a considerar o artesanato como "rústicos", "simples", produtos com padrões estéticos, tecnologia e linguagem de materiais divergentes da norma culta. Assim, enquanto os objetos artísticos são expostos em galerias refinadas e tem alto custo, os objetos artesanais são vendidos em feiras e possuem um baixo valor agregado.

Ao entendermos o artesanato como um fenômeno heterogêneo, complexo e diversificado, que abrange dimensões socioculturais e econômicas presentes na sociedade contemporânea, nos afastamos desses discursos dominantes. O artesanato é uma forma de expressão cultural, mas não está somente fincado na tradição e no passado, estando fadado ao desaparecimento. É uma atividade contemporânea que sofre alterações de acordo com os valores dos grupos sociais, o que tem garantido sua sobrevivência. Sendo assim, o produto artesanal é um objeto singular dotado de valor mercantil e simbólico, que tem um importante papel na promoção da inclusão social por meio da geração de renda e também no resgate de valores culturais e regionais. O trabalho artesanal está imerso em redes de relações sociais ao longo da sua cadeia produtiva, que envolve as atividades de concepção, de produção, de comercialização e de consumo. As relações sociais entre os atores ao longo da cadeia podem ser concebidas como envolvendo relações de poder e de valor (KELLER, 2014).

O artesanato cresce pela mão do artesão em sintonia com o material. O artesão coloca sua vida e sua experiência no processo de construção, que não é finalizado com a coisa pronta. O processo continua nas mãos daquele que vai usá-

la, até o seu descarte, que não necessariamente finaliza o processo. O artesanato não é feito pra durar eternamente e se tornar o que Ingold (2013) chama de monumento, fechado em si mesmo e imóvel, pertencendo a outro lugar e tempo. Ele é consumido e transformado pelo uso, ou seja, perdura, é um lugar de memória e pertence ao nosso tempo, se assemelhando ao monte descrito por Ingold (2013).

O artesanato ainda sofre preconceito por sua manualidade. Existe a tendência de atribuir esse preconceito à "indignidade do trabalho manual em uma sociedade de descendência escravocrata" (Alegre, 1988). A autora entende que isso é uma visão simplificadora e em sua tese de doutorado levanta a história da implantação do artesanato no Brasil e do surgimento e aprofundamento do preconceito do trabalho manual, discussão que aprofundo na seção Os caminhos do artesanato.

Ao mesmo tempo em que há uma valorização desse produto, Frota (2000) citando Graburn (1976) diz que as criações da cultura material de grupos como os Esquimó, os Navajo, ou os Cuna são objeto de procura por um mercado selvagem, que ignora seu contexto e significado cultural, e em geral os transformam em objeto turístico. Para explicar tal fenômeno, Graburn aponta a “crescente secularização, estandarização e industrialização da Euro-América”, que demonstra uma síndrome nostálgica pelo produto feito à mão, quando não o ostenta como troféu colonizador.

A autora diz que essa não é a única razão, já que este mundo é feito de complexidade e contradição. E aponta o lado positivo da valorização das particularidade de cada cultura, que é a manutenção da pluralidade, já que “a forma mais perfeita da uniformidade” seria “a morte universal”.

Um caminho onde o encontro entre erudito e popular, sem que haja estandardização de sua produção ou o completo abandono devido ao preconceito, é sugerido por Mário de Andrade:

Há que forçar um maior entendimento mútuo, um maior nivelamento [entenda-se equilíbrio] geral da cultura que, sem destruir a elite, a torne mais acessível a todos, e em consequência lhe dê uma validade verdadeiramente funcional. Está claro, pois, que o nivelamento não poderá constituir em cortar o tope ensolarado das elites, mas em provocar com atividade o erguimento das partes que estão na sombra, pondo-as em condição de receber mais luz (ANDRADE, 1977 apud FROTA, 2000)

## 4.2. Estética e mercado

Os dois grupos estudados são exemplos de um diálogo com o mercado, tomaram várias medidas para se adequarem melhor às demandas de mercado (mecanização e seriação da produção, organizações associativas, alteração no produto), sem, no entanto, perderem a subjetividade de seus artesãos no processo.

Esse, todavia, não é sempre o caminho dos projetos direcionados ao artesanato. Velho (2000) fala que é preciso gerar uma democracia cultural, que não é simplesmente democracia política no sentido formal.

Democracia cultural implica o reconhecimento de diferentes valores culturais e o abrir espaço para que esses diferentes valores culturais possam se expressar. Alguns deles se expressarão de modo mais efetivo, mas vigoroso, diante de instância maior, como o mercado. Mas não se trata de tiranizar esses grupos por intermédio do mercado e, sim, de criar condições para que esses grupos e esses indivíduos - indivíduos produtores e indivíduos artistas - possam, de algum modo, ter a oportunidade de escolher o que querem fazer. Para isso, entretanto é preciso dar condições mínimas de trabalho e de acesso à informação e à circulação.

Mas é preciso fazê-lo sem cair na tutela, no paternalismo. O que só é possível através do profundo respeito pelos grupos e da profunda clareza da situação em que eles vivem; o que só acontece quando você realmente abre os ouvidos para ouvir o que as pessoas têm a dizer (VELHO, 2000)

Buscando um aumento da demanda e produção, que contribuiriam para a melhoria de vida dos artesãos, várias interferências na técnica de produção artesanal têm sido feitas, sem levar em conta o contexto cultural em que essas manifestações ocorrem. Essas tentativas estão falhando e deixando um rastro de destruição dos sistemas culturais anteriormente vigentes e um empobrecimento maior em todos os sentidos (FROTA, 200).

Pois a técnica não é algo externo à forma ou à própria concepção de um ornamento bem como a destinação original de um objeto. Quantas vezes um artista não chega a uma nova forma pela descoberta de uma técnica a partir do exercício de seu próprio trabalho? O que existe nos artesanatos é todo um elenco de gestos, de procedimentos com o material, que deságuam na forma cultural aprendida de outras gerações e enriquecida, quando não inventada, pela experiência individual. Forma que pode alterar-se, segundo as necessidades, até mesmo estéticas, de cada artesão ou grupo de artesão [...] Estamos diante de uma herança cultural e de uma invenção exercidas continuamente, cotidianamente, que é preciso procurar entender e respeitar (FROTA, 2000).

Vários autores questionam as interferências que causam perda dos referenciais culturais, em detrimento das necessidades comerciais, tornando o produto artesanal sem identidade o que acaba gerando perda de mercado. A busca pela valorização mercantil do artesanato deve ocorrer em conformidade com a preservação das características simbólicas inerentes à prática que lhe dá origem como aponta Filho (2009). A incorporação do artesanato na vida moderna ocorre em função de seu significado, já que diferentemente dos objetos industriais/funcionais, que só existem no presente e esgotam-se com seu uso, os objetos artesanais falam-nos da passagem do tempo e da origem. (CARNIATTO *et al.* 2008).

Em relação a essa questão, Lima (2002) argumenta que a produção artesanal não deve ser pautada em questões de gosto que supostamente atendam ao mercado. Ele questiona a qual mercado se quer atender, já que existe uma variedade regional e cultural e também distinções de classes sociais, estilos de vida e visões de mundo, o que acarreta em percepções estéticas diferentes. O autor questiona se o direcionamento estético do artesanato para atingir determinado mercado não acaba restringindo sua venda a apenas essa comunidade. Outro ponto é que ao se falar de gosto está se falando de subjetividades e é muito complicado atendê-las. É possível definir determinadas ferramentas que orientam as escolhas, mas, no fundo, ao particularizar as preferências, o gosto se resvala para o terreno da subjetividade. O gosto, na sociedade em que vivemos, também está associado a padrões de fruição e consumo ditados por moda e fortemente influenciado por tendências criadas artificialmente, enquanto o artesanato está baseado em referências culturais que não mudam da noite para o dia. Lima (2002) acredita que em intervenções desse tipo se perde o valor agregado do produto artesanal, ou seja, sua identidade cultural, que fornece sua procedência. Vira mera mercadoria, igual a qualquer mercadoria da indústria, ficando totalmente descaracterizado e culturalmente empobrecido.

Lima (2002) defende que as intervenções, portanto, não devem se centrar na forma dos objetos - que são consagradas ao longo de anos e atestada pelo uso de gerações e gerações -, mas sim em melhoramentos de sua funcionalidade, quando essas estão mal resolvidas. E, geralmente quando isto acontece, é em decorrência de problemas que estão no plano das relações sociais da produção, que devem ser identificados, para melhor equacioná-los e buscar solução.

O designer não possui primazia do gosto e quando atua em comunidades artesanais não pode usar esse critério para ação. Ele não pode hierarquizar de maneira nenhuma o olhar sobre uma produção a partir do seu gosto subjetivo. É preciso respeitar as características simbólicas presentes nessa realidade. Já a interferência no campo funcional, acontece em outro nível, visto que ninguém quer, por exemplo, adquirir um produto que se quebre ao primeiro toque, ou, um pote de água que não consiga reter a água (LIMA, 2002). É importante destacar que mesmo essa interferência não pode ser uma imposição, ela tem que partir de necessidades da comunidade.

Como demonstrado na análise, uma estratégia em relação ao mercado é a de educação, adequando o público ao objeto e não o contrário. Foram demonstrados o papel das instituições que podem promover exposições e debates, ou formar parcerias, como a da ArteSol com o grupo Iguatemi, em que o mundo artesanal foi apresentado para um público mais amplo. O designer pode auxiliar nesse quesito informando no material promocional os valores intangíveis desses tipos de objeto, sua importância cultural e suas características simbólicas, demonstrando por quem foi feito o artefato e contando um pouco da história do objeto e de seu artesão. Pode, ainda, construir uma identidade visual, que reflita e transmita esses valores. Renata Mendes demonstra como esse ponto é importante:



Nos últimos anos eu tenho percebido o quanto isso é importante [a comunicação]. Tudo, desde o próprio artesão entender como ele pode te fazer uma boa foto do seu produto e utilizar isso nas redes sociais, porque ele utiliza as redes sociais. Mas às vezes faz o produto e tira em qualquer chão, qualquer, enfim... Tudo fala sobre o que ele faz, assim, então, sempre usar a comunicação de um bom jeito. Até os projetos também, então os projetos, quando a gente concebe um projeto, a gente pensar que parte dos recursos precisam ser pensados em comunicação. Em catálogo, em como que a gente vai divulgar isso, em como que a gente vai registrar a história com boas fotos do processo, das mãos das pessoas fazendo. Todas essas coisas que depois podem virar uma exposição. São importantes dedicar e ter profissional adequado também.

### 4.3.

#### Os caminhos do artesanato

*O artesanato não pretende durar milênios; nem é tampouco possuído pela pressa de desaparecer rápido demais. Ele passa com os dias, escoa-se conosco, gasta-se aos poucos, não procura a morte - nem a nega. Ele a aceita. Entre o tempo intemporal dos museus e o tempo acelerado da técnica, o artesanato é o pulsar do tempo humano. É um objeto útil, mas que, ao mesmo tempo, é belo: um objeto que dura, mas que desaparecerá e que consente em desaparecer; um objeto que não é único como a obra*



*de arte e que pode ser substituído por outro, parecido, mas nunca idêntico a ele. O artesanato nos ensina a morrer - e, em consequência, nos ensina a viver.*

Octavio Paz

Na seguinte seção apresento uma retrospectiva da implantação do artesanato no Brasil, de sua origem baseada nas corporações portuguesas - mas se adaptando as características brasileiras - até sua permanência nos dias de hoje, que é garantida por uma transmissão oral de um saber fazer, que ainda é importante fonte de renda.

A tese de doutoramento de Sylvia Porto Alegre foi suporte fundamental para entender e aqui delinear brevemente a trajetória do artesanato, que como descreve Alegre (1994) é um antigo meio de sobrevivência das populações pobres, que ainda permanece ativo, tanto nas cidades como no campo. E a sua vinculação com a sociedade abrangente é antiga e profunda, mergulha nas raízes do passado colonial e acompanha as transformações sociais.

Poderia se imaginar que com a globalização a arte popular e artesanato estivessem destinados a desaparecer, entretanto, não é o que presenciamos. E como relata Alegre (1994) novas formas de criação e antigos segredos do ofício se confundem e se misturam, reelaborando a cada momento a expressão artística, numa tensão permanente entre continuidade e mudança, que é própria da natureza dinâmica das culturas em movimento. O eixo de continuidade através do tempo, embora com rupturas, se dá principalmente no que se refere às relações internas ao trabalho artesanal, ou seja, do universo da oficina, dos processos de concepção e feitura dos objetos e da base técnica e material. Há uma sólida herança de trabalho, que se reproduz de geração a geração, pela transmissão de um longo aprendizado, cujas matrizes são de origem predominantemente europeia (sobretudo portuguesa), das corporações de ofício e da indústria doméstica. Já as mudanças se dão principalmente no que tange a inserção do artista e artesão na sociedade mais ampla, isto é, no que se refere à sua posição social e às relações externas que se estabelecem com o universo da oficina, nesse caso, as transformações foram enormes e irreversíveis (ALEGRE, 1994). A própria autora sintetiza essa visão:

A organização corporativa das artes e ofícios foi um elemento importante das instituições transplantadas para o Brasil com as demais instâncias da ordem política e administrativa da colonização portuguesa. Na antiga sociedade medieval europeia, artistas e artesãos se confundiam em uma mesma categoria, imersos na organização coletiva das corporações e grêmios de ofício e relativamente anônimos enquanto autores e criadores. As conhecidas transformações sociais de desenvolvimento do capitalismo, entre os séculos XVI e XVIII, geraram duas novas categorias: a arte burguesa e o trabalho operário, opostas e excludentes entre si. O processo de ascensão social do artista a partir do Renascimento, de um lado, aliado à formação do mercado de trabalho e à progressiva divisão social do trabalho, de outro, só se completou nos países europeus no século XIX e teve suas repercussões nos países colonizados, como o Brasil. Formou-se aqui uma categoria híbrida, marcada pela origem de classe. Nas escalas intermediárias de um continuum, que tem em um de seus extremos o artista e no outro o operário, permanece um segmento sem rosto e sem nome, que em nosso país sequer faz parte dos cadastros profissionais e das estatísticas oficiais: o das outrora denominadas artes e ofícios, que hoje costumam ser rotuladas de arte e artesanato popular (ALEGRE, 1985; 1994).

A autora traça esse levantamento histórico para demonstrar, também, que o preconceito ao trabalho manual no país não ocorre exclusivamente por termos uma descendência escravocrata. O preconceito ao artesanato não apareceu com muito destaque nas falas dos entrevistados. Porém, Domingo Tótora comentou que não tem preconceito em ser visto como artesão, ao contrário de outras pessoas que preferem ser consideradas designers. De qualquer modo, como é uma discussão recorrente na literatura e também uma percepção pessoal, foi um ponto que me aprofundei na discussão teórica.

Além disso, Lina Bo Bardi (1994) considera que existe um pré-artesanato doméstico e esparsos no Brasil. Segundo a autora, o artesanato é a uma forma particular de agremiação social, isto é, às uniões de trabalhadores especializados reunidos por interesses comuns de trabalho e mútua defesa, em associações que no passado tiveram o nome de corporações. É verdade que o modelo aqui implantado foi ajustado às condições locais, mas as corporações chegaram a existir no Brasil Colonial, como demonstra Alegre (1988).

Aloísio Magalhães concorda com Lina ao dizer que dentro dos padrões ortodoxos, não existe artesanato no Brasil, entretanto, distingue de sua perspectiva. Isto porque considera que a noção de pré-design esteja mais próxima da realidade e de sua dinâmica do que a de pré-artesanato. Esta última implicaria uma evolução na direção de artesanato. Para o autor, o pré-design está relacionado a uma disponibilidade imensa para o fazer e com o alto índice de inventividade do homem brasileiro (Magalhães, 1976; 1977 apud Anastassakis, 2011).

Diante dessas questões, senti a necessidade em entender as raízes dessa atividade, que também explicam de certo modo o seu preconceito.

#### 4.3.1. O Artesão colonial

As condições específicas das relações de trabalho escravo e livre interferiram na produção artesanal brasileira, configurando sua evolução de forma diversa do processo clássico europeu. Alegre (1985) afirma que havia uma verticalidade na inserção do artesão na hierarquia social e também uma pluralidade de relações de trabalho entre o artesão independente e a massa de trabalhadores manuais, homens livres e escravos, brancos, mestiços, negros e índios. Alegre (1988) mostra a importância de descartar a visão simplificadora que generaliza o argumento da "indignidade do trabalho manual em uma sociedade de escravos". A autora remete o desprestígio do trabalho manual a uma herança do colonizador português, onde a rejeição do trabalho manual era especialmente forte:

... as atividades industriais em Portugal nunca se compararam ao exercício do comércio, sendo marcadas por uma profunda aversão das camadas senhoriais ao trabalho manual e mecânico. A oposição entre as chamadas "artes liberais" e as "artes servis", a primeira do cidadão livre e a segunda de escravos, herança da cultura romana, prolonga-se em Portugal, na divisão entre "profissões liberais" e "profissões mecânicas". É preciso acrescentar, contudo, que o desprestígio do trabalho manual passou a ocorrer em quase todos os países da Europa, a partir do século XVII. Na Inglaterra do Iluminismo os termos "*mechanick*" e "*mechanical*" conotavam algo "mal, baixo, digno de piedade", inferiores às chamadas "ciências liberais". Na Espanha essas ocupações eram vistas como forma de desonra social, incompatíveis com o exercício de cargos públicos e com a nobreza, situação que persistiu, inclusive por lei, até fins do século XVIII (ALEGRE, 1988).

Cunha (2000) remete esse preconceito português, que reverberou em sua colônia, à herança da Antiguidade clássica, que passou a perpetuar a noção do trabalho manual como uma atividade indigna para o homem livre. Entre os séculos VI a V a. C. o progresso técnico e especulação abstrata possuíam o mesmo valor e acreditava-se que a melhor especulação baseava-se na técnica. A partir do século IV a. C., o pensamento grego se reorienta e o conceito de trabalho se torna negativo - essa atividade passa a ser vista como inferior -, sendo esse o legado grego clássico à cultura ocidental. Essa mudança ocorreu devido a elementos econômicos e políticos, principalmente com a intensificação do

trabalho escravo e a consequente depreciação social de todos os trabalhadores. Como resultado desse pensamento, a medicina se separa da cirurgia, a matemática passa a repudiar os métodos mecânicos de demonstração e descobrimento e a física se afasta da experimentação. Esse afastamento durou até o Renascimento quando o antigo projeto de união e cooperação entre teoria e prática é retomado. Dessa forma, o escravagismo acabou por fundar a separação entre a contemplação e a ação (CUNHA, 2000).

Cunha (2000) ressalta que em Roma, cuja expansão se deu com base num exército constituído de homens livres que cultivavam a terra diretamente, o conceito de *labor* continha um valor positivo. No entanto, depois das grandes conquistas do século II a. C., a exploração latifundiária com força de trabalho escravo passa a ser a base da economia romana. Assim, o conceito de labor foi substituído pelo de trabalho, expressão derivada de *tripalium*, uma espécie de canga que se punha nos bois para propiciar a tração de carga, mas que em sentido figurado designava um instrumento de tortura feito de três paus, como daquele equipamento.

As primeiras corporações de ofícios surgem na capital do Império romano, onde se concentravam escravos e estrangeiros livres. Os artesãos foram agrupados em associações de acordo com seus ofícios: flautistas; ourives; lenhadores e marceneiros; tintureiros, sapateiros, coureiros e curtidores; cobreadores e paneleiros. As corporações funcionavam como uma associação de ajuda mútua e de formação de uma identidade sociopolítica, seu funcionamento dependia da autorização do governo de Roma, que estabelecia seus direitos e deveres. Com a decadência do Império, essa forma de organização passou por várias transformações e teve sua liberdade tolhida, já que com o fim do suprimento de escravos o governo passou a ter problemas para assegurar a reprodução da força de trabalho artesanal. As corporações de ofício, no entanto, conseguiram sobreviver ao fim do Império Romano e perpetuaram as marcas de sua origem. (CUNHA, 2000)

Para Cunha (2000) o colapso do Império e o advento da sociedade feudal, com o consequente esvaziamento das cidades, fizeram que o artesanato remanescente ficasse confinado as cortes senhoriais. O trabalho manual passa a ser valorizado nos mosteiros e o ócio, que na Antiguidade era tido como virtude, passa a ser visto como o pai dos vícios. No entanto, Cunha (2000) salienta que as

atividades propriamente produtivas, de que dependia a existência material do mosteiro, eram confiadas a trabalhadores não pertencentes a comunidade religiosa. Estes trabalhavam nas mesmas condições em que trabalhariam para os remanescentes patrões romanos ou para os novos patrões bárbaros.

De acordo com Alegre (1988), as corporações de ofício fizeram parte das instituições medievais europeias, desde fins do século XI, sobretudo na Itália, França, Inglaterra, Alemanha, Países Baixos e, um pouco tardiamente, na Espanha e Portugal. As corporações se expandiram por toda a Europa, acompanhando o ritmo de crescimento urbano, incentivado pela burguesia nascente e pelos servos que escapavam da dominação feudal em busca de espaços de liberdade. Seu surgimento se dá na medida em que aqueles que exerciam os mesmos ofícios se organizavam juridicamente e elaboravam estatutos, os quais regulavam as suas relações com o mercado, com o poder público e as relações de trabalho; e logo tiveram uma progressiva diversificação e especialização. As corporações adquirem maior poder no século XVII com a política mercantilista do Estado que lhes garante uma estrutura oligárquica e monopolista.

Serrão apud Alegre (1994) diz que a expressão ofício designava, em Portugal, o conjunto dos artífices, ou seja, "todos aqueles que, senhores da técnica exigida, se aplicavam a uma arte". Assinalava, assim, as profissões mecânicas ou manuais e algumas atividades do pequeno comércio e da prestação de serviços (ALEGRE, 1988). Dentro das corporações de ofício o título de mestre indicava o ponto mais alto da hierarquia mestreiral. Os oficiais situavam-se a seguir, nessa hierarquia, subsequentemente vinham os aprendizes e, na escala mais baixa, estavam os operários. O operário diferentemente do aprendiz não aspirava à iniciação na arte e à ascensão na escala hierárquica, apenas vendia sua força de trabalho na execução das tarefas braçais (ALEGRE, 1994).

