

TRANSVERSALIDADES DA RELAÇÃO ENTRE GRUPOS DE ARTESÃOS E DESIGNERS

TRANSVERSALITIES OF THE RELATIONSHIP BETWEEN ARTISAN GROUPS AND DESIGNERS

Bárbara de Oliveira e Cruz¹

Rita Maria de Souza Couto²

Roberta Portas³

Resumo

O artigo foi realizado a partir de pesquisa bibliográfica com leitura analítica em livros, sites, artigos, dissertações e teses e integrou o referencial teórico da pesquisa de mestrado de uma das autoras. A investigação começa com uma contextualização histórica da relação entre design e artesanato. Exemplificamos a interferência de designers com grupos de artesãos a partir da análise dos laboratórios LabSol e O Imaginário Pernambucano, além do Projeto Minas Raízes e do designer Renato Imbroisi. Em seguida traçamos uma linha transversal que atravessou essa relação revelando alguns aspectos importantes como as peculiaridades metodológicas de cada grupo, a expressão do multiculturalismo na prática artesanal nacional, as relações de poder que podem ser estabelecidas e, para finalizar, uma comparação entre o artesanato com origem em grupos rurais e o artesanato praticado em grupos urbanos. Esta linha transversal de análise trouxe quatro aspectos dessa complexa relação. Ela não apenas costurou, mas ajudou a tecer a importante conexão entre artesanato e design.

Palavras-chave: design; artesanato; metodologia; multiculturalismo; relações de poder.

Abstract

The article was based on bibliographic research with analytical reading in books, websites, articles, dissertations and theses and it integrated the theoretical framework of the master's research of one of the authors. The investigation begins with a historical contextualization of the relationship between design and handicrafts. We exemplify the interference of designers with groups of artisans from the analysis of LabSol and O Imaginário Pernambucano, in addition to the Minas Raízes Project and designer Renato Imbroisi. Then we traced a transversal line that crossed this relationship, revealing some important aspects such as the methodological peculiarities of each group, the expression of multiculturalism in national artisanal practice, the power relations that can be established and, finally, a comparison between handicrafts with origin in rural groups and handicrafts practiced in urban groups. This transversal line of analysis brought four aspects of this complex relationship. She not only sewed, but helped to weave the important connection between handicrafts and design

Keywords: design; handicrafts; methodology; multiculturalism; power relations.

¹Doutoranda em Design, PUC-Rio - Departamento de Artes e Design, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, barbaradeoliveiraecruz@gmail.com; ORCID: 0000.0003.3216.2111.

² Professora Doutora, PUC-Rio - Departamento de Artes e Design, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, ricouto@puc-rio.br; ORCID: 0000.0002.7705.5304.

³ Professora Doutora, PUC-Rio - Departamento de Artes e Design, Rio de Janeiro, RJ, Brasil, robertaportas@me.com; ORCID: 0000.0002.3107.9108.

1. Introdução

O presente artigo foi elaborado a partir de levantamentos que integraram a pesquisa de mestrado de uma das autoras. A pesquisa que originou esse artigo teve como foco uma experiência em campo da pesquisadora/designer com um grupo de mulheres que se reuniam diariamente e foram incentivadas a elaborar produtos artesanais a partir de suas experiências anteriores e expectativas futuras. Para isso a pesquisadora procurou inspiração em experiências bem sucedidas entre designers e grupos de artesãos.

O levantamento foi feito com grupos de artesãos onde percebeu-se que a presença do design gerou um diferencial no trabalho. São eles: o Imaginário Pernambucano, o LabSol e o Minas Raízes vinculados a universidades nacionais de Design, além do trabalho do designer Renato Imbroisi.

A partir desse levantamento traçamos uma linha transversal imaginária de análise que traz, a partir de nossas conclusões e com o auxílio de outros autores, quatro pontos importantes dessa relação: as peculiaridades metodológicas de cada grupo, a expressão do multiculturalismo na prática artesanal nacional, as relações de poder que podem ser estabelecidas e, para finalizar, uma comparação entre o artesanato com origem em grupos rurais e o artesanato praticado em grupos urbanos.

2. A Relação entre Design e Artesanato

Antes de levantarmos os casos traremos