Existia uma discriminação sociocultural entre as artes liberais, que eram dignas dos homens livres - ou seja, livres da necessidade de trabalhar para viver - e as artes mecânicas, relacionadas às atividades ignóbeis. O Renascimento ainda produziu a diferença entre artista, aquele que trabalhava individualmente e possuía uma genialidade, e o artífice, que tinha seu trabalho restrito às corporações de ofício e produzia seu trabalho no anonimato. A difusão da imprensa também foi importante para tornar as corporações vis ainda mais vis, já que uma nova hierarquia foi gerada entre os que sabiam e os que não sabiam ler (CUNHA,

2000). Cunha (2000), ainda, chama a atenção para uma questão referente ao aprendizado dos ofícios, em que os aspectos científicos, ou seja, o conhecimento das matérias-primas, dos critérios de sua lavra, dos instrumentos, não foram sistematizados nem articulados com conhecimentos mais gerais e foram confinados à transmissão envolvida no “segredo da arte”.

Durante o Iluminismo as artes mecânicas foram vistas de formas diferentes pelos enciclopedistas franceses. Autores como Montesquieu, Diderot e D’Alembert rejeitavam a hierarquização das artes liberais e das artes mecânicas. Diderot, especialmente, fez um levantamento das práticas artesanais e mais que se apropriar desse saber-fazer propôs a articulação entre teoria e prática. Pensadores como Jean-Jacques Rousseau, no entanto, não compartilhava esse pensamento, ele via a atividade com desprezo, graças ao seu automatismo e força física exigida na execução das tarefas (CUNHA, 2000).

Para Cunha (2000) as corporações de ofício mecânico já enfraquecidas com a rejeição simbólica que sofriam, foram-se diluindo pelas exigências das manufaturas, agora ávidas de força de trabalho livre do seu controle, barata e fácil de se contratar e se dispensar. O primeiro país a extinguir as corporações foi a Áustria em 1761 e o último foi a Prússia em 1869.

Alegre (1988) mostra que as organizações corporativas vão perdendo progressivamente seu antigo poder à medida que se organizam e ganham força as novas relações de trabalho surgidas com o capitalismo industrial. Como as corporações eram avessa a inovações, defensora de mercados protecionistas, exclusivistas, coletivista e impositora de privilégios estamentais estavam em descompasso com a formação do mercado capitalista de trabalho e das doutrinas da livre competição, do *laissez-faire*, além de serem incompatíveis com o individualismo burguês.

A ruptura a nível estrutural ocorreu sobretudo naquilo que Marx chamou de “subordinação ao consumo pressuposto”, que caracterizava a produção artesanal pré-capitalista, isto é, a subordinação da oferta à procura, através do trabalho por encomenda. Ou seja, embora o artesanato urbano estivesse baseado na criação de valores de troca, o objetivo principal da produção não era a mercadoria como tal, o enriquecimento, mas a subsistência do homem enquanto artesão, um mestre independente, produtor autônomo, cuja produção estava subordinada ao consumo pressuposto pela demanda. Ao romper-se esse sistema, as corporações entram em decadência. Sua extinção formal é produto das reformas liberais. (ALEGRE, 1988)

Para Cunha (2000) na península Ibérica, onde o artesanato não floresceu como no restante da Europa, vemos o valor social conferido ao trabalho manual ser especialmente depreciado. Segundo Alegre (1988), em Portugal, as confrarias haviam estado na base das corporações desde o século XIII, datando de 1489 o primeiro regimento de ofícios mecânicos conhecidos, quando a economia corporativa já declinava no restante da Europa. Caetano apud Cunha (2000) explica esse fato pela simplicidade da economia portuguesa, que só se transformou com os descobrimentos. Com aumento da riqueza e da população citadina afluíram para Lisboa artífices das cidades pequenas e do estrangeiro, o que exigiu a substituição da autoridade informal dos mestres por regulamentos formais e instituições capazes de fazer que eles os cumprissem. Assim, a organização corporativa tem sua estrutura jurídica definida no século XVI, com a reforma dos regimentos de ofício, efetuada pela Câmara de Lisboa em 1572. Sua extinção se dá em 1834 como parte da reforma liberal.

No Brasil Colônia os ofícios mecânicos foram implantados seguindo a rígida legislação do regime corporativo português. O modelo aplicado aqui se distanciou de diversas formas do modelo europeu, tendo, por exemplo, a presença do trabalho escravo, proibições do exercício de certas atividades de forma a garantir o monopólio metropolitano e limitações no mercado de bens manufaturados e serviços. No entanto, ao transplantar para terras brasileiras as instituições jurídicas, as técnicas e organização social do trabalho utilizado nos ofícios portugueses podemos observar uma série de confluências com a via clássica, que devido às diferenças levantadas acima, não tiveram em terras brasileiras o desenvolvimento presenciado em outros países (ALEGRE, 1988).

A falta de trabalhadores brancos para atender as demandas de produção das corporações - graças ao desprezo pelos ofícios mecânicos, manifestado pelo colonizador - incentiva o uso do trabalho escravo negro e do compulsório indígena, o que permitirá a expansão de inúmeros ofícios. Assim, a gradual qualificação dos escravos negros como artífices lhes possibilitará em muitos casos, ao longo do tempo, até comprar a própria alforria e esse se constituiu em um dos raros meios de vida dos ex-escravos (FROTA, 2000; ALEGRE, 1988). Entretanto, Cunha (2000) aponta que mesmo com a liberdade o trabalho continuava sendo definido como um castigo, e o ócio, um alvo altamente desejável. Muitas vezes os ex-escravos aceitavam sobreviver nas suas antigas

condições materiais, trabalhando o menos possível, já que mostrar-se livre era distanciar-se o mais possível do lugar social do escravo. O trabalho manual fazia parte desse lugar, o que gerou um generalizado preconceito contra ele.

Cunha (2000) relata que o trabalho manual passava, então, a ser “coisa de escravos” ou da “repartição de negros” e, por uma inversão ideológica, os ofícios mecânicos passavam a ser desprezados, como se houvesse algo essencialmente aviltante no trabalho manual, quando a exploração do escravo é que o era. Assim, os homens livres se afastavam ainda mais do trabalho manual para não deixar dúvidas quanto a sua própria condição, esforçando-se para eliminar as ambiguidades de classificação social.

Além disso, Alegre (1988) ressalta que a prática de utilizar escravos extrapola o nível das relações internas de trabalho na oficina, para inserir-se no movimento geral do sistema, onde a circulação da mercadoria escravo-especializado era fonte geradora de bons lucros. Cunha (2000) aponta que os escravos eram empregados preferentemente na agricultura, mas era comum homens livres - comerciantes, magistrados, militares, clérigos etc. - comprarem escravos para viverem da renda do seu trabalho. Esses escravos de serviço, também, chamados “moços de ganho”, podiam ser alugados para prestarem os mais diversos serviços, por exemplo, os homens como carregadores e as mulheres como doceiras.

A organização dos ofícios seguiu o crescimento urbano, surgiram à medida que as cidades e vilas foram sendo fundadas ao longo do litoral, sertão explorado e ocupado, e o ouro descoberto. A necessidade dos habitantes locais fez surgir as primeiras olarias para a produção de telhas e tijolos; as caieiras que fabricavam o cal a partir de ostras de sambaquis; as cerâmicas que eram utilizadas na fabricação de ladrilhos,oringas e louças - utilizavam e especializavam as técnicas indígenas; os curtumes para o aproveitamento do couro; e oficinas para a fabricação dos mais diferentes produtos como sabão, chapéus, esteiras, coxonilhos (pelegos), cuias, cordas, canoas e outros. Já no século XVIII, abriram-se manufaturas têxteis e metalúrgicas, estas fabricando ferraduras para animais de carga e instrumento de trabalho para a mineração (CUNHA, 2000). A regulamentação das práticas de ofícios no Brasil variava de uma cidade para outra, sendo que tinham maior organização e fiscalização nas cidades litorâneas. São



Paulo foi uma exceção, sendo que atas da câmara são as mais antigas de que se tem notícia.

Com o crescimento das cidades aumentava também o controle sobre determinadas categorias, enquanto outras permaneciam "livres", isto é, não submetidas às normas corporativas. Segundo Alegre (1985), na vida urbana dos principais centros coloniais: Salvador e Recife e, mais tarde, Rio de Janeiro e Vila Rica, onde a legislação dos ofícios era mais rígida, existia uma camada pequeno-burguesa de artesãos com certo *status* social. Em alguns momentos, essa camada chegou a disputar em conjunto com os comerciantes fatias do poder político local, como ocorreu em Salvador e em Recife, no século XVIII. No entanto, essa certa autonomia ia contra a política centralizadora do governo português, que passa - sobretudo na segunda metade do século XVIII - a controlar de forma mais eficaz as corporações lhes gerando pesado ônus. Os ofícios resistem ao controle e continuam crescendo com o aumento da demanda do mercado e só não crescem mais por falta de artesãos especializados. (ALEGRE, 1988)

Para a autora esse tipo de controle não poderia ser exercido no campo, ficando o artesão submetido às estruturas agrárias e suas injunções. Desenvolveu-se um artesanato mais pobre, adaptado às condições do meio e que possuía caráter complementar às atividades dos grandes ciclos econômicos, como por exemplo o desenvolvimento da “civilização do couro”, graças a pecuária praticada no sertão. Os produtos eram vendidos em mercados e feiras onde ocorriam as trocas entre litoral e interior. No final do período colonial, o artesanato no campo, assim como a agricultura de alimentos, facilitou em alguns pontos do Brasil o desenvolvimento da agricultura comercial com força de trabalho de baixo custo e a formação de uma mão de obra especializada, na sua maioria treinada pelos jesuítas em suas aldeias e oficinas, nos colégios e fazendas. (ALEGRE, 1988)

As corporações desempenhavam um duplo papel de controle monopolista. Primeiro, proibindo os trabalhadores não ligados a ela, como mestre ou seus assalariados e aprendizes, de exercerem as atividades artesanais cujo monopólio desempenhava. Segundo, controlando as relações interofícios, impedindo os artesãos de trabalharem em obras convencionadas como próprias de outros. O controle se dava pela regulamentação dos ofícios, através dos “livros de Regimentos dos Oficiais Mecânicos”, de Lisboa, o que lhes garantia certa qualificação. Para obter a carta de ofício, que facilitava o acesso às atividades

profissionais, os oficiais - ferreiro, ourives, pedreiro, alfaiates, tanoeiros, padeiros e outros misteres manuais ou mecânico - deveriam passar por um exame presidido por um juiz e um escrivão e diante de seus pares deveriam habilitar-se para atender o público. As licenças eram fornecidas pelas câmaras municipais e para exercerem o ofício organizavam-se em confrarias e bandeiras, sob controle da Igreja. Aos ofícios "embandeirados" estipulava-se uma aprendizagem sistemática em que todos os menores ajudantes devessem ser, aprendizes, a menos que fossem escravos. A câmara, além disso, determinava o número máximo de aprendizes por mestre, a duração da aprendizagem, os mecanismos de avaliação, os registros dos contrato de aprendizagem, a remuneração dos aprendizes. Estabeleciam ainda o preço dos gêneros de consumo e dos produtos fabricados, fixava salários e o jornal dos trabalhadores, fiscalizava o abastecimento, controlava pesos e medidas e recolhia impostos (FROTA, 2000; ALEGRE, 1985)

Cunha (2000) levanta a diferença entre os oficiais - funcionários da burocracia do Estado: procuradores, escrivães, tabeliães, tesoureiros, almoxarifes, recebedores, contadores e, até mesmo, os vereadores das câmaras municipais - e os oficiais mecânicos, também, denominados mesterais, artistas, artífices e artesãos, que eram em geral produtores (carpinteiros, pedreiros, ferreiros e outros), embora fossem, também, assim denominados prestadores de certos serviços, como, por exemplo, os barbeiros. Existiam, também, os oficiais liberais, ou como eram mais comumente denominados os artistas, que embora sua atividade se assemelhassem tecnicamente às dos oficiais mecânicos, diferiam deles pelas características sociais do seu trabalho dotado de alto valor simbólico, como os arquitetos, os escultores (às vezes chamados de entalhadores) e os pintores. Não eram chamados de mecânicos nem estavam sujeitos à agremiação corporativa, como era o caso da maioria destes.

Alegre (1988) mostra que existia uma hierarquia bastante definida dentro dos diversos ofícios mecânicos. No topo da hierarquia artesanal estava uma camada pequeno burguesa formada por mestres e oficiais proprietários de oficinas. Nos escalões intermediários estavam os oficiais mecânicos de diferentes origens sociais, homens livres e forros, brancos, negros, mestiços e índios, todo um contingente que engrossava uma camada de setores embrionários da população urbana. Finalmente, na base da camada artesanal, estavam os escravos. É preciso considerar também que a condição social do artífice não era homogênea,

havia uma pluralidade de vínculos e uma inserção vertical no trabalho, por exemplo, existiam vários ofícios, que desfrutavam de consideração e prestígio como a ourivesaria e marcenaria e eram terminantemente proibidos de serem exercidos por não brancos - as corporações baixavam normas rigorosas, impedindo ou, pelo menos, desincentivando o emprego de escravos como oficiais e, em decorrência, procurava-se “branquear” o ofício. Aos negros, índios e mulatos sobrava os "ofícios vis", e o preconceito a esses ofícios não visavam outra coisa se não estigmatizar, não o trabalho artesanal em si, mas o que era exercido por não brancos, dificultar a ascensão na escala social, manter submissa essa massa trabalhadora e procurar impedi-la de ultrapassar os estreitos limites dentro dos quais podia mover-se.

Para Cunha (2000) a defesa de certos ofícios contra o denegrimiento era o complemento dialético do desprezo pelo trabalho exercido pelos escravos (pelos negros). Um e outro expressavam, ideologicamente, não apenas a discriminação do trabalho manual das demais atividades sociais, como em geral se diz, mas, sim, a daqueles que o executavam. Cunha exemplifica esse ponto com o exemplo da cirurgia, atividade que exige uso habilidoso das mãos e que seu prestígio variava de acordo com a categoria social que a desenvolvia. Naquela época, era praticada por médicos formados em faculdades e por cirurgiões-barbeiros, que estavam habilitados nas práticas de sangria, sarjação, aplicação de ventosas e extração de dentes, sendo os primeiros prestigiados dentro da sociedade, enquanto os cirurgiões-barbeiros não o eram. É interessante notar que, atualmente, a consciência social não considera a cirurgia “trabalho manual”, mesmo que seu praticante tenha nas mãos seu principal instrumento, a atividade passou a ter prestígio tão mais alto quanto mais exclusiva foi a categoria social que a praticava. Por isso, o autor considera que foi a rejeição do trabalho *vil* (isto é: reles, ordinário, miserável, insignificante, desprezível, infame) que levou ao preconceito contra o trabalho manual. Se um dado trabalho manual não fosse socialmente definido como *vil*, ele não seria objeto de rejeição, como acontece atualmente com o trabalho do cirurgião.

Assim, não é de estranhar que certas ocupações não atraíssem muitos candidatos a desempenhá-las. O resultado disso foi a implementação do trabalho e aprendizagem compulsórios. Certos ofícios passaram a ser ensinados a crianças e jovens que não tivessem escolha - antes de tudo aos escravos, às crianças largadas

nas Casas da Roda, aos “meninos de rua”, aos delinquentes e a outros desafortunados (CUNHA, 2000)

Além do governo português a Companhia de Jesus teve papel importante na instituição das corporações de ofício e confrarias no Brasil e também na rejeição ao trabalho manual, já que valorizava especialmente a atividade intelectual. Os colégios e residências dos jesuítas foram, talvez, os primeiros núcleos de artesanato urbano no Brasil. Esses dois atores trabalharam em estreita colaboração, nos séculos XVI e XVII recrutando e formando mão de obra especializada, trazendo mestres europeus - vindos da tradição moçárabe de construir, adaptando aqui seu saber secular, luso-oriental, já adequados às exigências dos climas quente - para ensinar, dirigir e controlar a mão de obra local, recrutada entre a população negra e índia. Os jesuítas ao ensinar o ofício em suas oficinas e controlar a mão de obra artesanal regulavam o trabalho em moldes semelhantes às suas congêneres em Portugal. Os principais ofícios eram: carpintaria, ferraria, pedreiros, pintores de tetos, quadros, altares e bandeiras, olarias, boticas e poucos na fiação de tecelagem - ofício mais difundido entre os índios. Dessa forma, a base técnica e os padrões estéticos de origem portuguesa tiveram papel decisivo na formação do artesão, não só urbano, como rural, apesar da influência da cultura indígena em certos setores, como a cerâmica e os trançados de palhas e fibras diversas. O processo construtivo também teve que ser adaptado de acordo com o ambiente do Novo Mundo totalmente diverso do europeu. Assim, novos materiais, como madeira e mesmo a pedra - escassa em algumas regiões - foram experimentados e adequados a realidade local (ALEGRE, 1985; 1988; CUNHA, 2000; FROTA, 2000).

Para Cunha (2000) vários fatores contribuíram para o fim das corporações de ofício como a estreiteza do mercado interno, as limitações da economia colonial, os desincentivos resultantes do trabalho escravo e as restrições da ideologia econômica liberal. O autor destaca que graças ao pequeno mercado para muitos dos artigos artesanais não havia condições para a especialização dos artesãos, repercussões negativas para o aprimoramento das artes mecânicas; e ainda, as grandes distâncias entre os centros urbanos no Brasil impediram que a produção corporativa contasse com uma central de aprendizagem para cidades menores, papel desempenhado por Lisboa na Metrópole. A concorrência externa reforçada pela política econômica restritiva da Metrópole desincentivavam a

produção interna, quando determinações régias não impediam a atividade manufatureira na Colônia. Esses impedimentos foram particularmente graves para a ourivesaria e manufatura têxtil, a primeira duramente reprimida no Brasil, apesar de todo ouro aqui extraído e fundido; apesar da grande produção local de algodão e do mercado gerado pela economia mineira, altamente urbanizada e de renda elevada a atividade têxtil não chegou a se desenvolver aqui devido a proteção diante dos tecidos ingleses (CUNHA, 2000).

De acordo com Cunha (2000), as transformações econômicas, políticas e ideológicas ocorridas no Brasil, desde a transferência para o Rio de Janeiro da sede do reino português, em 1808, culminando com a Independência, em 1822, fizeram que das corporações só permanecessem as irmandades, enquanto associações de caráter religioso e assistencial, nada restando de seu antigo papel de agência controladora da prática e da aprendizagem dos ofícios manufatureiros. Uma série de alvarás foram enfraquecendo os ofícios mecânicos até que o fim dos privilégios corporativos se dá com a extinção formal das corporações pela Constituição do Império do Brasil de 1824. Alegre (1988) afirma que com isso os ofícios passam a se vincular as demais estruturas de mercado e deixam de estar submetidos ao controle do Estado, o que não constituiu avanço para a classe e sim demonstrou a pouca adequação dos ideais liberais em uma sociedade de base escravista de produção e subordinada aos interesses do comércio internacional, assegurados pelos tratados de comércio. A autora ressalta que, de certa forma, o fim do sistema corporativo chegou mesmo a representar uma perda para o artesão independente urbano, uma queda na escala do *status* social. No decorrer do século XIX, os artífices foram se aproximando da proletarização da força de trabalho, engrossando a camada de homens livres que lutava de diversas formas pela sobrevivência, naqueles interstícios da vida produtiva que não despertavam o interesse dos setores exportadores e importadores dominantes .

#### **4.3.2.**

#### **O artesão e a consolidação do trabalho livre (1830-1920)**

No século XIX, com o fim do regime corporativo e a entrada das manufaturas inglesas, a preços mais baixos, a produção artesanal nacional destinada a camadas mais abastadas perde sua estruturação. Simultaneamente,

com a transição para o trabalho livre - processo que se iniciou por volta de 1830, com as proibições ao tráfico de africanos, culminou com a abolição e manteve efeitos residuais até, aproximadamente, 1920 -, expandem-se os núcleos artesanais rurais, voltados para o mercado local ou regional, como alternativa de sobrevivência dessa camada crescente da população, produzindo para si próprios e para outros de igual condição. (ALEGRE, 1985, 1988)

Segundo Alegre (1988) a incorporação do homem livre à estrutura produtiva, nesse período, assumiu configurações diferentes nas diversas regiões do país, muito embora, na globalidade das relações sociais, o modelo de base escravista, em seus fundamentos, fosse um só. A escravidão marcará ideologicamente com o estigma do trabalho servil, diante do qual a condição de liberdade só era compatível com a condição de proprietário. Para os que não podiam sê-lo, submeter-se significava igualar-se ao escravo. Trabalhar a serviço de outro era aviltar-se, em uma "relação de sujeição" incompatível com a condição de homem livre.

Assim o destino dos ex-escravos foi diverso: no Nordeste, na maioria dos casos, se transformaram em força de trabalho dependente dos proprietários de terra, com a exceção do Maranhão, onde conseguiram se instalar em terras devolutas como posseiros; já no Vale do Rio Paraíba, se tornaram parceiros em fazendas de café que estavam em decadência; em São Paulo, que dava os melhores empregos aos imigrantes, os libertos ficaram com os serviços irregulares e mal pagos; no Rio de Janeiro, que apresentava uma tradição de emprego de negros escravos e livres nas oficinas artesanais nas manufaturas, o trabalhador negro teve aí maiores oportunidades (CUNHA, 2000).

Alegre (1998) comenta o caso de alguns trabalhadores livres nordestinos que conseguiam se inserir no mercado produtivo, em uma estrutura mini fundiária com pequenas faixas de terra (as de pior qualidade), baixa rentabilidade, insuficiência de recursos financeiros, de caráter quase vegetativo. Dedicavam-se às chamadas "culturas de pobre" - milho, feijão, mandioca e à criação "miúda", pelas quais os grandes proprietários não se interessavam. Esse crescente setor de subsistência era voltado para o consumo local, onde as feiras apareciam como principal componente mercantil.

Além da agricultura de subsistência, para contornarem as condições adversas e tentarem romper com uma existência sem perspectivas os homens

livres procuravam uma especialização profissional, principalmente para as camadas pertencentes às artes e ofícios urbanos, assim como já ocorrera no período colonial. O artesanato representava e ainda representa um meio de sobrevivência, capaz de evitar ou adiar a migração forçada para outras regiões mais dinâmicas, em busca de trabalho (ALEGRE, 1988)

Cresceu dentro desse quadro um “artesanato de subsistência”, como classificou Alegre (1985), fazendo uma analogia com os mecanismos que atuaram na manutenção secular da agricultura de subsistência, dentro da conhecida estrutura latifúndio-minifúndio, cuja herança persiste ainda hoje. A autora sugere que os mesmos componentes que agiram no sentido de fomentar o mercado interno, através das feiras locais e regionais, para o consumo do excedente de alimentos das crescentes camadas pobres da população, também agiram no sentido de prover essa população de tecidos, calçados, louças, utensílios, materiais de construção, ferramentas e toda sorte de objetos necessários à sua sobrevivência.

Nesse período, que foi precedido por grandes transformações políticas, econômicas e culturais, vai acontecer o Romantismo, que tem seu marco inicial com a publicação do livro de poemas de Domingos José Gonçalves de Magalhães em 1836 e perdurou até 1880. O movimento deve ser compreendido em conjunto com o processo de emancipação política, na medida em que procurava criar uma literatura independente da portuguesa, fazendo a equivalência cultural ao que a proclamação da independência representou no plano político.

As mudanças provocadas pela vinda da corte em 1808 e posteriormente a independência do Brasil possibilitaram o surgimento do Romantismo no país. A fundação de institutos de ensino, bibliotecas, casas tipográficas e, principalmente, de órgãos de imprensa contribuiu para agilizar a circulação de informações e a fermentação de ideias no país. A ascensão da burguesia, a emergência das profissões liberais e o desenvolvimento da instrução pública possibilitam a ampliação dos grupos letrados, que aos poucos quebram o monopólio de poder, até então concentrado nas mãos da aristocracia rural. Com a ampliação da classe média, o lazer torna-se parte importante do cotidiano da burguesia, a instrução feminina passa a ser valorizada. A qualificação do público e a ampliação do leitorado aumenta o reconhecimento dos autores nacionais, que imbuídos de missão civilizatória, atuam na imprensa, na política, na literatura e assumem a dimensão de figura pública engajada no debate das questões candentes do país.

Além disso, a curiosidade sobre o país, que então definia suas fronteiras geográficas, também aumenta. O interesse pelos estudos sobre economia, população, fauna, flora e costumes do país culmina na fundação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1838. As ciências naturais e os estudos históricos também se desenvolvem. (ENCICLOPÉDIA ITAÚ).

O Romantismo no Brasil descreveu a natureza, valorizou a figura literária do índio e voltou-se para a questão do negro, militando pela abolição. Embora possuísse algumas características próprias o movimento é uma derivação do Romantismo europeu, que começa a tomar forma nos primeiros anos do século XIX como forma de contestação contra o iluminismo do século anterior. Frota (2000) afirma que a relação entre igualdade e liberdade, de corte quantitativo, é substituída por uma outra, qualitativa, de singularidade e liberdade. Os românticos serão “os primeiros a enfatizar a particularidade e a singularidade das sociedades históricas”.

A constituição das nações europeias será um dos principais fatores nesse processo de transformação. O nacionalismo favorecerá o interesse pelas culturas das classes populares, como matriz e singularidade do caráter dos povos. Por outro lado, havia o interesse em registrar suas manifestações diante da perspectiva de seu desaparecimento na esteira da industrialização. Como já vimos, na Inglaterra, William John Thoms dará continuidade à tradição das “antiguidades populares” dos dois séculos precedentes, propondo em 1846 a expressão *folk lore* para designar seu estudo. Em 1878 a criação da *Folklore Society* conferirá a esses estudos caráter de ciência. (FROTA, 2000)

O Romantismo tem importante papel no reconhecimento da cultura nacional, sendo a literatura objeto dos primeiros trabalhos sobre folclore brasileiro. Além disso, possibilita a redescoberta do Brasil pelos modernistas que não vão discriminar entre o “popular” e o “culto”, procurando conferir-lhes dimensão mais relacional, a exemplo do que sempre aconteceu na vida corrente.

#### **4.3.3. O artesão diante da industrialização**

Cabe agora uma análise do que ocorre com o artesão a partir do período, em que, segundo Alegre (1985), se intensificaram as desigualdades regionais, com a concentração industrial no centro-sul e a substituição do imigrante estrangeiro pelo trabalhador nacional, sobretudo o migrante nordestino, na força de trabalho operário em São Paulo. Nesse processo de industrialização e urbanização, o



artesão submergiu em obscurecimento ainda maior, diante da ideologia da modernização, do desejo de superação do "atraso" por parte das teorias desenvolvimentistas e industrializantes. Mas não desapareceu, não deixou de existir, principalmente ali onde as condições estruturais continuavam as mesmas, ou quase as mesmas, e onde a sobrevivência do trabalhador continuou a depender desses meios precários de sobrevivência, que conseguem garantir sua subsistência, na luta de cada dia. As condições internas de vida e trabalho e as representações do próprio ofício variam dentro das atividades artesanais que sobrevivem ao avanço da industrialização e não é possível identificar um padrão homogêneo de evolução.

Inicialmente o recrutamento e treinamento da força de trabalho na indústria teve como matriz uma sociedade escravagista:

Os proprietários das fábricas tratavam os seus operários diaristas da mesma forma que os fazendeiros de café ou os senhores de engenho tratavam os seus escravos ou os poucos trabalhadores livres que recebiam pagamento por dia de trabalho. Dentro dessa primeira camada operária, a maior parte da mão de obra nacional era recrutada nos orfanatos, juizados de menores, casas de caridade e entre desempregados das cidades. O restante da reserva de força de trabalho incluía alguns escravos e os contingentes fornecidos pela imigração de estrangeiros, na região leste e sul do país. (ALEGRE, 1988)

Nesse período é difícil fazer uma diferenciação entre a produção artesanal e a industrial assim como diferenciar o segmento dos artesãos e o dos operários fabris. Os primeiros dados estatísticos ao citar os "estabelecimentos industriais" tanto incluem as grandes fábricas, como a pequena indústria e as oficinas (ALEGRE, 1988).

Talvez isso ocorra pelo fato de que grande parte da produção manufatureira brasileira ainda mantinha algumas características do período anterior das oficinas artesanais. Alegre (1988) comenta que o trabalho das costureiras, tecedeiras, fiandeiras do Ceará, já havia alcançado a fase de separação entre artesanato e agricultura, embora essas manufaturas mantivessem ainda o caráter de indústria doméstica, com o uso de teares de madeira, rocas e fusos e apenas a presença de uma ou outra máquina de costura. A maior parte da produção, contudo, continuava sendo artesanal com o caráter de subsistência e fazia parte das atividades complementares à agricultura e à criação de gado, como forma de sobrevivência da população pobre e destituída.

Isso se refletiu como demonstra Alegre (1988) no primeiro Censo oficial de 1872 que agrupa essa categoria sob a denominação de "*profissões manuais e mecânicas*", enquanto o Censo de 1900 as denomina "*artes e ofícios*", sem estabelecer diferenças por setor de produção. A partir de 1920, sintomaticamente, as "artes e ofícios" desaparecem dos Censos, dando lugar ao tipo de classificação que, com algumas modificações, perdura até hoje, distinguindo quatro setores básicos: agricultura, indústria, comércio e serviços, ficando os artesãos submergidos no interior da camada industrial, sem distinção do setor operário.

É verdade que esse período de industrialização e modernização representou grandes dificuldades para o artesanato. No entanto, o movimento modernista, que inicia em 1922 com a semana de arte moderna, vai trazer um novo ponto de vista estético e o compromisso com a independência cultural do país, tentando resgatar e valorizar esses saberes populares. Frota (2000) comenta que com a continuidade da "rotinização do Modernismo", em certa medida, ficará menos problemático para a inteligência brasileira identificar e assimilar formas de criação diferentes, no país, que gradualmente fossem constituindo o corpo de referência a que visava Mário de Andrade, sem discriminação entre o "popular" e o "culto".

O escritor modernista Mário de Andrade, verdadeiro polígrafo, percebera a necessidade recíproca de aproximar a universidade, os estudiosos de folclore e a própria administração pública. Para isso, funda em São Paulo, em 1936, no Departamento Municipal de Cultura, que então dirigia, a Sociedade de Etnografia e Folclore. (Frota, 2000)

Depois de escritores, pintores, músicos, arquitetos, antropólogos, historiadores - sem deixar de voltar-se para o universal - se haviam debruçado de maneira mais próxima sobre a realidade brasileira, procurando ali os elementos que conformariam a identidade do país, Frota (2000) conclui que nada mais natural e consequente do que o surgimento e aceitação dos próprios artistas de outras camadas sociais. Acontece, por exemplo, o reconhecimento de Mestre Vitalino - Vitalino Pereira dos Santos.

As transformações socioeconômicas na vida nacional têm impacto decisivo na obra desses mestres e sua revelação no cenário nacional. Para Frota (2000) as mudanças em suas obras vão ocorrer em decorrência do desenvolvimento dos transportes, a chegada do rádio ao sertão, a cada vez mais difícil permanência na roça e principalmente o crescente interesse das elites pela produção popular. Essa mudança acaba atraindo um novo tipo de comprador - que inicialmente é

representado pelo intelectual colecionador de arte, é seguido pelo turista que compra o objeto considerado pitoresco para guardar como lembrança de viagem - e que não é mais regional, vicinal. A autora ressalta que com o novo mercado ocorrem diversas modificações na produção dos artífices, que se traduzem, num primeiro momento, por maior individualização formal, em contraposição às peças produzidas pela geração anterior. E também com o abandono do hieratismo, as peças apresentam maior movimentação gestual e de postura e começam a ser assinadas.

Alegre (1985), ainda aborda as *relações externas* do artesão com a sociedade e, em especial, com o Estado. Há aqui toda uma discussão sobre a perspectiva de autonomia contraposta à *marginalidade*; a de *carência e subcultura rústica contraposta a de modo de existência enquanto alternativa cultural com dignidade própria*; a de *pretensão de uniformização* contraposta à *heterogeneidade cultural*; a de *pureza do folclore* contraposta à questão, em última instância política, da *dominação* e da *repressão* da cultura dos dominados. Constata-se a ineficácia da intervenção do Estado que se deve, em parte, à não consideração do caráter estrutural, a nível da produção, que está na base da complexidade das relações de trabalho artesanal. Por exemplo, a denominação ‘artesanato’ é muitas vezes introduzida por agentes governamentais - ou, mais comumente, vulgarizada pelas mídias e pelo turismo - a certos segmentos das classes populares em que os ofícios manuais ainda são exercidos, estando vinculado a uma noção de estética de outras classes, porém de uma estética menor, ligada ao ornamental, ao gratuito, desrespeitando a cultura e produção local (Frota, 2000).

Guimarães (2010) nos mostra que o artesanato como qualquer forma de produção atual de objetos é uma atividade que visa o lucro e a rentabilidade. No entanto, há um sentido e um lugar da produção artesanal na sociedade contemporânea que vai além do objeto, relacionando questões de tempo e espaço na produção desses saberes. O capitalismo não nega ou é contra a produção do artesanato, reconhece a importância econômica dessa atividade para o Brasil, porém ele se apropria da produção artesanal, que tem atualmente um lugar importante no sistema mercadológico, “agregando e criando” novos valores, ocidentalizando processos primitivos e tradicionais.

O artesanato tem uma importância de testemunho e manutenção de saberes e essa dimensão é vital à preservação cultural e memória de uma nação, região etc., para tanto, é importante não se abordar isoladamente a questão do artesanato, mas sim é preciso vê-lo como fenômeno histórico, cultural e socioeconômico integrado e dependente da sociedade brasileira como um todo. Alegre (1985) diz que esse pressuposto é importante não somente para a compreensão e explicação do trabalho do artesão, mas também para a elaboração de políticas econômicas e culturais, que se preocupem em melhorar as condições de vida dessa sofrida parcela da classe trabalhadora brasileira.

## **5. Fazer a partir do pensar**

### **5.1. Potências do design**

Na literatura, existe uma série de definições de design que variam de acordo com o período histórico e os interesses e ideologias de determinados grupos, o que torna sua conceituação complexa. O intuito dessa pesquisa não é se aprofundar nessa questão, mas levantar alguns pontos para problematizar o fazer do design e entender suas interfaces com o artesanato.

Apesar das diferentes definições existentes, Bomfim (1994) conclui que a semelhança entre elas está no fato de que essa atividade objetiva a configuração de objetos de uso e sistemas de informação. Configuração significa, por um lado, processo ou projeto (configurar), por outro lado, o resultado deste processo, isto é, a forma (a figura) e ambos pertencem à relação que se estabelece entre sujeito e objeto. O autor explica que objeto é uma unidade entre forma e conteúdo. O conteúdo é a essência do objeto, isto é, o conjunto de elementos que definem sua natureza e utilidade. Forma, por sua vez, é a expressão da essência, ou seja, o conjunto de aspectos de um objeto, que se pode perceber sensorialmente, imaginar e representar. Forma e conteúdo dependem dos processos de produção (custos, fabricação, tecnologia, legislação, etc.) e uso nos níveis objetivo, biofisiológico, psicológico, sociológico, etc. e de variáveis gerais, como por exemplo, as de natureza cultural e ecológica. Design é, então, essencialmente uma práxis que é acompanhada de teorias. Teoria e práxis são partes de um mesmo processo, cujo desenvolvimento objetiva uma situação ideal, pré-determinada por valores que almejam uma utopia.

Para Bomfim (1994), a história da configuração de objetos de uso teve três fases diversas definidas de acordo com os princípios teóricos que fundamentam a práxis e os meios utilizados para a produção dos objetos. O primeiro momento é caracterizado pela produção artesanal de objetos únicos dentro das corporações de ofício, sendo executados pelos artesãos. Com o desenvolvimento das manufaturas

e a produção de pequenas séries de produtos, surgem as primeiras academias de arte “*schools of design*”, onde pessoas eram qualificadas para a criação de formas, segundo princípios técnicos e normas de sucessivos estilos artísticos. O processo de configuração de objetos substitui a arte pela ciência na medida em que avança a produção industrial. Assim, o que diferencia o design dos outros processos é a fundamentação lógica que pretende, ou seja, sua demanda por conhecimentos teóricos, explícitos e sistemáticos de diversas ciências para sua práxis.

Com a implementação da ciência o designer ganha novas atribuições e passa a ser visto como um supervisor que transita entre todas as áreas da produção do produto. Graças à introdução do projeto ou planificação - processo que permite estabelecer um conjunto coordenado de ações que visam à consecução de determinados objetivos detalhados previamente - e sua formação multidisciplinar o designer pode atuar como ponte entre os diversos setores do processo produtivo (CIPINIUK, 2006). Sobre esta herança do design Filho *et al.* comenta:

Como bons herdeiros do design moderno, ainda não conseguimos nos desvincular da necessidade de um entendimento homogeneizador em busca da ideia de ‘progresso’. Nesse cenário, continuamos o impasse que dicotomiza o pensar e o fazer, a técnica e a tecnologia, e seguimos tentando um olhar pós-estruturalista para um sistema que ainda não se viu livre do positivismo. (FILHO *et al.* 2013)

“Se províncias inteiras podem ser reelaboradas através do design, então o termo já não tem nenhum limite (LATOUR, 2014).” O sociólogo mostra que não existem limites para a aplicação do design nos mais diversos campos, já que ele está sendo usado na reestruturação de corporações, recuperação de ambientes naturais, restituição de layouts de jornais e até na reelaboração de cidades. Isso demonstra como o design atrelado a outras áreas de conhecimento é cada vez mais explorado. As atuações podem ser cada vez mais diversas, mas existem algumas habilidades do designer, que as unificam.

Latour (2014) cita cinco dimensões do design que possibilitam as distintas atuações. A primeira delas é certa modéstia, já que para o autor não existe a ideia de fundação no design. Assim, elaborar algo através do design não carrega o mesmo risco de arrogância do que dizer que se vai construir algo. A segunda é a atenção aos detalhes, que sempre esteve ligada à própria definição de habilidade em design, o que permite certa cautela no fazer do designer. A terceira característica são suas habilidades semióticas, já que ao analisar o design dos

artefatos se está lidando com significados. O design se oferece à interpretação; ele é feito para ser interpretado na linguagem dos signos. O quarto ponto é que o design nunca é um processo que começa do zero, fazer design é sempre um redesign. Há sempre algo de reparatório no design. Dessa forma, fazer design é o antídoto para os atos de fundar, colonizar, estabelecer ou romper com o passado. É o antídoto para arrogância e para a busca de certezas absolutas, começos absolutos e de desvios radicais. Por fim se apresenta a dimensão ética, que está ligada a questão do bom design versus o mau design. Essa dimensão carrega também uma noção de moralidade e de política.

Sobre esses limites, do design vale lembrar a fala de Domingos Tótora, que possui uma formação na área artística, mas atua como designer, ao desenvolver móveis e objetos decorativos, tendo um amplo reconhecimento pelo seu trabalho no campo design. Ao deixar sua impressão digital no objeto que produz, ele é um pouco artesão, mas, ao mesmo tempo, está produzindo um banco que é uma escultura para se sentar, atuando assim como artista e designer. Borges (2013) conclui que suas peças “tocam o coração e a alma, estabelecendo uma conexão que vai além do uso puro e simples, ligado à função que desempenham, para permitir uma fruição estética - o que as posiciona no interstício entre o design e a arte”.

Forty (2007), em seu livro *Objetos de desejo*, descreve a história do design como a história das sociedades, mostrando que qualquer mudança que ocorra no design afeta os processos das economias modernas e vice-versa. Ainda segundo o autor os bens manufaturados encarnam inumeráveis mitos sobre o mundo, mitos que acabam parecendo tão reais quanto os produtos em que estão encarnados. Cabe ao designer - que tem capacidade de moldar os mitos numa forma sólida, tangível e duradoura - conjugar esses mitos aos meios de produção de tal modo que pareçam ser a própria realidade. Ou mais radicalmente, de tal modo que produzam essa mesma realidade. Nesse papel, o designer auxiliou a moldar a forma como se entende e vive o lar, o trabalho, a tecnologia, a higiene e até mesmo nossa identidade e individualidade.

Com as mudanças que ocorrem na sociedade atualmente - como, por exemplo, uma crescente preocupação em diminuir o impacto ambiental causado pelo homem, em diminuir a desigualdade social, em buscar um desenvolvimento econômico sustentável, em reorganizar as cidades de forma mais humana e

democrática e em redemocratizar a democracia - o designer passa a atuar conjuntamente com outros campos no desenvolvimento das mais diversas atividades, como retrata Latour (2014), e sua função vai assumindo novas formas, como nos mostra Forty (2007).

Del Gaudio (2014) comenta que o âmbito de ação do design expandiu-se e cada vez mais é associado à resolução de questões transversais, que pertencem ao âmbito social. Para dar suporte a esta atuação, várias abordagens e ferramentas têm sido desenvolvidas e divulgadas por consultorias e centros de ensinos em design. Essas ferramentas têm como premissa a participação do usuário no processo projetual, o que permite um desenvolvimento mais adequado ao contexto, enquanto baseado nas necessidades reais dos interessados, nos recursos disponíveis e no conhecimento local. A participação implica uma partilha do poder de tomada de decisão que é normalmente exercido pelo designer e por quem encomenda o projeto, e isso favorece a possibilidade de uma participação democrática. Essa visão permite uma interação de mútua-apropriação nas intervenções entre design e outros campos, fugindo de processos unilaterais em que o designer é protagonista e avaliador da intervenção.

A inter-relação entre artesanato e design é mais uma possibilidade de atuação para o designer. O design pode alterar a forma como o artesanato é visto em nossa sociedade, mostrando sua beleza e riqueza, ao mesmo tempo em que tem um potencial de promover seu resgate social, econômico e cultural. No entanto, para que essa interferência seja rica e harmônica, é preciso respeitar os saberes de cada uma dessas atividades. Dessa forma, além da inserção dos produtos artesanais no mercado, surgem novos desdobramentos a partir da interação, como os citados por Renata Mendes da artesã que sentiu necessidade de aprender a ler e escrever com a implementação do projeto, ou da artesã que alcançou o auge da felicidade ao lançar as novas peças e ter um reconhecimento de seu trabalho. Embora muitas vezes invisíveis aos olhos dos consumidores ou das pessoas em geral, esses desdobramentos são igualmente importantes para os artesãos, e devem ser considerados um objetivo a ser atingido pela relação do designer com o artesanato.



## 5.2. Projeto uma relação de poder

Nas relações de trabalho já estabelecidas dentro do artesanato foi incluída a atuação do designer. Essa ação é incentivada pelas políticas de fomento ao artesanato, principalmente a partir dos anos 1990, e buscam sua revitalização e sua adequação ao mercado.

Borges (2011) mostra vários exemplos de interferências negativas entre as duas áreas e afirma que, em geral, isso ocorre quando os designers se acham superiores aos artesãos, pelo simples fato de serem instruídos - essa postura é baseada nos discursos de elite vistos anteriormente. E atuam, como dito na seção Iniciativa designer, reduzindo “fatos sociais” a elementos icônicos, ao geram ícones, alteram objetos e adicionam materiais que não pertencem ao contexto, reproduzindo imagens caricatas e simplórias (CABRAL, 2007; BORGES, 2011). Outra situação levantada por Borges (2011) é a imposição cultural, que é a ignorância ou o desinteresse a respeito da situação local. A partir dessa interferência mal concebida, os designers produzem um material raso de uma relação que é profunda, e o apresenta em exposições e livros sofisticados, sendo reconhecidos por seu “trabalho social”. O artesão, no entanto, não utiliza esse material, ele não se reconhece nessa produção imposta. A relação custo-benefício desse tipo de encontro é muito desfavorável. Em encontros mais saudáveis, os designers respeitam o trabalho artesanal e os signos que resistem há tempos em sua produção.

Essa hierarquia estabelecida em algumas interferências entre designers e artesãos remete aos “superiores e inferiores estruturais” de Da Matta (1997). O autor em seu livro Carnavais, malandros e heróis, fala dos “inferiores estruturais” e os classifica como “povo”, que é sempre generoso, sempre certo e, como consequência de tantos atributos positivos, sempre idealizado e manipulável. Já o “superior estrutural”, a *pessoa*, engloba seus inferiores, vistos coletivamente como “povo”, e assim fala por eles. De fato, o papel mais utilizado pelas “pessoas” nas suas relações com o outro é a hierarquia onde o superior sempre “sabe o que é bom” para o inferior. É, então, uma obrigação das “pessoas” conduzir o sistema social, pois é sua responsabilidade dirigir o mundo e nele introduzir as ideologias que deverão modificá-lo. As ideologias vindas espontaneamente dos inferiores são

vistas sempre como “inocentes” ou ingênuas. Mas tudo que vem de cima é sagrado e puro. É alguma coisa que tem uma legitimidade indiscutível e deve ser “levada a sério”. Assim os designers se consideram superiores, ao mesmo tempo em que enxergam o artesão como inferiores e realizam suas ações de acordo com seus interesses sem considerarem as reais necessidades dos artesãos.

Ao artesão não cabe somente à função do fazer, ele participa de toda a cadeia de produção do objeto artesanal. A função do designer não pode ser a de conceber produtos no lugar dos artesãos. Quando isso acontece voltamos para a lógica de dominação que enxerga o artesanato apenas como um fazer manual, enquanto a atividade intelectual pertence ao designer.

O designer tem o papel de facilitador atuando, por exemplo, na redefinição das características tangíveis do artefato, na racionalização da produção e na ampliação dos canais de venda do produto (FILHO, 2009). Isso porque possui conhecimento técnico sobre materiais e técnicas produtivas, entende de questões mercadológicas, possui ferramentas para criação de identidade e marcas - o que auxilia no processo de identificação e explicitação da identidade local e na criação de marcas para os produtos artesanais, que tornem tangíveis sua identidade e facilite sua inserção no mercado. No encontro entre as duas áreas, o artesão deve ser visto como protagonistas e não coadjuvantes, isto é, mão de obra sem autonomia criativa, o que acarretaria à proletarização do artesão.

Tanto o artesanato como o design são atividades que relacionam o saber e o fazer. A diferença reside em como essas atividades são vistas e aplicadas nessas práticas. Enquanto para o designer o saber é planejado<sup>39</sup> através de métodos, técnicas e processos criativos - ou seja, o projeto -, para o artesão esse saber é menos sistematizado, sendo transmitido de geração em geração. Ou seja, a diferença está na não planificação e cientificidade do artesanato. Quanto ao fazer, o designer o desenvolve a partir do pensar e deve projetar de acordo com processos e técnicas de produção, mas normalmente não é o responsável pela execução dos objetos. Já para o artesão o fazer é primordial, é a partir dele que vem o seu pensar, não existe artesanato sem o fazer. É nesse momento que o artesão expressa seus conhecimentos, sua criatividade e sua realidade. Como não

---

<sup>39</sup>Cipiniuk (2006) afirma que a noção de planificação é moderna e é presidida pela crença de que as ações humanas, sejam elas práticas ou espirituais, devem ser comandadas por um critério abstrato, geométrico ou matemático, guiadas pela razão.

existe a planificação, o registro dentro do artesanato é justamente o fazer, que garante a continuidade dessa atividade, que é transmitida através da oralidade e da observação dos mais velhos executando as técnicas.

Guimarães (2010) ressalta que o objeto artesanal é um bem cultural que expressa comportamentos, relações sociais, utilidades, saberes técnicos e deve ser pensado como um tipo de produção que envolve método, criação e inventividade. Enxergar o design como um processo evolucionário à produção artesanal é desconsiderar o saber técnico presente no artefato artesanal. É preciso confrontar o design com a sociedade e as questões sociais de forma a compreender a importância dos designers frente a diferentes formas de produção de artefatos da cultura material. A partir desta ótica, percebe-se que o que define a produção de objetos é o contexto social em que são projetados e/ou produzidos - independentemente da categoria social, profissional ou etária de seu agente - e as instâncias de legitimação, circulação e produção atuam em campos diferenciados, seja no campo do design, ou no modo de produção artesanal dentro da sociedade industrial.

Nesse sentido, para Cipiniuk (2006), o diálogo entre o design e o artesanato, passa pelo respeito a um tipo de cultura atualmente desprezada. É importante apropriá-la e reestruturá-la, reorganizando o seu significado em função de suas próprias referências e não àquelas do design erudito, o que poderia gerar uma recolonização. Essa não é uma tarefa apenas do designer, mas envolve também outros atores e políticas públicas, pois há necessidade de reordenar a produção e o consumo, em síntese, trata-se de integrar as classes sociais e as suas diferentes culturas dentro de um sistema que as separa.

Talvez possamos considerar o artesanato como um saber dominado. Foucault (1979), no texto *Genealogia e poder*, explica que o saber dominado se refere a uma série de saberes desqualificados, ou insuficientemente elaborados: saberes ingênuos, hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível requerido de conhecimento ou de cientificidade. O autor o classifica como saber das pessoas, que não é de forma alguma um saber comum, um bom senso, mas, ao contrário, um saber particular, regional, local, um saber diferencial incapaz de unanimidade e que só deve sua força à dimensão que o opõe a todos aqueles que o circundam. Esse saber, assim como o artesanato, é desqualificado pela hierarquia dos conhecimentos e das ciências, e existe uma luta de poder entre os dois

discursos. Por fim, ele questiona que ao se colocar em circulação estes elementos do saber dominado, não corre ele o risco de ser recodificado, recolonizado pelo discurso unitário, que depois de tê-lo desqualificado e ignorado quando apareceu, está agora pronto a anexá-lo ao seu próprio discurso e a seus efeitos de saber e de poder? Uma questão que surge é que o designer e as instituições de fomento, ao interferirem no artesanato, não estariam buscando sua recolonização?

Del Gaudio (2014) com base nos pensamentos de Foucault explica que o poder é um elemento que define as relações entre parceiros, ao mesmo tempo em que pode ser definido por elas, mas não se reduz a essas relações, é também produzido por meio de ações que provocam alterações em outras ações. A autora relaciona esses conceitos aos atores em uma rede de projeto - no caso desse trabalho, podemos considerar a rede formada entre designers, artesãos e influenciada pelos agentes de fomento -, na qual a expressão das dinâmicas de poder existente entre eles exerce influência na implementação das ações. O contexto em que é desenvolvida a interferência do design no artesanato pode ser considerado como um espaço de síntese das forças (de poder) exercidas pelos atores nele existentes. O desenvolvimento dessas relações é influenciado, portanto, pelo exercício das forças existentes no contexto. Em uma interferência entre as áreas deve existir, então, a partilha e a perda de poder do designer e do artesão, que são determinados pela configuração da rede de projeto.

Muitas vezes o designer não quer dividir o poder e projetar juntamente com o artesão e acaba impondo um projeto sem futuro. Uma situação curiosa, porque o designer, ao menos, deveria ser capacitado para trabalhar em equipes multidisciplinares. Forty (2007) destaca que essa é uma atividade por natureza, social e não puramente individual. Entretanto, se disseminou um mito da autonomia criativa, da onipotência sobre todo seu processo de produção e falsa ideia de um gênio criativo. Isso gera nos designers ilusões grandiosas sobre a natureza de seu trabalho, tornando alguns profissionais prepotentes, que não estão preparados para compartilhar o poder.

O artesão também pode não querer partilhar o poder que detém sobre sua criação, já que possui autonomia sobre seu processo produtivo. Aceitar um profissional de fora do contexto, tido como intelectual, que vai interferir em sua produção pode causar conflitos, principalmente, se a interferência busca deslocar

sua função passando a ser mão de obra na execução de um projeto cuja autoria é do designer.

Nessas relações de poder, o agente de fomento também deve ser considerado, já que a maioria das ações se dá através dele. Eles dão diretrizes para como o designer e artesãos devem agir. No caso do artesão, por exemplo, esperam que ele seja empreendedor e os organiza em associações. Essas associações visam fortalecer o artesão frente aos comerciantes conhecidos como ‘atravessadores’, mas podem gerar muitos conflitos internos, assim como a necessidade do empreendedorismo.

Keller (2014) afirma que as ações de intervenção de agências e de políticas governamentais visam preservar e valorizar o artesanato, mas, falham nos seguintes aspectos: em reconhecer e promover as necessidades dos trabalhadores do artesanato; em reconhecer os saberes locais; e ao reproduzirem as políticas *top-down*. É importante ouvir o artesão e entender suas reais necessidades. Nesse sentido, Deleuze em debate com Foucault, no livro *a Microfísica do poder* (1979), argumenta que quando as pessoas começam a falar e a agir em nome delas mesmas não opõem uma representação, mesmo invertida, a uma outra, não opõem uma outra representatividade à falsa representatividade do poder.

O designer precisa reconhecer o outro não como objeto de pesquisa, mas como ator e entender seu papel dentro do seu contexto. Como ensina Da Silva *et al.* (2012) é preciso aprender a tocar e ouvir dos outros seus sentidos, tendo como aporte a totalidade daquilo que o outro é, daquilo que cada um de nós somos - totalidade. O designer ao superar o etnocentrismo das concepções da arte culta, da visão externa do popular e criticar as pré-noções sobre artesanato e seus produtores, podem se render à beleza que se revela no produto e no modo como produzem (ALEGRE, 1994; LIMA, 2005).

### 5.3.

#### **Do fazer a partir do pensar para o pensar a partir do fazer**

Ingold, como já apontado, questiona o modelo hemimórfico no qual o design está inserido, questionando a própria noção de projeto. O caráter fundador do design como profissão e também o que garante sua legitimidade está centrado na definição do homem como criador. O *Homo Faber*, que se diferencia dos

outros seres - que apenas utilizam o que a natureza oferece - já que possui uma capacidade de projeto. Humanos produzem e animais apenas coletam e é o design - a concepção que precede e orienta a tarefa - que distingue até mesmo o mais inepto dos criadores humanos do mais talentoso dos animais. Nesse sentido a capacidade de design é entendida como constitutiva da nossa própria humanidade (GATT, INGOLD, 2013).

Essa noção da cognição humana universal passa a ser questionada:

*Anthropology's critical examination of its own founding conception of the human—as a being that, by its own nature, transcends nature—inevitably entailed a parallel critique of the cognitivist underpinnings of design science, according to which the very mechanisms of thought render thought capable of the intelligent design of mechanisms* (GATT, INGOLD, 2013)<sup>40</sup>.

Os autores sugerem que há outras formas de pensar o design *'than in terms of setting determinate ends in advance'*. Eles defendem *'an open-ended concept of design that makes allowance for hopes and dreams and for the improvisatory dynamic of the everyday'*. A chave para repensar o design é a correspondência.

Design nesse sentido não diz respeito à previsibilidade e encerramento em um processo de vida que é aberto e improvisatório, isso representaria a própria antítese da vida. Assim como sugere Klee a forma é o fim, a morte; enquanto dar forma é movimento e ação, é vida (GATT, INGOLD, 2013).

É ver o design não como inovação, mas sim improvisação. Isso é reconhecer que a criatividade do design não está em soluções pré-configuradas, mas em sua capacidade de responder com precisão a mudanças na vida. Equacionar criatividade com inovação é lê-la de trás para frente em termos de seus resultados, procurando no objeto final a sequência que lhe deu origem, chegando à ideia na mente de um agente, que é tomada como sendo o design daquele objeto. Comparar a criatividade com a improvisação, em contraste, é lê-la para frente, seguindo os caminhos do mundo à medida que eles se desdobram. Essa improvisação criativa requer flexibilidade e *foresight*. Flexibilidade não é apenas seguir o fluxo, mas também direcioná-lo, o importante está no direcionamento e não em especificar pontos finais e para isso o *foresight* é importante. Existe uma

<sup>40</sup>No exame crítico da antropologia de sua própria concepção fundadora do que é o ser humano - como um ser que, por sua natureza, transcende a natureza - implicava inevitavelmente uma crítica paralela dos fundamentos cognitivistas da ciência do design, segundo a qual os próprios mecanismos do pensamento tornam o pensamento capaz de produzir designs de mecanismos inteligentes (GATT, INGOLD, 2013, tradução minha).

diferença entre *prediction* e *foresight*. O primeiro procura conjecturar um novo estado de coisas ainda não realizado e especificar antecipadamente os passos a serem tomados para chegar lá. *Foresight*, no entanto, é sobre correr à frente das coisas e puxá-las para trás, ao invés de projetar por uma extrapolação do presente, buscando não especular sobre, mas ver no futuro. É improvisar uma passagem em vez de inovar com representações do sem precedentes. E é sobre a abertura de caminhos, em vez de estabelecer metas; sobre antecipação, não predeterminação (GATT, INGOLD, 2013).

Assim, ao invés de pensar o desenho como a projeção de uma imagem mental ele deveria ser entendido como traço de um movimento ou gesto. Todavia é com as conotações de padrão e intenção e não de movimento ou processo, que em algumas línguas europeias a palavra design é a mesma que desenho como em francês *dessin*, em italiano *disegno* e em espanhol *dibujar*. Como seria o design se pensássemos o desenho como o traço de uma percepção em evolução (INGOLD, 2013)?

*Klee famously described drawing as taking a line for a walk (1961: 105). The line that goes for a walk does not project or prefigure anything. It simply carries on, tracing a path as it goes. Traveling light, unencumbered by the weight of heavy materials, the line of the draughtsman-designer gives chase to the phantasms of a fugitive imagination and reins them in before they can get away, setting them down as signposts in the field of practice that builders or makers can track at their own more labored and ponderous pace. The designer, let us say, is a dream catcher. If there is a distinction between design and making, it is not between projects and their implementation but between the pull of hopes and dreams and the drag of material constraint. It is here, where the reach of the imagination meets the friction of materials, or where the forces of ambition rub up against the hard edges of the world, that human life is lived (GATT, INGOLD, 2013)<sup>41</sup>.*

Em última instância ao observar essa linha que cresce a partir de um ponto colocado em movimento, assim como uma planta que se desenvolve da semente é transportar para o design esse processo de crescimento. É ver seu desdobramento a partir das condições de vida constantemente em transformação. Design nesse

<sup>41</sup> Klee descreveu, famosamente, o desenho como uma linha que saiu para passear (1961: 105). A linha que sai para um passeio não projeta ou prefigura qualquer coisa. Ela simplesmente continua, traçando um caminho por onde passa. Viajando levemente, desembaraçada pelo peso de materiais, a linha do desenhista-designer dá perseguição aos fantasmas de uma imaginação fugitiva e os guia antes que eles possam fugir, definindo-os como sinalizadores no campo da prática que os construtores ou os fabricantes podem seguir em seu próprio ritmo mais laborioso e pesado. O designer, digamos, é um apanhador de sonhos. Se há uma distinção entre projeto e fazer, não é entre projetos e sua implementação, mas entre a atração de esperanças e sonhos e o entrave das restrições dos materiais. É aqui, onde o alcance da imaginação encontra o atrito dos materiais, ou onde as forças da ambição esfregam-se contra as extremidades duras do mundo, que a vida humana é vivida (GATT, INGOLD, 2013, tradução minha).

sentido não quer transformar o mundo, mas fazer parte do mundo em transformação. Este processo de autotransformação, no entanto, desdobra-se ao longo não de um, mas de muitos caminhos. Trata-se, em essência, de uma correspondência (GATT, INGOLD, 2013).

Não posso dizer que essa sugestão de repensar o design, não por meio do projeto, mas por sua capacidade de improvisação e adaptação às mudanças do mundo possa se aplicar a todas as atividades de design. Todavia, acredito que a atuação conjunta do designer com o artesão pode ser uma das respostas para prevenir ações que reduzam o ‘fato social’ a elementos icônicos, que sejam conduzidas por ‘superiores estruturais’, que levem à proletarização do artesão, que busquem a recolonização do artesanato e ainda podem balancear as disputas de poder.

Os dois casos apresentados seguiram, em grande parte, o fluxo dos acontecimentos, procurando direcioná-lo de acordo com as esperanças e sonhos daqueles envolvidos.

#### **5.4. Caminhos do design no artesanato**

Para finalizar o entendimento das relações entre design e artesanato, realizei um breve levantamento dos processos históricos da aproximação entre os dois campos.

O encontro do design e artesanato no Brasil começa nos anos 1960 com as atuações de Lina Bo Bardi - que divulgou a produção artesanal em museus e galerias e defendeu seu estudo e preservação, atendendo as novas necessidades da população - e Aloísio Magalhães, que pesquisou e registrou o artesanato brasileiro através do CNRC - sendo considerados vanguardistas na valorização dos artefatos e da cultura popular brasileira.

Bardi (1994) indica que a industrialização abrupta não planejada, estruturalmente importada, leva o país à experiência de um incontável acontecimento natural, e não de um processo criado pelos homens. O que cria gravíssimos entraves, impossibilitando o desenvolvimento de uma verdadeira cultura autóctone. A arquiteta sugere procurar com atenção as bases culturais do País, o que não significa conservar as formas e os materiais, significa avaliar as



possibilidades criativas originais. Ao fazer isso ela não insinua que o artesanato sirva como antídoto a uma industrialização estranha aos princípios culturais do país - os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades. Caberia ao atuante no campo do desenho entender as possibilidades de integração entre o fazer popular e o novo modo de produção industrial, criando pontes para a colaboração entre esses polos (Anastassakis, 2011).

Magalhães (2014) entende que ao julgar políticas de desenvolvimento, é um erro menosprezar fatores culturais e é um absurdo pensar que desenvolvimento é implantação de tecnologias superavancadas e importadas. Para o designer, sem respeito à cultura, não se cria desenvolvimento. Complementando essa ideia ele sugere que se conseguirmos detectar, ao longo do espaço brasileiro, as atividades artesanais e influir nelas, estaremos criando um design novo, o design brasileiro. Só se pode chegar a um design verdadeiro quando se identificar a cultura brasileira. O conceito de desenvolvimento só faz sentido se visto dentro da cultura.

O período de atuação dessas duas figuras importantes coincide com a implantação do design no Brasil, inclusive os dois participaram do processo. O modelo adotado pela Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) e posteriormente difundido por todo o país, no entanto, não seguiu as sugestões apresentadas por Lina ou Aloísio. Ele foi calcado no programa de ensino da Escola de Ulm<sup>42</sup> ligado à tradição funcionalista e a um estilo internacional. A “boa forma” que atende perfeitamente a função do objeto é universal e pode ser repetida em qualquer lugar sem necessidade de se observar a cultura local. Essa era considerada a única estética válida para a grande indústria, que possuía uma produção racionalizada e em série. Estética adotada por um Brasil desenvolvimentista dentro do programa de governo de Juscelino Kubitschek, que buscava independência tecnológica, soberania produtiva e erradicação da pobreza local pela estrada e viés da modernização<sup>43</sup>. Esse modelo acabou consolidando um

---

<sup>42</sup>Segundo Anastassakis (2011) a Hochschule für Gestaltung Ulm (Escola Superior da Forma de Ulm) foi fundada na Alemanha, em 1952, por Inge Aicher-Scholl (1917-1998), Otl Aicher (1922-1991), Max Bill (1908-1994), ex-aluno da Bauhaus, e durou até 1968.

<sup>43</sup>MORAES, 2006 apud Anastassakis, 2011.

antagonismo dos designers em relação à arte e o artesanato, seguindo caminho oposto daquele sugerido por Bardi e Magalhães (Borges, 2011).

Somente a partir dos anos 1990 as críticas a esse modelo começam a ganhar mais força. Para estudiosos e críticos da história do design brasileiro o modelo de design adotado pela ESDI:

... teria afastado o *design* do mundo real, deixando a atividade e seus praticantes desconectados da cultura e da sociedade onde atuam, e, pior ainda, privados da uma perspectiva crítica sobre o seu próprio campo de atuação. Esses críticos afirmam que na medida em que o modelo *esdiano* se instala ignorando, propositalmente, tanto o que acontecia ao seu redor quanto o que havia sido realizado antes, no país, ele priva os *designers* (formados segundo aquele modelo) de uma perspectiva crítica sobre a sua prática profissional, bem como de sua história no contexto brasileiro. Segundo eles, essa postura teria levado os *designers* a uma auto-alienação, que seria um dos principais entraves para o desenvolvimento da atividade no país (Anastassakis, 2011).

Para Lodaya (2007) desde que Harry Truman conceituou as palavras desenvolvimento e subdesenvolvimento elas foram aceitas por ambos o lados como válida e autêntica sem nenhuma reflexão crítica. Para o autor *‘the economic definition of “development” was adopted and internalized by most newly-independent countries in the 20th century, and made “catching up” (with the west) a key state and institutional objective. The same happened in the case of design as well’*. Assim, como no Brasil o modelo racional-funcionalista de design foi aplicado em diferentes partes do mundo como na Índia, na China e África do Sul e o retorno à cultura local tem sido usado como resposta a esse modelo.

*No wonder then that neither of the terms design nor development have natural equivalents in most of the Asian linguistic traditions, for they carry with them all the ideological underpinnings of First World associations, aspirations, and debates. This realization and, more recently, the deep dissatisfaction that has followed this realization, both from an ideological/cultural as well as a pragmatic point of view, has led to some very serious soul searching among the thinking designers of Asia in recent years (GHOSE, 1989).<sup>44</sup>*

Ghose (1989) apresenta uma crítica ao modelo de implementação de design na Ásia, com maior enfoque ao contexto indiano. A mistura do funcionalismo pragmático e do consumismo ideológico em massa, um credo do capitalismo pós-guerra/pós-colonial, foi introduzido em grande parte da Ásia. Assim escolas de

<sup>44</sup>Não é de admirar, então, que nenhum dos termos design ou desenvolvimento tenha equivalentes naturais na maioria das tradições lingüísticas asiáticas, pois eles carregam com eles todos os fundamentos ideológicos das associações, aspirações e debates do Primeiro Mundo. Essa percepção e, mais recentemente, a profunda insatisfação que acompanhou essa realização, tanto do ponto de vista ideológico / cultural como pragmático, levou a uma busca muito séria entre os pensadores da Ásia nos últimos anos (GHOSE, 1989, tradução minha).

design com princípios modernos foram criadas para lidar com a substituição de importações maciças que se seguiram na esteira da independência (GHOSE, 1989).

*The new design schools were inheritors of a new tradition. This was the age of Bauhausian ideologies being transplanted into the Indian soil by teachers trained in the eminent design schools of Europe. It was also broadly the age of Le Corbusier's Chandigarh and Nehru's vision of a new India, decolonized, modern, and international, poised for an industrial takeoff. These were symptomatic of the new age in Asia. This new age was marked by the hope and conviction that by the right mix of technology and capital input and by the right degree of government intervention, the country could take a giant step from medieval, feudal, and colonial inequality to enlightened democracy and a more equitable distribution of wealth while establishing a rational, secular sense of order. The change was to be accomplished by administrative fiat and large doses of government intervention to offset the inadequacy of endogenous forces of change (GHOSE, 1989)<sup>45</sup>.*

Soluções importadas para problemas locais se revelaram inviáveis em muitos casos, seja por causa do custo ou a pela solução implementada desconsiderar totalmente a realidade do problema, ou uma combinação de ambos. Inicia-se, então, uma busca pela "substância cultural comum" que faz com que as nações sejam vagamente constituídas por ideias e produtos nacionais em uma ansiedade existencialista dos estados emergentes ou recentemente descolonizados da Ásia, seja das Filipinas dominadas pelos Estados Unidos ou da Ásia do Sul dominada pelos britânicos (GHOSE, 1989).

Ao ser liberado do seu quadro modernista e não ser relacionado a fins puramente econômicos e comerciais o design passa a se envolver com a tradição e a cultura, que se tornam aspectos legítimos da teoria do design. *This opens design up to engaging with tradition and culture without exoticizing it or viewing it as a prospective commodity, but instead as a useful system of knowledge and practices that can help develop innovations that enhance the quality of human life, in ways that do not simultaneously destroy the environment (LODAYA, 2006).* Ghose

---

<sup>45</sup> As novas escolas de design foram herdeiras de uma nova tradição. Esta era a idade das ideologias bauhausianas sendo transplantadas para o solo indiano por professores treinados nas eminentes escolas de design da Europa. Foi também a época da visão de Chandigarh, Nehru e de Le Corbusier para uma nova Índia, descolonizada, moderna e internacional, pronta para uma decolagem industrial. Estes pontos foram sintomáticos da nova era na Ásia. Esta nova era foi marcada pela esperança e convicção de que, pela combinação certa de tecnologia e capital e pelo grau certo de intervenção do governo, o país poderia dar um passo gigante da desigualdade medieval, feudal e colonial para a democracia esclarecida e com uma distribuição equitativa da riqueza, ao estabelecer um sentido racional e secular da ordem. A mudança deveria ser realizada por meio de decretos administrativos e grandes doses de intervenção do governo para compensar a inadequação das forças endógenas de mudança (GHOSE, 1989, tradução minha).

(1989) salienta, todavia, que é preciso estar atento para que essas ações não sejam uma nova onda de ocidentalização da Ásia.

*The world of Western design, where he saw the schizophrenia manifesting itself in the miasma of developmental doubts, of obsolescence and transience of products, of wastage because of unnecessary duplication and the cozy comfort of a welcoming mass market. All this appears on an exaggerated canvas on the Asian scene. The size of the population, the rate of inequality, the speed with which industrialization is taking place, the scale at which ecological damage is going on and seen as an inevitable price of progress, the enormity of the cleavage between the haves and have nots, and the accelerated speed of cultural differences between sections of the community inhabiting the same nation state are projecting issues on such a large scale that as Carl Aubock, the Viennese designer emphatically stated, "we need to dream of a new vision" for we are closer to a colossal revolution of a scale we have never before witnessed (GHOSE, 1989)<sup>46</sup>.*

No contexto chinês Wang (1989) aponta que o design moderno na China surgiu como um novo estilo *'a style has emerged, the hurried imitation of foreign style. From huge gymnasiums to cassette recorders, from jeans to TV commercials, from sneakers to billboards, everywhere imitation is the main characteristic of modern Chinese design'*. Esse estilo surge da percepção de arquitetos e designers chineses de que na competição internacional a China não pode se dar ao luxo de perder no quesito do design, assim é necessário acompanhar tudo o que é novo (WANG, 1989).

Em um texto mais recente - ainda relacionado ao contexto chinês -, Leong (2003) sugere que o conhecimento cultural poderia enriquecer a teoria do design contemporâneo e apoiar a inovação na prática de design, como uma alternativa ao design ocidental aplicado internacionalmente. *My studies at the RCA and an internship in The Netherlands reconfirmed my belief that homogeneous Western design thinking should be revised and reoriented, and that traditional Chinese creative thinking might provide an alternative.*

No Brasil, é a partir da década de 1980, que a ação de alguns designers como Renato Imbroisi e Heloísa Crocco retoma a aproximação do design e o

<sup>46</sup>O mundo do design ocidental, onde viu a esquizofrenia se manifestar no miasma das dúvidas de desenvolvimento, da obsolescência e da transitoriedade dos produtos, do desperdício devido à duplicação desnecessária e ao conforto aconchegante de um mercado de massas acolhedor. Tudo isso aparece em uma tela exagerada na cena asiática. O tamanho da população, a taxa de desigualdade, a velocidade com que a industrialização está ocorrendo, a escala na qual o dano ecológico está acontecendo o que parece o inevitável preço do progresso; a enorme separação entre os ricos e os que não têm, e a velocidade acelerada das diferenças culturais entre as seções da comunidade que habitam o mesmo Estado-nação estão projetando questões em uma escala tão grande que, como afirmou enfaticamente Carl Aubock, o designer vienense, "precisamos sonhar com uma nova visão" porque estamos mais próximos a uma revolução colossal de uma escala que nunca antes testemunhamos (GHOSE, 1989, tradução minha).

artesanato. Eles trabalhavam geralmente com grupos artesanais tradicionais no interior do país e utilizavam do conhecimento de design para o desenvolvimento de novos produtos artesanais, valorizando as técnicas, os processos e matérias-primas locais. Nesse período, começa também a atuação da arquiteta Janete Costa no artesanato, em um trabalho feito à margem das instituições, buscando identificar e valorizar a cultura brasileira. Seu modelo de atuação propõe intervenções diretas junto aos artesãos para inserir sua produção no mercado, proporcionando uma alternativa aos produtos industriais. Essa intervenção não deveria ferir a comunidade e os artesãos, respeitando o contexto socioambiental e as culturas de cada lugar. Além disso, promoveu uma série de exposições com intuito de mostrar aos arquitetos que o objeto artesanal deveria ser usado em ambientes requintados e não apenas nas casas de campo e praia (BORGES, 2011; SERAFIM, 2015). Borges (2011) associa esse encontro como um fenômeno mais amplo da sociedade, em uma aproximação de pessoas letradas (designers, antropólogos, assistentes sociais, educadores, etc.) e pessoas iletradas ou com baixa escolaridade em comunidades da área rural e periferia das grandes cidades.

Segundo Nunes (2013) a mudança mais eficaz para o fortalecimento das relações entre design e artesanato foi a promulgação da Constituição Federal de 1988, que adotou a perspectiva de Aloísio Magalhães sobre o que seriam os bens culturais, reconhecendo as formas de representação manual (como os artefatos artesanais) como parte integrante do patrimônio cultural.

O artigo 216 da Carta Federal de 1988 conceitua patrimônio cultural e define os meios para a sua proteção:

**Art. 216.** Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

- I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

§ 2º Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem.

§ 3º A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

§ 4º Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

§ 5º Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos (BRASIL, 1988).

Com o novo entendimento de patrimônio cultural as interações entre design e artesanato passaram a ser observadas como uma forma de valorização e conservação desse patrimônio. Assim, começaram a surgir, a partir da década de 1990, iniciativas de fomento que impulsionaram a atuação dos designers no artesanato. Principalmente com o surgimento do Programa Sebrae de Artesanato que atuava em três vertentes - informação, formação e mercado - com o objetivo de adequar o produto artesanal ao mercado como visto anteriormente; e da ArteSol no âmbito do Conselho da Comunidade Solidária com intuito inicial de combater a grande seca de 1998 no Nordeste (BORGES, 2011).

As políticas públicas auxiliaram a aproximação dos dois campos, visando à geração de renda para população da periferia, ao mesmo tempo, em que estimula um novo campo de atuação para o designer - já que a indústria nacional não consegue absorver totalmente esse profissional. Em 1995, é criado o do Programa Brasileiro de Artesanato (PAB) pelo Ministério de Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior que firmou estratégias de interesse político para o artesanato nacional. Outras iniciativas públicas continuam surgindo como forma de fomento ao artesanato e sua cadeia de produção. Como por exemplo, o programa Talentos do Brasil Rural (2005), que incentiva a promoção do turismo junto à agricultura familiar e consequentemente a comercialização de produtos artesanais como proposta complementar de geração de renda. E também o Programa de Promoção de Artesanato de Tradição Cultural - Promoart - (2008), que estimula a criação de um mercado que reconheça e valorize a produção artesanal, assim como o trabalho do artesão. Borges (2011) destaca que recentemente vem ocorrendo a descentralização das iniciativas governamentais que se espalham no âmbito dos estados e municípios. Além desses programas, muitos projetos também são financiados por empresas públicas como Caixa Econômica Federal, Banco do Brasil, Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) e Petrobrás. Ainda podemos citar as empresas privadas e multinacionais, que por meio de ações de responsabilidade, financiam projetos nesse campo (SERAFIM, 2015).

Nesse mesmo período, mas principalmente a partir dos anos 2000, o debate sobre a relação dos dois campos passa a ganhar mais espaço dentro das universidades e possibilita o surgimento de laboratórios como O Imaginário da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), o Laboratório de Design Solidário (LabSol) da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP), o Design Possível da Universidade Presbiteriana Mackenzie em São Paulo, o Artesanato Solidário no Aglomerado da Serra (Asas) da Universidade Fumec em Belo Horizonte e o projeto de registro da iconografia da cultura local na Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Borges (2011) ressalta que os precursores na área acadêmica a pensar o artesanato dentro de cursos de design foram Lia Monica Rossi e José Marconi B. de Souza na Universidade Federal da Paraíba, tendo desenvolvido o primeiro programa de extensão nessa área em 1994.

São vários os discursos e as metodologias usadas para desenvolvimento de projetos que envolvem design e artesanato<sup>47</sup>. Entretanto, como destaca Serafim (2015), esses programas buscam, em geral, registrar, pesquisar, fortalecer e valorizar as particularidades da cultura brasileira requalificando os artefatos para inseri-los à lógica de mercado.

A relação entre design e artesanato também tem atraído organizações da sociedade civil. Com a atuação de ONGs como a Mão de Minas, que procura apoiar o artesão mineiro na comercialização de seus produtos. Já a ONG paranaense DIA, por exemplo, busca criar oportunidades de inclusão social utilizando o design, a inovação e a arte como instrumentos de transformação. (SERAFIM, 2015). Borges (2011) cita o projeto A Gente Transforma, idealizado por Marcelo Rosebaum, como mais um exemplo dessa vertente. O projeto usa o design para expor a alma brasileira em um mergulho na cultura dos povos que formam o nosso país. O Instituto A Gente Transforma, pretende acionar uma rede de instituições, associações e parceiros que viabilizem a transformação de comunidades a partir do produto artesanal<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> O Imaginário, por exemplo, utiliza o seguinte preceito: “Os trabalhos realizados com grupos de produção artesanal atendem comunidades de artesanato tradicionais e não tradicionais com atividades integradas, experimentos e pesquisas que articulam o design à produção artesanal visando a contribuir com a sustentabilidade (social, ambiental e econômica), por meio da valorização das culturas locais e manutenção da prática artesanal. As ações junto às indústrias visam a trocar informações sobre a academia e o setor produtivo industrial, possibilitando a inserção de designers neste setor” (SERAFIM, 2015).

<sup>48</sup> A Gente Transforma Disponível em: <<http://rosenbaum.com.br/>> Acesso em: 15/03/2017.

É verdade, que o movimento de valorização via design começa timidamente com atuação de Lina Bo Bardi e Aloísio Magalhães sem que os modelos propostos pelos dois fossem disseminados naquele momento. No entanto, desde meados dos anos de 1990, é crescente o número de agências de fomento - órgãos e instituições públicas e/ou privadas - que incentivam a aproximação do design ao artesanato. Suas atividades são associadas a desenvolver a produção e comercialização do artesanato, promover laboratórios de extensão dentro das universidades e associações/profissionais autônomos que atuem em comunidades artesãs muitas vezes em uma reaproximação aos pensamentos e propostas de Lina e Aloísio.

Borges (2011) ressalta que em projetos já realizados entre design e artesanato, algumas consequências foram observadas: o desenvolvimento econômico local, a transformação social, o reforço da identidade cultural nos produtos e a preservação da cultura local.

Como é relativamente recente essa aproximação dos dois campos, ainda é necessária uma análise mais profunda sobre essas relações para que o designer possa atuar nessas comunidades de forma mais responsável e coerente. Sem que aja uma imposição de saberes. O que temos é uma relação de correspondência entre os campos e os dois se beneficiam dessa troca.

Além dos benefícios já apontados anteriormente os designer também estão utilizando as referências culturais do artesanato, trazendo a inventividade e as raízes dos artesão aos seus projetos próprios. Borges (2011) apresenta os exemplos dos Irmãos Campana com a poltrona Multidão, feita com uma estrutura de metal e recoberta com tradicionais bonecas de pano de Esperança, mesmo sem nunca terem estado na localidade; no segmento de moda a autora cita Lino Villaventura, estilista que faz uso sistemático das rendas e do artesanato têxtil em seus vestidos. Outro bom exemplo é o coletivo ArteSol composto por dezesseis estilistas e designers (Bruna Seve Patko, Camila Cutolo Garcia, Camila Pinheiro, Drê Magalhães, Flávia Aranha, Isabela Capeto, Lully Viana, Manuela Rodrigues, Maria Fernanda Paes de Barros, Maria Helena Emediato, Marina Dias, Fernanda Yamamoto, Mari Dabbur, Paula Dib, Rodrigo Ambrósio e o belga Sep Verboom), que elaboraram mais de 40 produtos, utilizando o artesanato em suas criações.



## 6. Considerações finais

Lina Bo Bardi finaliza seu livro ‘Tempos de grossura: o design no impasse’, de 1994, com certo pessimismo com relação ao artesanato e suas perspectivas tanto como atividade artística quanto produtiva. Talvez esse pessimismo se deva ao fato de ter visto seu trabalho interrompido em 1964, pela ditadura civil-militar no Brasil, e não ter podido observar as repercussões após a redemocratização. Além disso, Lina testemunhou a implantação de um modelo paternalista em políticas de apoio ao artesanato e uma industrialização imposta por modelos europeus, que não observou as potências locais. Em 1980, começou a escrever o livro mencionado relatando as experiências no Nordeste, mas, em 1981, desistiu de concluí-lo dizendo que iria cair no vazio<sup>49</sup>.

Hoje, o trabalho da arquiteta é inspiração para “estudantes ansiosos pela descoberta de um caminho diferente do caminho da Sociedade de rápida usura e do rápido Consumo”. Ela acreditava que os estudantes de sua época haviam sido sufocados pelo modelo social, educacional e econômico do período.

É verdade que as experiências que estudei, vividas pelos grupos Gente de Fibra e Crique Caiçara, estão longe de terem o impacto no desenvolvimento autônomo do país, como sugerido por Lina. No entanto, esses projetos modificaram relações e as humanizaram. Essas experiências demonstraram que o papel do designer em nossa sociedade está sendo transformado, especialmente se comparado, por exemplo, à formação tecnicista, de modelo *ulminiano*, normalmente empregada nos cursos de graduação de Design. Eu diria que posso observar o desenvolvimento de um design caleidoscópico, com diversas possibilidades de inserção do designer, para transformar a ele próprio e seus arredores, conjuntamente com todos seus parceiros.

O artesanato tem importante papel econômico, social e cultural no país, gera renda para inúmeras famílias e preserva os modos de fazer. Mesmo com sua importância, a atividade ainda é vista com certo preconceito e o produto

---

<sup>49</sup>O livro foi finalizado em 1994 quando o Instituto Lina Bo e P.M. Bardi concluiu a obra.

resultante, muitas vezes, não recebe o devido valor e é vendido por preços irrisórios a atravessadores. A inter-relação entre design e artesanato tem revertido para muitas localidades esse quadro, valorizando os artesãos e seus produtos. Ela não só gera mais renda, como também valoriza os saberes antigos, o que desperta o interesse dos jovens, mantendo viva a cultura local.

O encontro entre artesanato e design é recente e é preciso debater sobre como ele vem acontecendo para que possa continuar de forma harmoniosa, sem que haja uma imposição de saberes. Alguns estudos sobre esse encontro já foram realizados e eles se concentram, majoritariamente, no projeto em si, nas metodologias que podem ser utilizadas, nas formas de ação, nos agentes de fomento e nos agentes executores das ações.

Pouco foi dito, no entanto, sobre a delicadeza desse encontro, das possíveis tensões e das relações de poder envolvidas no processo. São poucas as análises da pós-intervenção, de como os atores são modificados, de como os objetos passam a ser vistos, como acontece sua inserção e qual a sua aceitação no mercado e principalmente qual o legado dessa inter-relação para o artesão e para o designer. Estudar as relações entre design e artesanato em última análise é uma forma de refletir sobre o papel do designer em nossa sociedade.

A partir dos grupos analisados, pude perceber que os seus projetos significaram muito mais que uma requalificação do objeto artesanal a novos mercados e melhoria na renda das famílias. Eles fortaleceram os grupos enquanto tais e cada membro individualmente. Fortaleceram a identidade cultural, empoderaram mulheres, reforçaram os laços de amizade e impactaram na autoestima de seus membros. Também atribuo a esse encontro a devolução do orgulho e do prazer aos artesãos em realizar suas atividades.

A relação que se desenvolveu entre os grupos e os designers também foi além da relação puramente profissional. De ambos os lados, foi relatado que se aprofundaram as relações afetivas, de amizade e parceria. Assim, o designer, tido muitas vezes como o detentor do saber, da técnica mais apurada, também tem sua visão de mundo alterada com esses projetos, que permitem uma imersão na realidade local de comunidades e percebem sua prática de outra forma.

O encontro entre artesãos e designers nesses dois estudos de casos, possibilitou uma reflexão sobre a relação entre eles – quando o profissional de design se pautou pela horizontalidade, pela troca de saberes e experiências de

maneira menos intervencionista, sua percepção sobre as relações e sobre o produto final foi outra. Nos projetos estudados, os objetivos dos designers não se resumiam exclusivamente à técnica e à produção, mas levavam em conta a humanização do processo, ou seja, a importância de cada pessoa e do grupo, a compreensão da realidade, dos problemas diversos, dos sonhos, imprimindo uma forma de atuação que buscasse corresponder a estas aspirações.

Esse encontro relacional também gera dilemas importantes e constantes como foi possível observar ao longo do texto, como por exemplo o limite entre imposição e indução das ações dos designers, limite entre se adequar ao mercado e perder as características culturais, limite entre continuidade das ações e dependência dos grupos artesãos. Minhas primeiras intenções eram de encontrar respostas e soluções para tais dilemas, e criar um modelo que pudesse ser replicado em atuações de designers com artesãos. À medida que me aprofundava na análise, novos dilemas apareciam, e me revelavam a inviabilidade de oferecer uma resposta única, pois cada experiência é singular, depende dos atores envolvidos e de tantos outros fatores. A minha resposta veio com o Ingold e a correspondência, na criatividade da improvisação das duas áreas que no dia a dia vão entender como responder às transformações do mundo ao seu redor.

A pesquisa procurou aproximar as relações entre artesanato e design e compreender como esses campos dialogam e como uma interferência entre eles pode ser delicada, mas ao mesmo tempo pode ser muito enriquecedora para os dois saberes. A intenção foi de lançar algumas luzes sobre essas questões e apontar alguns caminhos que precisam ser mais explorados para que a profundidade, beleza e riqueza do artesanato e seus modos de fazer possam continuar encantando e que através do design atinjam cada vez mais pessoas.

Acredito que tenha atendido os meus objetivos, entendi o processo de duas comunidades, mas para entender esse universo de atuações que o levantamento deu apenas uma pincelada acredito que ainda falte um longo caminho, mas ele já está sendo trilhado com a atuação cada vez maior de universidades nesse campo, com o papel exercido por figuras como Adélia Borges.

Nos casos estudados os discursos e práticas estavam alinhados e as mudanças foram além de uma inserção no mercado. Alterou a forma como os atores percebem a si próprios e o mundo. Designer e artesão são modificados em uma correspondência, um afetando o outro.

Na Figura 14 apresento uma nuvem de palavras, destacando as que mais foram usadas nesse último capítulo, mas que também permearam todos os outros, em uma forma de visualização das discussões levantadas nesse trabalho. Mãos, ideias. Fazer, pensar. Transformação de coisas e fatos, metamorfose criativa, produção de artefatos. Do elo, artesão e designer.



Fonte: Elaboração própria.

## 7.

### Referência bibliográfica

ABBONIZIO, MARCO A. DE O. **Aproximação teórica das intervenções de design no artesanato com os princípios pedagógicos de Paulo Freire: Caminhos para uma prática emancipatória**. 2009. 137f. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2009.

ALEGRE, Sylvia Porto. Arte e ofício de artesão: História e trajetórias de um meio de sobrevivência. In: Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa em Ciências Sociais, 1985, Águas de São Pedro. **Anais do IX Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa em Ciências Sociais**, 1985.

\_\_\_\_\_. **Arte e ofício de artesão**: História e trajetórias de um meio de sobrevivência. 1988. 239f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo. 1988.

\_\_\_\_\_. **Mãos de mestre**: itinerários da arte e da tradição. São Paulo: Maltese, 1994.

ANASTASSAKIS, Zoy. **Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural, ou como fazer pesquisa em design sem sabê-lo**. In: Congresso Internacional de Pesquisa em Design, 2007, Rio de Janeiro. **Anais do 4 Congresso Internacional de Pesquisa em Design**, 2007.

ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães e a institucionalização do design no Brasil**. 2011. 420f. Tese (Doutorado em Antropologia) - UFRJ/Museu Nacional/PPGAS, Rio de Janeiro. 2011.

ANDRADE, Erica Ribeiro de. **Interferências do design na dimensão econômica da sustentabilidade**. 2012. 209f. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2012.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ARGAN, G. C. **A História na Metodologia do Projeto**. Revista Caramelo, São Paulo, nº 6, p; 156-170, 1993.

ARTESÃOS DO BRASIL. Casa Cláudia, ano 24, n.º 464. São Paulo: Ed. Abril, 2000.

ARTESOL. Crique Caiçara – Associação Jovens da Juréia. 2014. Disponível em: <<http://artesol.org.br/membros/criquecaicara>> Acesso em: 18 de jan.2017

ARTESOL. Institucional. 2012. Disponível em: <<http://artesol.org.br/pagina-exemplo-2>> Acesso em: 23 de nov.2015

AZEVEDO, Lucyana Xavier de. **O design e as políticas de apoio ao artesanato:** um estudo de caso sobre a relação de patrocínio do grupo Teares Alegria pela Caixa Econômica Federal. 2012. 120f. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação, Recife. 2012.

BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura: o design no impasse.** São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi, 1980. (Coordenação editorial: SUZUKI, Marcelo, 1994.)

BERTEGNA, Giulio; BOTTOLI, Aldo. **Perception design.** Milão: Maggioli, 2009.

BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade.** São Paulo: Blucher, 2011.

BORGES, Adélia. **Design + Artesanato: o caminho brasileiro.** São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: PINHEIRO, M.S.M. de. (Org). **Domingos Tótora.** Rio de Janeiro: Papel & Tinta, 2013.

BESTETTI COSTA, M. **Contribuições do design social: como o design pode atuar para o desenvolvimento econômico de comunidades produtivas de baixa renda.** In: 2º International Symposium on Sustainable Design, 2009, São Paulo. Anais 2009 Proceedings, 2009.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição [da] República Federativa do Brasil.** Brasília: Senado Federal, 1988.

BRASIL. Secretária Especial da Micro e Pequena Empresa. **Programa de Artesanato Brasileiro.** Disponível em:

<<http://www.smpe.gov.br/assuntos/programa-do-artesanato-brasileiro>> Acesso em: 20 de nov.2015

BRASIL. Ministério do Planejamento. **Plano Plurianual.** Disponível em: <<http://www.planejamento.gov.br/servicos/faq/planejamento-governamental/plano-plurianual-ppa/o-que-e-o-ppa>> Acesso em: 20 de fev. 2016.

- CABRAL, F.G.S. **Saberes Sobrepostos: design e artesanato na produção de objetos culturais.** 2007. 146f. Dissertação (Mestrado em Design) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2007.
- CARNIATTO, I. V.; KISTMANN, V. B.; A. TEIXEIRA J. In: Congresso Brasileiro de Cerâmica, 2008, Florianópolis. **Anais do 52 Congresso Brasileiro de Cerâmica**, 2008.
- CERVO, A.L.B., BERVIAN, P. A. **Metodologia Científica.** São Paulo: Prentice Hall, 2002.
- CIPINIUK, Alberto. Design e artesanato: aproximações, métodos e justificativas. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2006, Paraná. **Anais do 7 Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, 2006.
- CROSS, Nigel. **Design Thinking: Understanding how designers think and work.** Oxford/Nova Iorque: Berg, 2011.
- CUNHA, Luiz Antônio. **Ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata.** São Paulo/Brasília: UNESP/FLACSO, 2000.
- DEL GAUDIO, Chiara. **Design Participativo e inovação social: a influência dos fatores contextuais.** 2014. 153f. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, Rio de Janeiro. 2014.
- FILHO, Clovis dos Santos Dias. Produção, distribuição e consumo dos bens simbólicos: uma reflexão sobre os programas de apoio ao artesanato. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2009, Bahia. **Anais do 5 Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, 2009.
- FOUCAULT, Michael. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- \_\_\_\_\_. **A Ordem do Discurso.** São Paulo: Loyola, 1996.
- FORTY, Adrian. **Objetos de desejo - design e sociedade desde 1750.** São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FORNASIER, Cleuza B. R.; MARTINS, Rosane F. F.; MERINO, Eugenio. **Da responsabilidade social imposta ao design social movido pela razão.** In: 3.º Congresso Internacional de Pesquisa em Design, 2005, Rio de Janeiro. **Anais do 3.º Congresso Internacional de Pesquisa em Design.** Rio de Janeiro: 2AB Editora, 2005.

FREITAS, Ana Luiza Cerqueira de. **Design e artesanato: uma experiência de inserção da metodologia de projeto de produto**. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2011.

FROTA, Lélia Coelho. Artesanato tradição e modernidade em um país em transformação. In: Velho, Gilberto *et al.* **Cultura material identidades e processos sociais**. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. p. 23-45.

GATT, Caroline; INGOLD, Tim. From description to correspondence: Anthropology in real time. In: GUN, W.; OTTON, T.; SMITH, R. C. (Eds.). **Design anthropology: Theory and practice**. Reino Unido: Bloomsbury Academic, 2013. p. 139-58.

GHOSE, Rajeshwari. Design, development, culture, and cultural legacies in Asia. **Design Issues**, v. 6, n. 1, p. 31-48, 1989.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Editora Atlas, 1999.

GUIMARÃES, Mariana de Souza. **O design dos objetos artesanais produzidos no cotidiano de mulheres idosas**. 2010. 108f. Dissertação (Mestrado em Design) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, 2010.

GUIMARÃES, *et al.* Ciranda de saberes: o diálogo entre saberes tradicionais e especializados, no âmbito da produção artesanal. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design - P&D Design, 2016, Belo Horizonte. Anais do 12 Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design - P&D Design, 2016.

HAGE, Fernando. Múltiplos Artesanatos. **IARA-Revista de Moda, Cultura e Arte**, São Paulo, v.2 n. 1, set. /dez. 2009.

KATINSKY, Júlio Roberto. Artesanato moderno. In: **Revista Artéria**, Santos, v.2, n.3, p.45-50, agosto de 1991.

INGOLD, Tim. **Being alive: Essays on movement, knowledge and description**. New York: Routledge, 2011.

\_\_\_\_\_. **Making: Anthropology, archaeology, art and architecture**. New York: Routledge, 2013.

KELLER, Paulo F. O artesão e a economia do artesanato na sociedade contemporânea. In: **Revista de Ciências Sociais**, n. 41, pp. 323-347, outubro de 2014.



LIMA, Greilson José de. **Retalhos e linhas, tecendo nossas imagens: etnografia do artesanato de bonecas de pano no sítio Riacho Fundo – Esperança - PB. 2005. 99f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal de Pernambuco, Curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Recife, 2005A.**

LIMA, Ricardo Gomes. **Artesanato e arte popular: duas faces de uma mesma moeda?** Disponível em:

<[http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato\\_e\\_Arte\\_Pop/CNFCP\\_Artesanato\\_Arte\\_Popular\\_Gomes\\_Lima.pdf](http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato_e_Arte_Pop/CNFCP_Artesanato_Arte_Popular_Gomes_Lima.pdf)> Acesso em: 04/06/2015.

\_\_\_\_\_. Estética e gosto não são critérios para o artesanato. In: Central ArteSol. (Org.). **Artesanato, produção e mercado: uma via de mão dupla.** São Paulo: Programa Artesanato Solidário, 2002. p. 23-37.

\_\_\_\_\_. Artesanato de tradição: cinco pontos em discussão. . In: Central ArteSol. (Org.). **Olhares Itinerantes: reflexões sobre artesanato e consumo da tradição.** São Paulo: Artesanato Solidário/ArteSol, v. 1, p. 13-42, 2005B.

\_\_\_\_\_. Artesanato em debate: entrevista [jan/jun 2011]. São Luís: **Revista Pós Ciências Sociais**, v. 8, n. 15. Entrevista concedida a Paulo Keller.

MANZINI, E. **Design para a inovação social e sustentabilidade: comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais.** Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

LEON, Ethel. **Design e artesanato: relações delicadas.** Revista D'Art, n. 12, 2007.

LEONG, Benny Ding; CLARK, Hazel. Culture-based knowledge towards new design thinking and practice - A dialogue. **Design Issues**, v. 19, n. 3, p. 48-58, 2003.

LODAYA, A. (2007), **Catching up; Letting Go**, Lodaya. Webs. Com. Disponível em: [http://lodaya.webs.com/paper\\_culg.htm](http://lodaya.webs.com/paper_culg.htm). Acesso em: 15/08/2016.

\_\_\_\_\_. (2006), **Conserving Culture as a Strategy for Sustainability**, Lodaya. Webs. Com. Disponível em: [http://lodaya.webs.com/paper\\_ccss.htm](http://lodaya.webs.com/paper_ccss.htm). Acesso em: 15/08/2016.

MAGALHÃES, Aloisio. **E Triunfo?: A questão de bens culturais no Brasil.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ Fundação Roberto Marinho, 1997.

\_\_\_\_\_. In: LEITE, João de Souza. **Encontros: Aloísio Magalhães.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2014.

MELLO, C. I.; MULLER, C.; ROMANO, F.; BATTISTELLA, L. F.; PICHLER, R. F. **Projeto Vila Jardim o design social participativo valorizando a cultural local.** In: **8º Congresso Brasileiro de Gestão de Desenvolvimento de Produto - CBGDP 2011**, 2011, Porto Alegre RS. Anais do CBGDP 2011, 2011.

MINAIO, M.C.S.; SANCHES, O. **Quantitativo-Qualitativo: Oposição ou Complementaridade?** Cadernos de Saúde Pública, Rio de Janeiro, 9 (3): 239-262, jul/set, 1993.

MONTEIRO, Beany Guimarães; Wagner, Ricardo. **Design e Inovação Social.** Estudos em Design, Rio de Janeiro, p. 57 - 72, 11 mar. 2010.

NORMAN, Donald A. **Design Emocional.** Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

NORONHA, R. Do centro ao meio: um novo lugar para o designer. São Luís: Anais P&D, 2012.

NUNES, Lília Tereza Diniz. **Design e cultura: um olhar sobre o artesanato de capim dourado.** 2013. 132f. Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Anhembí Morumbi. São Paulo. 2013.

PAB-PROGRAMA, DO ARTENATO BRASILEIRO. Base Conceitual do Artesanato Brasileiro. Brasília: PAB, 2012

PAULA, Tânia Cristina de. **Aproximação entre design e artesanato no brasil. Conceitos e ações de Lina Bo Bardi e Aloísio Magalhães.** In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design - P&D Design, 2008, São Paulo. Anais do 8 Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design - P&D Design, 2008.

PAZMINO, Ana Verónica. **Uma reflexão sobre Design Social, Eco Design e Design Sustentável.** In: Simpósio Brasileiro de Design Sustentável, 2007, Curitiba. Anais do 1 Simpósio Brasileiro de Design Sustentável, 2007.

PROMOART. **Programa de Promoção do Artesanato de Tradição Cultural.** Disponível em < <http://www.promoart.art.br/content/sobre-o-promoart>> Acesso em: 3 de mar. 2016.

SAMPAIO, Helena. Introdução. In: Central ArteSol. (Org.). **Artesanato: intervenções e mercado. Caminhos possíveis.** São Paulo: Artesanato Solidário/ArteSol, p. 7-9, 2007.

SERAFIM, Elisa Feltran. **Design e artesanato: análise de modelos de atuação de design junto a grupos de produção artesanal.** 2015. 150f. Dissertação (Mestrado

em Design) - Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação, Recife. 2015.

SERAINÉ, ABM Dos S. **Ressignificação produtiva do setor artesanal na década de 1990:** o encontro entre artesanato e empreendedorismo. 2009. 253f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas. 2009

VELHO, Gilberto. Identidades nacionais e cultura popular: o diálogo entre a antropologia e o folclore. In: Velho, Gilberto *et al.* **Cultura material identidades e processos sociais.** Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2000. p. 7-12.

VILLAS-BOAS, André. **Identidade e cultura.** Rio de Janeiro: 2AB, 2002.

WANG, Shou Zhi. Chinese modern design: A retrospective. **Design Issues**, v. 6, n. 1, p. 49-78, 1989.

## 8. Anexos

### 8.1. Anexo A - Levantamento dissertações

Categorização e Agrupamento - Agentes Executores Mapeados	
<b>Núcleos ou Projetos de Extensão</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Laboratório O Imaginário – UFPE - PE</li> <li>2. Projeto Mulheres de Palha – UFCA - CE</li> <li>3. LabSol – UNESP - SP</li> <li>4. EcoSol – Univille - SC</li> <li>5. ASAS – FUMEC - MG</li> <li>6. Deseja.ca – UFMG - MG</li> <li>7. Ilha Design – UFRJ - RJ</li> <li>8. Programa Minas Raízes – UEMG - MG</li> <li>9. Projeto Iconografias do Maranhão – UFMA - MA</li> <li>10. DESOL – Univille - SC</li> </ol>
<b>Associações</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>11. Centro Pernambucano de Design – PE</li> <li>12. Aliança Empreendedora - PR</li> <li>13. DIA – PR</li> <li>14. Design Possível – SP</li> <li>15. A gente Transforma – SP*</li> <li>16. Projeto Jovem Artesão – PE*</li> <li>17. ArteSol – SP</li> <li>18. Rede Asta – RJ</li> <li>19. Consulado da Mulher – SP</li> <li>20. Nãndeva – PR</li> </ol>
<b>Ações Individuais</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>21. Cristian Ulmman – SP</li> <li>22. Tania de Paula – SP</li> <li>23. Paula Dib – SP</li> <li>24. Sérgio Matos – PB</li> <li>25. Heloísa Crocco – RS</li> <li>26. Renato Imbroisi – MG</li> <li>27. Lars Diederichsen - SP</li> <li>28. Lia Monica Rossi – PR</li> <li>29. Mayumi Ito - ES</li> <li>30. Ronaldo Fraga – MG</li> </ol>

Fonte: Serafim, 2015

<b>Agente</b> Serviço Brasileiro de Apoio à Micro e Pequena Empresa (Sebrae)	<b>Caracterização</b> Instituição privada sem fins lucrativos.
<b>Descrição</b> Possui o Programa Sebrae de Artesanato, criado em 1997. O objetivo geral do programa é: "fomentar o artesanato de forma integrada, enquanto setor econômico sustentável que valoriza a" identidade cultural das comunidades e promove a melhoria da qualidade de vida, ampliando a geração de renda e postos de trabalho" (SEBRAE, 2004).	
<b>Agente</b> Ministério do Desenvolvimento Indústria e Comércio Exterior (MDIC)	<b>Caracterização</b> Instituição pública federal
<b>Descrição</b> O Programa do Artesanato Brasileiro foi criado, inicialmente, no Ministério da Ação Social. Transferido em 1995 para o Ministério da Indústria, do Comércio e do Turismo que foi sucedido, em sua competência, pelo Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior – MDIC. Tem como missão: "Estabelecer ações conjuntas no sentido de enfrentar os desafios e potencializar as muitas oportunidades existentes para o desenvolvimento do Setor Artesanal, gerando oportunidades de trabalho e renda, bem como estimular o aproveitamento das vocações regionais, levando à preservação das culturas locais e à formação de uma mentalidade empreendedora, por meio da preparação das organizações e de seus artesãos para o mercado competitivo" (MDIC, 2007).	
<b>Agente</b> Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA)	<b>Caracterização</b> Instituição pública federal
<b>Descrição</b> Por iniciativa da Secretaria de Agricultura Familiar, desenvolve o Projeto Talentos do Brasil. Criado em 2006, atuou em nove Estados <sup>7</sup> , com intervenções de designers em doze grupos de artesãos e artesãs. "(...) se propõe estruturar os grupos de artesãos de forma sustentável, com base na produção agregada artesanal, focado na prospecção mercadológica e no conceito da autogestão, fortalecendo as ações dos atores locais (...)" (MDA, 2007).	
<b>Agente</b> Ministério da Cultura (MinC)	<b>Caracterização</b> Instituição pública federal
<b>Descrição</b> Por meio do CNCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, vinculado ao IPHAN – Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, desenvolve o PACA - Programa de Apoio a Comunidades Artesanais. "Voltado para comunidades produtoras de artesanato de cunho tradicional, o programa visa à melhoria das condições de produção e comercialização dos produtos, à preservação de tecnologias tradicionais e à valorização dos artesãos na sociedade brasileira. Enfatizando o saber tradicional enquanto marca cultural distintiva de cada pólo artesanal, o programa atua com base no trabalho de pesquisa e documentação" (MinC).	
<b>Agente</b> Programa do Voluntariado Paranaense (PROVOPAR)	<b>Caracterização</b> "Uma Entidade civil, sem fim lucrativos, voltada ao 3º setor, que age em parceria com o governo do Estado do Paraná e a sociedade civil"
<b>Descrição</b> "Promove no Estado do Paraná, a melhoria da qualidade de vida e a valorização das populações com baixo índice de desenvolvimento humano, viabilizando programas e ações que possibilitem a sua sustentação, através de programas de geração de renda, garantindo sua inclusão social" (PROVOPAR)	
<b>Agente</b> Artesanato Solidário	<b>Caracterização</b> Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP)

Fonte: Abbonizio, 2009

## 9. Apêndices

### 9.1. Apêndice A - Roteiro de entrevistas

#### Roteiro entrevista Gente de Fibra

##### DISPARAR O DEBATE + ARTESÃO E ARTESANATO

Como se deu a inserção singular de cada um no artesanato (trajetórias pessoais, escolhas profissionais, percepção sobre artesanato, realidade do trabalho atual...) (onde nasceu, quantos irmãos tem, profissão dos pais, escolaridade, profissão anterior à de artesã, casamento, filhos, cidades onde morou, outros grupos pelos quais passou, e se passou porque saiu etc..)

- Qual sua atividade principal como fonte de renda? Fale um pouco dela (pode ser o próprio artesanato). (isso é importante para ter ideia da composição de renda pessoal/familiar e entender sua participação na atividade do artesanato (tempo de dedicação, comprometimento, responsabilidades pessoais e na cooperativa...))
- Como enxerga a profissão? (artista, artesã, designer...e o que entende por ela?)
- Como começou a se interessar por essa área?
- Quanto tempo trabalha nessa área? O que fazia antes?
- Já trabalhava com artesanato antes da cooperativa? Se sim, com qual atividade?

##### COMO FOI A AÇÃO?

- Como surgiu a ideia de montar um grupo de artesanato em Maria da Fé?
- Houve aceitação de todo grupo? Porque?
- Como se deu a aproximação com o Domingos (do designer)? Como entendem o trabalho do Domingos?
- Quando ocorreu a ação?
- Como foi a experiência? Qual a metodologia utilizada?
- Quais as parcerias no início do projeto? Como elas foram formadas?
- Quem participou do processo?
- Qual a duração da ação?
- Quantas pessoas foram atendidas no projeto? (comentar que esse número foi mudando ao longo dos anos...)
- Qual a sua participação no processo?
- Como foi decidido o que deveria ser feito? Teve algum tipo de capacitação? Qual?
- Como foi a criação das peças no início? Vocês participavam da criação? E hoje como as peças são criadas?

- Como se deu a escolha do material? Porque? Vocês fizeram muitos testes?
- Vocês sentiram algum desconforto/ dúvida em relação ao projeto? Quais?
- Considera positiva ou negativa a influência do designer junto ao projeto? O que poderia ser melhorado?
- Outros designers já participaram de projetos com a cooperativa? Se sim, de que tipo? Quanto tempo de duração? Qual metodologia? Teve acompanhamento? Qual a percepção sobre essas ações?
- E o que esse projeto representou na sua vida? Quais mudanças causou no seu trabalho?

### O papel da cooperativa

- Como se deu a criação da cooperativa? (Cooperativa Mariense de Artesanato x Gente de Fibra)
- Como enxerga a cooperativa?
- Quais as mudanças que ocorreram depois da cooperativa (para os artesãos, para a comunidade, município)? Como você avalia essas mudanças ou o que mudou? (forma de trabalhar, renda, relações profissionais e afetivas)?
- A cooperativa conta com algum tipo de apoio externo (parcerias)? De quem? E de que tipo? (relação com parcerias: financiadores ou agentes de fomento, prefeitura municipal, órgãos estaduais e/ou federais, etc – para produção, comercialização).

Como as parcerias foram formadas?

- O Domingos ainda auxilia a cooperativa de alguma forma?
- Vocês recebem orientação de alguém? Como ela ocorre?
- Como ocorre a venda das peças? Qual valor (ou percentual) é repassado para os artesãos?
- A nova geração está participando da cooperativa?
- Como funciona a distribuição das atividades? Todos conhecem todo o processo?

### **Roteiro entrevista Domingos Tótora**

#### **DISPARAR O DEBATE + DESIGN E ARTESANATO**

Como se deu a inserção singular de cada designer no artesanato (trajetórias pessoais, escolhas profissionais, percepção sobre artesanato, realidade do trabalho atual...)

- Designer x artista x artesão?
- Como começou a se interessar por essa área?
- Quanto tempo trabalha com artesanato?
- Quantos projetos já realizou nessa área? Fale um pouco deles (semelhanças e diferenças).
- Como se deu a aproximação com o grupo de artesãos?
- O que buscam com o projeto? Como foi construído o projeto?
- Qual foi a (Possui alguma) metodologia utilizada para aplicar nesse tipo de projeto? É sempre a mesma, ou sofre variação de acordo com o projeto? Por que?

- Quanto tempo costuma durar a ação? Existe um acompanhamento aos grupos, durante e depois da ação?
- Como se dá esse acompanhamento? Existe correção de rumo? Como se dá e porquê?
- O que e como avaliam as ações do projeto?
- Parcerias e financiadores (relação com agentes de fomento)

### COMO FOI A AÇÃO?

- Como surgiu a ideia de montar um grupo de artesanato em Maria da Fé?
- Existem outras iniciativas na cidade?
- No grupo, os participantes já tinham contato com o artesanato? ( se sim, já tinham contato com o que estava sendo proposto? Se não, como foi a aceitação e a aproximação com essa nova atividade?)
- Como foi o primeiro contato?
- Quais as parcerias para esse projeto? Como elas foram formadas?
- Como foi a parceria com o SEBRAE? Quais objetivos e intenções? Como o SEBRAE colaborou?
- Quem participou do processo?
- Qual a duração da ação?
- Quantas pessoas foram atendidas no projeto? (comentar que esse número foi mudando ao longo dos anos...)
- Foi usada alguma metodologia durante o processo? Se sim, qual?
- Qual a participação da comunidade no processo?
- Como foi decidido o que deveria ser feito? Teve algum tipo de capacitação? Qual?
- Como foi a criação das peças no início? Os artesãos participavam do processo? E hoje como as peças são criadas?
- Em uma entrevista, sobre o comércio justo, você disse que criação é um exercício e que se dá através da sensibilização dos olhos. Como foi esse exercício e essa sensibilização junto a Gente de Fibra?
- Como se deu a escolha do material? Vocês fizeram muitos testes?
- Percebeu algum desconforto/ dúvida da comunidade em relação ao projeto? Quais?
- Acompanhou a criação da cooperativa? Como foi esse processo? ( Cooperativa Mariense de Artesanato x Gente de Fibra)
- Você comentou que hoje a cooperativa caminha sozinha. Quando isso ocorreu? O que levou a cooperativa atingir esse nível? Você ainda acompanha o grupo de alguma forma?
- Como ocorre a venda das peças? Qual valor (percentual) é repassado para os artesãos?
- A nova geração está participando da cooperativa?
- O que você acha que mudou na vida do artesão?
- E o que esse projeto representou na sua vida? Quais mudanças causou no seu trabalho?



- As suas peças vieram antes ou depois do Gente de Fibra?
  - Como avalia a influência de sua participação nesses projetos?
- RESGATE TRADIÇÕES - Corda

### **Roteiro entrevista Josiane Masson - ArteSol**

#### **DISPARAR O DEBATE**

Como se deu a inserção singular da coordenadora no artesanato (trajetórias pessoais, escolhas profissionais, percepção sobre artesanato, realidade do trabalho atual...)

#### **SOBRE A ATUAÇÃO DA ARTESOL**

- Como se dá a escolha das comunidades em que a ArteSol atua?(é uma oferta da ARTESOL ou as comunidades/associações que buscam ou são parcerias com outras instituições públicas ou privadas, outras, ou mais de uma dessas situações)
- Qual a composição das equipes nos projetos da ArteSol? (designers, antropólogos...)
- Como são detectados os pontos, os quais devem sofrer interferência?
- Que tipo de intervenções ocorrem? (no produto, na distribuição, capacitação, comercialização...)
- Qual a metodologia usada nos projetos? Quais as etapas e princípios das ações?
- Quando os produtos são alterados, como fica a questão da autoria?

#### **ESCOLHENDO A COMUNIDADE**

- Todos os 120 projetos desenvolvidos pela ArteSol tiveram atuação de designers? Se não, qual a quantidade (ou percentual aproximado) de projetos que tiveram acompanhamento de um designer?
- Qual(is) seria(am) o(s) caso(s) marcante(s), ou que seja(m) modelo(s) e/ou referência(s) dentro da ArteSol, e que tenha(m) sido realizado(s) com a assistência de designer? Vocês consideram alguma dessa(s) comunidade(s) mais aberta(s) a receber pessoas de fora e conversar sobre o projeto desenvolvido juntamente com a ArteSol?
- Qual foi o designer que participou desse projeto indicado? Seria essencial para a minha pesquisa a perspectiva do(a) designer, portanto eu gostaria de entrevistá-lo. Seria possível me enviar o contato dele (a)?
- Para conversar com a comunidade eu gostaria de preparar um dispositivo de conversação, para que a entrevista flua mais livremente e eles se sintam mais confortáveis em relatar o processo. Vocês teriam fotos ou algum outro material desse projeto que pudessem compartilhar comigo?

#### **COMO FOI A AÇÃO?**

- Como foi o primeiro contato?
- Como foi decidido o que deveria ser feito? Teve algum tipo de capacitação? Qual?
- Como foi executado?

- Qual a participação da comunidade no processo?
- Qual a duração da ação?
- Quais as parcerias para esse projeto? Quem participou?
- Quantas pessoas foram atendidas no projeto?
- Vocês perceberam algum desconforto/ dúvida da comunidade em relação ao projeto da ArteSol?
- Olhando os projetos desenvolvidos pela ArteSol no site reparei que a maioria dos projetos não são executados uma única vez. Existe um retorno à comunidade depois de alguns anos. Nesse projeto também houve o retorno? Como estava a comunidade nesse retorno? Tinham absorvido a primeira ação e tinham se modificado de alguma forma? Como? Em quais aspectos houve essa mudança?
- E para a ArteSol o que esse projeto representou? Que mudanças ele trouxe para a instituição?

### **Roteiro entrevista Renata Mendes**

#### **DISPARAR O DEBATE + DESIGN E ARTESANATO**

Como se deu a inserção singular de cada designer no artesanato (trajetórias pessoais, escolhas profissionais, percepção sobre artesanato, realidade do trabalho atual...)

- Como começou a se interessar por essa área?
- Quanto tempo trabalha com artesanato?
- Quantos projetos já realizou nessa área? Fale um pouco deles (semelhanças e diferenças).
- Qual foi a (Possui alguma) metodologia utilizada para aplicar nesse tipo de projeto? É sempre a mesma, ou sofre variação de acordo com o projeto? Por que?
- Quanto tempo costuma durar a ação? Existe um acompanhamento aos grupos, durante e depois da ação?
- Como se dá esse acompanhamento? Existe correção de rumo? Como se dá e porquê?
- O que e como avaliam as ações do projeto?
- Parcerias e financiadores (relação com agentes de fomento) E a parceria com ArteSol quando começou?

#### **COMO FOI A AÇÃO?**

- Como se deu a aproximação com o grupo de artesãos?
- O que buscaram com o projeto? Como foi construído o projeto?
- Existem outras iniciativas na região?
- No grupo, os participantes já tinham contato com o artesanato?
- Como foi o primeiro contato? O aceite do grupo
- Quais as parcerias para esse projeto? Como elas foram formadas?
- Quem participou do processo? Como era composta a equipe?
- Qual a duração da ação?
- Quantas pessoas foram atendidas no projeto?

- Foi usada alguma metodologia durante o processo? Se sim, qual?
- Qual a participação da comunidade no processo?
- Como foi decidido o que deveria ser feito? Teve algum tipo de capacitação? Qual?
- Quais foram as interferências?
- Percebeu algum desconforto/ dúvida da comunidade em relação ao projeto? Quais?
- Vocês de alguma forma capacitam a comunidade a se desenvolver sozinha?
- Você ainda acompanha o grupo de alguma forma?
- Como ocorre a venda das peças? Qual valor (percentual) é repassado para os artesãos?
- A nova geração está participando da cooperativa?
- O que você acha que mudou na vida do artesão com a interferência?
- E o que esse projeto representou na sua vida? Quais mudanças causou no seu trabalho?
- Como avalia a influência de sua participação nesses projetos?

### **Roteiro entrevista Crique Caiçara**

#### **DISPARAR O DEBATE + ARTESÃO E ARTESANATO**

Como se deu a inserção singular de cada um no artesanato (trajetórias pessoais, escolhas profissionais, percepção sobre artesanato, realidade do trabalho atual...) (onde nasceu, quantos irmãos tem, profissão dos pais, escolaridade, profissão anterior à de artesã, casamento, filhos, cidades onde morou, outros grupos pelos quais passou, e se passou porque saiu etc..)

- Qual sua atividade principal como fonte de renda? Fale um pouco dela (pode ser o próprio artesanato). (isso é importante para ter ideia da composição de renda pessoal/familiar e entender sua participação na atividade do artesanato (tempo de dedicação, comprometimento, responsabilidades pessoais e na cooperativa...)
- Como enxerga a profissão? (artista, artesã, designer... e o que entende por ela?)
- Como começou a se interessar por essa área?
- Quanto tempo trabalha nessa área? O que fazia antes?
- Já trabalhava com artesanato antes do crique caiçara? Se sim, com qual atividade?

#### **COMO FOI A AÇÃO?**

- Como surgiu a ideia de criar o Crique Caiçara?
- Houve aceitação de todo grupo?
- Como se deu a aproximação com a ArteSol? E com a Paula e a Renata?
- Quando ocorreu a ação?
- Como foi a experiência? Qual a metodologia utilizada?
- Quais as parcerias no início do projeto? Como elas foram formadas?
- Quem participou do processo?

- Qual a duração da ação?
- Quantas pessoas foram atendidas no projeto?
- Qual a sua participação no processo?
- Como foi decidido o que deveria ser feito? Teve algum tipo de capacitação? Qual?
- Mudou algum processo na fabricação? Ficou mais fácil/difícil a execução das peças?
- Vocês sentiram algum desconforto/ dúvida em relação ao projeto? Quais?
- Considera positiva ou negativa a influência do designer junto ao projeto? O que poderia ser melhorado?
- Outros designers já participaram de projetos com a cooperativa? Se sim, de que tipo? Quanto tempo de duração? Qual metodologia? Teve acompanhamento? Qual a percepção sobre essas ações?
- E o que esse projeto representou na sua vida? Quais mudanças causou no seu trabalho?

### O papel do Crique Caiçara

- O Crique é uma associação/cooperativa?
- Como enxerga a cooperativa?
- Vocês contam com algum tipo de apoio externo (parcerias)? De quem? E de que tipo? (relação com parcerias: financiadores ou agentes de fomento, prefeitura municipal, órgãos estaduais e/ou federais, etc – para produção, comercialização ). Como as parcerias foram formadas?
- A Artesol ainda auxilia a cooperativa de alguma forma? E as designers?
- Vocês recebem orientação de alguém? Como ela ocorre?
- Como ocorre a venda das peças? Qual valor (ou percentual) é repassado para os artesãos? Como é a divisão interna?
- A nova geração está participando do Crique Caiçara?
- Como funciona a distribuição das atividades? Todos conhecem todo o processo? Ver as peças antes e depois da interferência

## 9.2.

### Apêndice B - Artesão Elite

Autor	Tipo trabalho	Site	
Mucki Skowronski	pintura e tingimento artesanal de tecidos	<a href="http://mucki.com.br/mucki.html">http://mucki.com.br/mucki.html</a>	RJ

Juliana Bollini	arte com papel	<a href="http://julianabollini.blogspot.com.br/">http://julianabollini.blogspot.com.br/</a>	SP
Cristina Galeão	cerâmica	<a href="https://www.facebook.com/adobeceramica/">https://www.facebook.com/adobeceramica/</a>	Pirenópolis-GO
Ivã Volpi			
Svenja Kalteich	cerâmica		
Mercedes Montero	tecelagem	<a href="http://tissume-mercedesmontero.blogspot.com.br/">http://tissume-mercedesmontero.blogspot.com.br/</a>	Pirenópolis-GO
Cecília Menezes	cerâmica-bonecas	<a href="http://www.ceciliamenezes.com.br/artista.htm">http://www.ceciliamenezes.com.br/artista.htm</a>	Bahia
Osmundo Teixeira	santeiro	<a href="http://www.osmundoteixeira.com.br/">http://www.osmundoteixeira.com.br/</a>	Itabuna-BA
Juliana Chagas	ceramista	<a href="https://www.facebook.com/JardimDAngola">https://www.facebook.com/JardimDAngola</a>	
Oziel Dias Coutinho	madeira		Itabaiana-PB
Adriana Yazbek	luminárias	<a href="https://www.facebook.com/AtelieAdrianaYazbek/">https://www.facebook.com/AtelieAdrianaYazbek/</a>	
ANA	estampagem tecidos	<a href="http://www.mariaignezbarbosa.com/asp/listagemDet.asp?idsecao=1&amp;idveiculo=3&amp;p=98">http://www.mariaignezbarbosa.com/asp/listagemDet.asp?idsecao=1&amp;idveiculo=3&amp;p=98</a>	
Bicho de Pano	pelúcia	<a href="http://www.bichosdepano.com.br/produtos/ecologica">http://www.bichosdepano.com.br/produtos/ecologica</a>	
Ana Morelli	estampagem	<a href="http://anamorelli.com/quemsou/">http://anamorelli.com/quemsou/</a>	
Rosangela Ortiz de Godoy	Tecelagem manual	<a href="http://www.acasa.org.br/colecao/rosangela-ortiz-de-godoy">http://www.acasa.org.br/colecao/rosangela-ortiz-de-godoy</a>	
Renata Meirelles (artista plástica)	corte a laser e misturando técnicas artesanais e industriais na confecção de suas peças	<a href="http://www.acasa.org.br/colecao/renata-meirelles">http://www.acasa.org.br/colecao/renata-meirelles</a>	

## 9.3.

## Apêndice C - Revista Casa Cláudia

Revista Casa Cláudia- Artesãos do Brasil- ano 21 nº464- Edição especial- Editora Abril			
Cerâmica	20 representantes	Descrição	9P 9A 2A/P
Antônio Poteiro e Soza Neto	Goiânia -GO	Poteiro	P
Calazans	Trancoso-BA	Cerâmica primitiva, artista.	A
Cerâmica de Tracunhaém	Tracunhaém-PE	Artesãos, mestre, arte popular, artista.	P
Cristina Machado	Recife-PE	Artista plástica, arte.	A
Detimar Ferreira	Belo Horizonte-MG	Santeiro, ceramista	P
Dona Nitinha	Rio Real-BA	Ceramista, artesãos	P
Elisa Pena	Belo Horizonte-MG	Veia artística, artesão, escultora, Escola de artes.	A
Elisabeth e Gilberto	Nova Friburgo-RJ	Arte	A
Figureiros de Taubaté	Taubaté-SP	Ofício, artesãos, artistas, figureira.	P
Guido Totoli	São Paulo-SP	Artesão, arte, mestre, talento.	A/P
Jardineiro e Suenaga	Cunha-SP	Ceramistas, ofício	A
Kimi Nii	São Paulo-SP	Exposição de arte, técnica, talento.	A
Maragogipinho	Recôncavo Baiano-BA	Oleiro, olaria	P
Máximo Soalheiro	Belo Horizonte-MG	Oleiro, criatividade, artista plástico, refinada arte, criação artística.	A
Megumi Yuasa e Masako Akeho	Cotia-SP	Filosofo da arte, mestre ceramista, artistas, ceramista-escultor.	A
Mestre Cardoso	Belém-PA	Olaria, arte cerâmica.	P/A
Mestre Vitalino	Caruaru-PE	Artesão	P
Nelise Ometto	São Paulo-SP	Talento criativo, artífice, arte.	A
Vale do Jequitinhonha	Norte de Minas Gerais	Lúdica, curiosa, técnica, mexer com o barro, artesãos.	P
Vale do Ribeira	Sul de São Paulo	Tradições artesanais,	P
Fibras	3 representantes		3P
Cestarias do Delta	Parnaíba-PI	Artesanato, artesãs, tecer cestos e esteiras.	P
Cipó-de-Fogo	Cascavel-CE	Artesãos, traçado de cipó, ofício.	P
Pedro Balaiero	Guaramiranga-CE	Balaaios, artesão	P
Madeira	9 representantes		

Bichos de Brumado	Mariana-MG	Artesãos, mestre, escultura, artes do entalhe.	P
Bichos de Prados	Zona da Mata-MG	Escultura, artesãos, força genética do seu talento.	P
Danilo Blanco e Cristian Rodrigues	São Paulo-SP	Marchetaria, artesãos, mestre, estética própria, artista, obras de arte.	A
Hugo França	Trancoso-BA	Trabalho artesanal, artesanato.	A
Oficina de Agosto	Tiradentes-MG	Serralheiros, marceneiros, veia artística.	A/P
Paulo Pintor	Contagem-MG	Policromia, artista	A
Roque Pereira	Pirenópolis-GO	Artesão, design reto.	A/P
Zanine Caldas	Vila Velha-ES	Arquiteto, designer, artesanato, mestres.	A
Tramas e tecidos	14 representantes		
Boa-Noite	Ilha do Ferro-AL	Renda bordada, artesanato.	P
Casa Caiada	Recife-PE	Artesãos, tapeçaria	P
Celso Lima	São Paulo-SP	Estamparia, técnica, ilustrador.	A
Eva Soban	São Paulo-SP	Artista plástica, trabalhos manuais, tear.	A
Labirinto de Beberibe	Litoral leste do Ceará	Rendeiras, tradicionais bordados - a Cooperativa dos Produtores Artesanais de Beberibe recebem orientação de designers e estilistas como Beatriz Castro e Lúcia Neves.	P
Mãos Gaúchas	Região de Campanha-RS	Cardadeiras, tear, artesanato.	P
Perpétua Martins	Jaguaribe-CE	Trabalho manual, renda de filé, cooperativa de rendeiras.	P/A
Renato Imbroisi	Carvalhos-MG	Artesão, trabalhos manuais.	P/A
Renda de Bilro de Jabuti	Fortaleza-CE	Rendeiras, Centro de Artesanato do Estado.	P
Rendeiras da lagoa da Conceição	Florianópolis-SC	Artesãs, rendeiras, ofício.	P
Rosa Verardi	São Paulo-SP	Tingir e tecer, artesãos, socióloga.	A

Tecelagem de Pedro II	Região norte do Piauí	Teares rústicos, tecelagem, artesãs, Comunidade Solidária, Associação Artesanal Xique Xique.	P
Terra do Sol	Sertão de Guirinhém-PB	Tear manual, cooperativa Terra do Sol, artesanato, artesãos.	P
Ferro	2 representantes		
Hélio Pellegrino	Rio de Janeiro-RJ	Arquiteto, hobby, reciclar.	A
Vantuil Onofre	Tiradentes-MG	Mãos hábeis, artesanato, talento.	A/P
Pedra	3 representantes		
José Maria de Mendonça	São João Del Rey-MG	Artesão, arte e artesanato, entalhe artista.	A
Nicola	Recife-PE	Artista nato, artífice, entalhar, artesãos.	A
Pedra-Sabão	Região de Ouro Preto-MG	Esculpir, influência de artistas e designers.	P



## 9.4.

## Apêndice D - Guia do Objeto Brasileiro - site A Casa

Artesão/ Designer										
Norte		Nordeste		Centro-Oeste		Sudeste		Sul		
Acre	3	Alagoas	4	Distrito Federal	24	Espírito Santo	5	Paraná	13	
Amazonas	5	Bahia	13	Goiás	16	Minas Gerais	374	Rio Grande do Sul	20	
Pará	4	Ceará	15	Mato Grosso	2	Rio de Janeiro	63	Santa Catarina	23	
Rondônia	0	Maranhão	1	Mato Grosso do Sul	3	São Paulo	249			
Roraima	0	Paraíba	3							
Tocantins	0	Pernambuco	14							
		Piauí	4							
		Rio Grande do Norte	1							
		Sergipe	5							
Total	12		60		45		691		56	864
Associação Artesãos/Ateliês										
Norte		Nordeste		Centro-Oeste		Sudeste		Sul		
Acre	14	Alagoas	10	Distrito Federal	33	Espírito Santo	23	Paraná	10	
Amapá	0	Bahia	14	Goiás	9	Minas Gerais	123	Rio Grande do Sul	24	
Amazonas	18	Ceará	27	Mato Grosso	8	Rio de Janeiro	72	Santa Catarina	11	
Pará	20	Maranhão	14	Mato Grosso do Sul	6	São Paulo	123			
Rondônia	12	Paraíba	20							
Roraima	1	Pernambuco	16							
Tocantins	6	Piauí	12							
		Rio Grande do Norte	9							
		Sergipe	6							
Total	71		128		56		341		45	641
Instituições										
Norte		Nordeste		Centro-Oeste		Sudeste		Sul		
Acre	1	Alagoas	2	Distrito Federal	8	Espírito Santo	0	Paraná	1	
Amapá	0	Bahia	2	Goiás	0	Minas Gerais	0	Rio Grande do Sul	4	
Amazonas	2	Ceará	0	Mato Grosso	1	Rio de Janeiro	8	Santa Catarina	3	
Pará	4	Maranhão	1	Mato Grosso do Sul	0	São Paulo	24			
Rondônia	0	Paraíba	0							
Roraima	0	Pernambuco	3							
Tocantins	1	Piauí	1							

		Rio Grande do Norte	0						
		Sergipe	1						
Total	8		10		9		32	8	67
<b>Universidades</b>									
Norte	Nordeste		Centro-Oeste		Sudeste		Sul		
Acre	0	Alagoas	0	Distrito Federal	2	Espírito Santo	9	Paraná	10
Amapá	1	Bahia	4	Goiás	2	Minas Gerais	6	Rio Grande do Sul	12
Amazonas	6	Ceará	7	Mato Grosso	0	Rio de Janeiro	9	Santa Catarina	13
Pará	1	Maranhão	1	Mato Grosso do Sul	1	São Paulo	36		
Rondônia	0	Paraíba	1						
Roraima	0	Pernambuco	2						
Tocantins	0	Piauí	0						
		Rio Grande do Norte	0						
		Sergipe	1						
Total	8		16		5		60	35	124
Total									1696

## 9.5.

### Apêndice E - Arquivo site A Casa

ARQUIVO				
Designer	Artesão	Local	Tipo de trabalho	
Instituto de Pesquisas em Tecnologia e Inovação (IPTI)  Kelley Brian White		Santa Luzia do Itanh, SE	Trançado manual em fibra vegetal	<a href="http://www.acasa.org.br/colecao/cultura-em-foco">http://www.acasa.org.br/colecao/cultura-em-foco</a>
	Associação Capim Dourado do Povoado de Mumbuca	Mateiros, TO	Capim dourado trançado e costurado com a seda de buriti tinginda naturalmente a partir de cinzas e plantas do cerrado como caju, manga e cagaita.	<a href="http://www.acasa.org.br/colecao/mumbuca-natureza">http://www.acasa.org.br/colecao/mumbuca-natureza</a>
COLEÇÃO 5º PRÊMIO OBJETO BRASILEIRO				
Ecotece+			Moda	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-02718/814da64b80ee9fef6f9f05">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-02718/814da64b80ee9fef6f9f05</a>

				37d10df60e
Laboratório de Design O Imaginário	Centro de Artesanato Arq. Wilson Campos Junior:	Cabo de Santo Agostinho	Cerâmica	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-02720/aaa0f87b949dbd39aa7dc86f98be83f5">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-02720/aaa0f87b949dbd39aa7dc86f98be83f5</a>
<b>COLEÇÃO 4º PRÊMIO OBJETO BRASILEIRO</b>				
Centro de Estudos Avançados de Promoção Social e Ambiental	Grupo Tucumarte	Comunidade de Urucureá-AM	Cestaria	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-02554/c7520e42c79feaa7dac16b7150afb843">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-02554/c7520e42c79feaa7dac16b7150afb843</a>
	Associação dos Jovens da Juréia Crique Caiçara	Iguapé-SP	Entalhe madeira	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-02532/c7520e42c79feaa7dac16b7150afb843">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-02532/c7520e42c79feaa7dac16b7150afb843</a>
A Gente Transforma Estúdio Nada se Leva Fetiche Design Rosenbaum Projetos e Decoração S/S. LTDA	Povo Yawanawá	Nova Esperança e Amparo-AC	Luminárias com miçanga	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-02568/c7520e42c79feaa7dac16b7150afb843">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-02568/c7520e42c79feaa7dac16b7150afb843</a>
Instituto Meio (designer)	Polo Cerâmico do Alto Vale do Ribeira	Vale do Ribeira, SP	Cerâmica	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-02560/c7520e42c79feaa7dac16b7150afb843">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-02560/c7520e42c79feaa7dac16b7150afb843</a>  <a href="http://institutomeio.org/wordpress/portfolio/polo-ceramico-do-alto-vale-do-ribeira-2/">http://institutomeio.org/wordpress/portfolio/polo-ceramico-do-alto-vale-do-ribeira-2/</a>
	Associação Fibra Real	São João del-Rei-MG		<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-02550/c7520e42c79feaa7dac16b7150afb843">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-02550/c7520e42c79feaa7dac16b7150afb843</a>
Centro Pernambucan	Associação dos Artesãos	São Lourenço da	Bolsas e acessórios feitos com	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-</a>

o de Design	de São Lourenço da Mata	Mata/PE	algodão	02536/c7520e42c79feaa7dac16b7150afb843
<b>COLEÇÃO 3º PRÊMIO OBJETO BRASILEIRO</b>				
Instituto de Pesquisas em Tecnologia e Inovação				<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01935/440bbc03dfd70d930d7e2ca5a980a109">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01935/440bbc03dfd70d930d7e2ca5a980a109</a>
A Gente Transforma Rosenbaum Projetos e Decoração S/S. LTDA	Moradores de Várzea Queimada	Várzea Queimada - PI	Cestaria + reciclagem pneu	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01939/e8ddfe85c248aaf9e82ef84f3cdacde8">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01939/e8ddfe85c248aaf9e82ef84f3cdacde8</a>
Fundação Loro Parque Instituto Arara Azul	Várias comunidades	Bahia	Palha do Licuri, Caroá	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01940/440bbc03dfd70d930d7e2ca5a980a109">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01940/440bbc03dfd70d930d7e2ca5a980a109</a>
Universidade FUMEC, ASAS Aglomeradas		MG		<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01938/440bbc03dfd70d930d7e2ca5a980a109">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01938/440bbc03dfd70d930d7e2ca5a980a109</a>
JA.CA Escola de Arquitetura e Design da Universidade Federal de Minas Gerais	Moradores do bairro Jardim Canadá	Nova Lima-MG	Estamparia Marcenaria Tecelagem	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01937/440bbc03dfd70d930d7e2ca5a980a109">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01937/440bbc03dfd70d930d7e2ca5a980a109</a>  <a href="http://www.jaca.center/deseja-ca/">http://www.jaca.center/deseja-ca/</a>
Mayumi Ito	AMARIA equipe de Muzambinho	Muzambinho - MG	Moda (Modelagem, corte, costura, bordado e aplicação)	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01936/440bbc03dfd70d930d7e2ca5a980a109">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01936/440bbc03dfd70d930d7e2ca5a980a109</a>
Domingos Tótora	Gente de Fibra Cooperativa Mariense de Artesanato	Maria da Fé-MG	Papelão reciclado e fibra de bananeira	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01934/440bbc03dfd70d930d7e2ca5a980a109">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01934/440bbc03dfd70d930d7e2ca5a980a109</a>
<b>COLEÇÃO 2º PRÊMIO OBJETO BRASILEIRO</b>				
Professores e alunos da	ASAS Artesanato Solidário no	Belo Horizonte-	Costura, estamparia, encadernação, bordado e	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01360/2d0487ae5a05d19725765">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01360/2d0487ae5a05d19725765</a>

FUMEC	Aglomerado da Serra	MG	fotografia pinhole	face8e41186
Experiência Design Cabanos	Cooperativa Coopsai	Barcarena-PA	Trabalho com madeira e borracha descartada	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01359/532c3720330adf66b5dc97bc8eb417a3">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01359/532c3720330adf66b5dc97bc8eb417a3</a>
Projeto Asta		Rio de Janeiro-RJ	Comercialização de produtos artesanais via catálogo	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01355/2d0487ae5a05d19725765face8e41186">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01355/2d0487ae5a05d19725765face8e41186</a>
Ateliê Design Escola	Associação Mestres da Obra	São Paulo-SP	Transformação de resíduos de construção em objetos	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01358/2d0487ae5a05d19725765face8e41186">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01358/2d0487ae5a05d19725765face8e41186</a>
Oficina de artes Boracea	Ex moradores de albergues	São Paulo-SP	Reciclagem	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01357/2d0487ae5a05d19725765face8e41186">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01357/2d0487ae5a05d19725765face8e41186</a>
Design Possível  Projeto Arrastão	Cardume de mães	São Paulo-SP	reciclagem	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01356/2d0487ae5a05d19725765face8e41186">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01356/2d0487ae5a05d19725765face8e41186</a>
<b>COLEÇÃO 1º PRÊMIO OBJETO BRASILEIRO</b>				
ArteSol  Sebrae  (Bia Cunha, Mara Udler, Mercedes Monteiro)	Projeto Pólo Veredas	Vale do Urucuia - MG	cadeia produtiva de fiação, tecelagem e tingimento com corantes naturais.	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/VI-00005/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2">http://www.acasa.org.br/reg_mv/VI-00005/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2</a>
Sebrae  Renato Imbroisi	Café Igarai	Mococa-SP	Bordado, Costura, Pintura em Porcelana e Tingimento Natural de Tecido	<a href="http://www.acasa.org.br/socio_ambiental_evento.php?id=1">http://www.acasa.org.br/socio_ambiental_evento.php?id=1</a>
Sebrae  ACIAR  Fabíola Bergamo	Empresas produtoras de esteira de junco	Vale do Ribeira-SP	Produtos feitos com junco	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/VI-00009/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2">http://www.acasa.org.br/reg_mv/VI-00009/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2</a>
Sebrae	Dez grupos de	Belo	Mix de produtos sobre Savassi	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv">http://www.acasa.org.br/reg_mv</a>

CDL  Universidade FUMEC Cássia Macieira, Juliana Pontes e Natacha Rena.	artesãos	Horizonte - MG		/VI-00008/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2
Imaginário Pernambucano	Várias Comunidades	Pernambuco	variados	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/VI-00007/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2">http://www.acasa.org.br/reg_mv/VI-00007/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2</a>
Escritório Mapimguari	Ver as Ervas	Amazônia	Projeto gráfico	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/VI-00006/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2">http://www.acasa.org.br/reg_mv/VI-00006/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2</a>
Sebrae  Laboratório Piracema de Design	Comunidades quebradeiras de coco	Bico do Papagaio-TO	Peças com babaçu	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/VI-00004/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2">http://www.acasa.org.br/reg_mv/VI-00004/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2</a>
Design Possível  Ma	Várias ONGS	São Paulo-SP	Reciclagem	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/VI-00017/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2">http://www.acasa.org.br/reg_mv/VI-00017/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2</a>
Patrícia Toyama	Circuladô de papel	São Paulo-SP	Reciclagem papel	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/VI-00016/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2">http://www.acasa.org.br/reg_mv/VI-00016/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2</a>
Associação Mundaréu	Grupo Conkistart	São Paulo-SP	Produtos para casa- costura	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/VI-00015/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2">http://www.acasa.org.br/reg_mv/VI-00015/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2</a>
Aldeia do Futuro	Mães dos alunos da escola Aldeia do Futuro	São Paulo-SP	Costura, tear, bordado, tricô, crochê, renda	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/VI-00014/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2">http://www.acasa.org.br/reg_mv/VI-00014/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2</a>
Carla Tennebaum, Paula Dib, Adriana Yazbek	EVAMARIA	São Paulo-SP	Reciclagem EVA	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/VI-00013/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2">http://www.acasa.org.br/reg_mv/VI-00013/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2</a>

Artemísia Unibes				
Programa Conexões de Saberes da UFPE	Comunidade de Barra do Riachão	São Joaquim do Monte-PE		<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/VI-00012/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2">http://www.acasa.org.br/reg_mv/VI-00012/9e983a5ef75186ac0ba0b520f745d1b2</a>
Oficina de artes Boracea	Ex moradores de albergues	São Paulo-SP	Reciclagem	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01357/2d0487ae5a05d19725765face8e41186">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01357/2d0487ae5a05d19725765face8e41186</a>
Domingos Tótora	Gente de Fibra Cooperativa Mariense de Artesanato	Maria da Fé-MG	Papelão reciclado e fibra de banabeira	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01934/440bbc03dfd70d930d7e2ca5a980a109">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01934/440bbc03dfd70d930d7e2ca5a980a109</a>

#### COLEÇÃO A CASA - CASA MUSEU DO OBJETO BRASILEIRO

Alunos da Design Academy Eindhoven (designer)  Objeto desenvolvido pelo Projeto Design Solidário, em 2001	Artesãos da Associação dos Artesãos do Sertão Central (artesão)	Serrita-PE	Moringa de alumínio, revestida em couro modelado; fechamento frontal por cruzamento de tiras estreitas de couro.	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00321/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00321/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f</a>
			Corrente para chaves, em couro tingido de branco, com vazados perfurados em motivos geométricos; ferragens em metal	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00314/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00314/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f</a>
			Corrente para chaves, confeccionada em pele de porco-espinho, com ferragens de metal	
			Chinelo de dedo, em couro branco recortado e pespontado em verde sobre sola de borracha	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00164/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00164/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f</a>
Alunos da Design Academy Eindhoven	Artesãos da Associação Comunitária Monte Azul	São Paulo - SP	Gamela moldada em papel machê, com interior pintado em vermelho.	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00317/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00317/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2</a>

(designer)	(artesão)		<p>Banco quadrangular em madeira laminada e moldada, com pintura interna a tinta e externa a verniz</p> <p>Descanso para mesa em tiras entrelaçadas de madeira laminada.</p>	<p>b6ac8c233f</p> <p><a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00312/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00312/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f</a></p> <p><a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00165/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00165/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f</a></p>
<p>Objeto desenvolvido pelo Projeto Design Solidário, em 2001</p> <p>Alunos da Design Academy Eindhoven (designer)</p> <p>Objeto desenvolvido pelo Projeto Design Solidário, em 2001</p>	Geraldo Benjamin Calou (artesão)	Serrita-PE	Par de esporas ou tornoeleiras em couro liso e pespontado, com rebites, fivela e espora em metal prateado	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00242/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00242/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f</a>
	Artesãos da Associação dos Artesãos do Sertão Central (artesão)	Serrita-PE	Indumentária de vaqueiro nordestino, em miniatura, composta de chapéu, gibão, perneira, luvas, peitoral, botas; confeccionada em couro e vaqueta, recortados, pespontados e colados	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00240/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00240/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f</a>
	Povos baniwa (artesão)	Bacia do Rio Içana	Cesta tigeliforme ou balaio (wayála), confeccionada em fibra de arumã natural e tingida de preto; motivo gráfico kettamárhi (desenho do dorso de um tipo de besouro).	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00311/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00311/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f</a>
Fabíola Bergamo (designer)	Artesão anônimo (artesão)		Descanso para mesa, retangular, confeccionado em varetas de bambu paralelas, unidas internamente por hastes de arame	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00299/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00299/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f</a>



			Vários objetos...	
Renato Imbroisi (designer)	Artesão anônimo (artesão)		Jogo americano em tecelagem manual, em taboa e fio de algodão preto, padrão geométrico.  Vários objetos	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00282/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00282/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f</a>
	Maria Cândida Monteiro Rafael (artesã)		Placa decorativa em cerâmica policromada, representando cena de festa junina, com três pares de dançarinos, colocados lado a lado, com trajes típicos da ocasião.	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00268/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00268/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f</a>
	Oziel Dias Coutinho (artesão)		Boneca confeccionada em madeira pintada, com vestido feito de chita.	
Walter Rodrigues (estilista de moda)	Associação das Rendeiras de Morros da Mariana (artesã)		Vestido em renda de bilro preta, fio de viscose, e musseline.	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00129/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00129/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f</a>
	Maria Ozinete de Oliveira Lima (rendeira)	Associação das Rendeiras de Morros da Mariana, Piauí	Entremeio (amostra) de renda de bilros, padrão "renda talhada", em sequencias oblíquas de rosas de traça e panos de meio-trocado; linha de algodão branca (Âncora), n. 50	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00212/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00212/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f</a>
	Ozita (rendeira)	Associação das Rendeiras de Morros da Mariana, Piauí	Entremeio (amostra) de renda de bilros, padrão "rosas de noiva", com rosas de pano de meio-trocado e carreiras de meio-trocado; em linha de algodão branca (Corrente) de duas espessuras.	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00211/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00211/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f</a>
	Maria Luiza Oliveira Coutinho (rendeira) +outras rendeiras,...	Associação das Rendeiras de Morros da Mariana, Piauí	Aplicação de renda de bilros, em linha de algodão (Círculo) amarela; formato de "Ls" sucessivos, em caracóis, ponto falso, traças e tranças	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00209/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00209/fd3e0ecf87e8e50a7bc1f2b6ac8c233f</a>

José Marconi Bezerra de Souza (designer)	Artesão anônimo (artesão)	Ribeira de Cabaceiras, PB	Modelos de sandálias confeccionadas em pele de cabra pespontada, com emprego de argolas, rebites e fivelas. Solado de borracha.	
Lia Monica Rossi (designer)	Artesão anônimo (artesão)  Cooperativa Artesanal do Agreste.	Chã dos Pereira, PB	Embalagens para peças de labirinto. Cada embalagem traz ilustrações com as três fases do processo de confecção da peça artesanal e um texto explicativo, para valorização do produto.	

#### EXPOSIÇÕES: EXPOSIÇÃO ENCONTROS DESIGN + ARTESANATO

Ana Márcia Moura (arquiteta)  Jacqueline Soares (designer)  Artesanato Solidário (outra atividade)	Associação dos Artesãos de São Vicente de Paula (artesão)	São Vicente de Paula, Parnaíba, PI	Palha de carnaúba	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/00849/7b58f4367124e26394bfb-d1687195d60">http://www.acasa.org.br/reg_mv/00849/7b58f4367124e26394bfb-d1687195d60</a>
Instituto Meio (designer) Lars Diederichsen (designer)	Associação Amo Bio Design (artesão)	Jardim, MS	Osso e chifre de boi	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/00845/7b58f4367124e26394bfb-d1687195d60">http://www.acasa.org.br/reg_mv/00845/7b58f4367124e26394bfb-d1687195d60</a>
Janete Costa (designer)	Nil (artesão)	Riacho das Almas, PE	Cipó e papel arroz	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/00844/7b58f4367124e26394bfb-d1687195d60">http://www.acasa.org.br/reg_mv/00844/7b58f4367124e26394bfb-d1687195d60</a>
Luciana Carvalho (antropóloga)	Associação das Mulheres Ribeirinhas de Santarém (artesão)	Santarém, PA	Feitas com o fruto da cuieira (Crescentia cujete), tingidas na cor preta e decoradas com incisões ornamentais,	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/00834/7b58f4367124e26394bfb-d1687195d60">http://www.acasa.org.br/reg_mv/00834/7b58f4367124e26394bfb-d1687195d60</a>
Maria Teresa Leal (TT Leal) (designer)	Coopa – Roca (Cooperativa de Trabalho Artesanal e de	Rio de Janeiro, RJ	Globo esférico de plástico produzido pela Stiloplast, com acabamento de alumínio escovado produzido	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/00833/7b58f4367124e26394bfb-d1687195d60">http://www.acasa.org.br/reg_mv/00833/7b58f4367124e26394bfb-d1687195d60</a>

	Costura da Rocinha) (artesão)		pela JT Light, revestimento de crochê de flores e figuras geométricas em fio de algodão e viscose, costuradas à mão, produzidas pelas artesãs da COOPA-ROCA, a Cooperativa de Trabalho Artesanal e de Costura da Rocinha Ltda	d1687195d60
Renato Imbroisi (designer)	Artesãos de Moçambique (artesão)	Xai Xai, Moçambique	Borracha de pneu Prata	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00832/7b58f4367124e26394bfb">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00832/7b58f4367124e26394bfb</a> d1687195d60
Ana Luisa Lo Pumo (designer) Liana Bloisi (designer) Maria Cristina Moura (designer) Renato Imbroisi (designer)	AGATECE – Associação Gabrielense de Tecelagem (artesão) ARTSB – Associação dos Artesãos de São Borja (artesão) Tramas e Fibras (artesãos de Uruguaiana) (artesão)	Pampa Gaúcho, RS	Lã.	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00808/7b58f4367124e26394bfb">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00808/7b58f4367124e26394bfb</a> d1687195d60
Heloísa Crocco (designer) José Alberto Nemer (artista plástico) Porfírio Valladares (designer)	Artesãos de Ouro Preto (artesão)	Ouro Preto, MG	Pedra-sabão	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00797/7b58f4367124e26394bfb">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00797/7b58f4367124e26394bfb</a> d1687195d60
Laboratório Piracema de Design (designer)  Sebrae-CE	Associação de Artesãos de Tauá (artesão)	Inhamuns, Tauá, CE	Tecido de algodão com aplicação	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00774/7b58f4367124e26394bfb">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00774/7b58f4367124e26394bfb</a> d1687195d60
Marcelo Drummond	Associação de Artesãos de	Inhamuns, Tauá, CE	Projeto gráfico	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00753/7b58f4367124e26394bfb">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00753/7b58f4367124e26394bfb</a>

(designer)	Tauá (artesão)			d1687195d60
Walter Rodrigues (estilista de moda)  A CASA museu do objeto brasileiro	Associação das Rendeiras de Morros da Mariana (artesã)	Morros da Mariana, Ilha Grande, PI	Vestido confeccionado com aplicações de renda de bilros, em fio de viscose, e musseline.	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00130/7b58f4367124e26394bfb-d1687195d60">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00130/7b58f4367124e26394bfb-d1687195d60</a>
Domingos Tótora (designer)	Gente de Fibra Cooperativa Mariense de Artesanato (artesão)	Maria da Fé, MG	Fibra de bananeira, papel craft reciclado e pigmentos naturais extraídos da terra.	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00848/7b58f4367124e26394bfb-d1687195d60">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-00848/7b58f4367124e26394bfb-d1687195d60</a>
<b>Dúvidas de categoria</b>				
Monica Carvalho			acopla frutos, folhas e sementes a metais nobres como prata e cobre, transformando-os em móveis de decoração, acessórios para o corpo, entre outros	<a href="http://www.acasa.org.br/colecao/monica-de-carvalho">http://www.acasa.org.br/colecao/monica-de-carvalho</a>
Miriam Mamber			Utiliza-se da diversidade e a infinidade de cores e formas encontradas no Brasil para reinventar mundos de materiais	<a href="http://www.acasa.org.br/colecao/miriam-mamber">http://www.acasa.org.br/colecao/miriam-mamber</a>
artista plástica e designer Mana Bernardes			Colares, brincos e braceletes  Elementos de reciclagem	<a href="http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01829/da8c22ba77c98c616f7baacc221f78bb">http://www.acasa.org.br/reg_mv/OB-01829/da8c22ba77c98c616f7baacc221f78bb</a>
Designer Flávia Pagotti			mobiliário e utilitários domésticos  utiliza elementos artesanais em suas peças	<a href="http://www.acasa.org.br/colecao/flavia-pagotti">http://www.acasa.org.br/colecao/flavia-pagotti</a>

## 9.6.

### Apêndice F - Exposição Origem Vegetal

Exposição Origem Vegetal		
Designer	Artesão	Local
Renato Imbroisi	Associação indígenas do Alto Rio	São Gabriel da Cachoeira e Iauaretê-AM
	Associação de artesãos flor do cerrado	Samambaia Sul-DF
	Grupo tecendo história	Cerro Azul-PR
	Juão de Fibras (João Gomes da Silva)	Nova Gama -GO
	Grupo palha dourada	Brazlândia - DF
	Associação de artesãos de Barreirinha e Tuois	Barreirinha e Tuois-MA
Renato Imbroisi e Gabriela Ricca	Associação Capim dourado do Povoado de Mumbuca	Mateiros-TO
	Associação Comunitária dos Extrativistas, Artesãos e Pequenos Produtores do Povoado do Prata	São Félix, TO
Renato Imbroisi e Lui Lo Pumo	Raimundo Nonato Alves de Souza	Povoado de Coqueiros, Luis Correa-PI
	Cooperativa artesanal mista de Parnaíba (Campal)	Parnaíba - PI
	Associação dos Artesãos Maria dos Agaves Trançados em Fibras	Parnaíba-PI
Renato Imbroisi, Karine Faccin, Lui Lo Pumo e Tina Moura	Benvinda e Herculino Moroni/Cantina Benta	Bento Gonçalves-RS
Renato Imbroisi, Adriane Coletto, Andréa Caetano, Heloísa Crocco e Rita Wulf	Cooperativa de artesanato do trançado Tupinambá (Copartt)	Entre Rios-BA
Heloísa Crocco, Fernanda Sklovsky e Juliane Gosch	Cooperativa dos artesãos de Biojóias de Xambioá	Xambioá-TO
Fernando Maculan, Heloísa Crocco, Marcelo Rosenbaum e Thais Marquez	Associação capim dourado Pontaltense	Ponte Alta do Tocantins-TO
Lars Diederichsen/Instituto Meio	Brotos e Gomos	Pilar do Sul-SP
	Ezequiel Candioto	Ariquemes-RO
Mazarelo Carneiro de Miranda	Associação das mulheres artesãs do Vale do Juruá/ Povo indígena Apurinã	Vale do Juruá-AC
	José Ramon Macedo dos Santos (Capitania das Fibras)	Capitão Enéas-MG
	Erenice Mascarenhas Rocha (Capitania das Fibras)	Capitão Enéas-MG
Fernando Augusto e Gonçalves Santos	Trançados de Pitimbu	Pitimbu-PB

Ronaldo Fraga, Miriam Pappalardo e Marcelo Maciel Maia	Cooperativa de Biojóias	Tucuma-PA
Ticiano Arais	Associação Quilombola de Conceição das Crioulas	Salgueiro-PE
Amauri Jung, Ida Hamoy, Jum Nakao, Lui Lo Pumo, Renato Imbroisi, Renato Loureiro e Virginia Borges	Associação das artesãs Flor de Marajó	Manuá, ilha do Marajó-PA
Érico Gondim	Grupo de Artesãs de Itaiçaba	Itaiçaba-CE
Mayumi Ito	Amaria	Muzambinho-MG
Bia Cunha, Mercedes Montero e Rosangela Curtis	Central Veredas	Vale do Urucuia-MG
Sérgio J. Matos	Núcleo de Arte e Cultura indígena de Barcelos (Nacib)	Barcelos -AM
Karin Wittmann	Associação de Artesanato tranças da terra	Joaçaba-SC
Rodrigo Ambrósio e Rona Silva	Associação das artesãs do Pontal do Coruripe	Coruripe-AL
Kelley White e Paulo Alves	Associação de artesãos de Santa Luzia do Itanhhy	Santa Luzia do Itanhhy-SE
Domingos Tótora	Gente de Fibra/ Cooperativa Mariense de artesanato	Maria da Fé-MG
Fabiano Pereira /IED	Doutor da borracha (José Rodrigues)	Epitaciolândia-AC
Paula Dib e Renata Mendes	Associação de Jovens da Juréia/ Crique Caiçara	Iguape-SP
Cyro Visgueiro, Christie Pedra, Daniela Fonseca e Renata Rocha	Associação das artesãs do Pontal de Coruripe	Povoado Pontal, Coruripe- AL
Eliane Damasceno e Renato Imbroisi	Povo indígena Baniwa	Novo Airão e São Gabriel da Cachoeira, AM
Fabíola Bergamo	Inácio Camilo Gomes	Teresina - PI
ArteSol	Associação de artesãos de São Vicente de Paula	São Vicente de Paula-PI
	Associação dos artesãos em Trançados da Ilha Grande de Santa Isabel	Parnaíba-PI
	Associação de artesanato trançados de taboa Alda da Silva do Carnaubal	Luís Correia - PI
	Cooperativa de turismo e artesanato da Floresta (Turiarte)	Comunidade de Urucurá, Santarém - PA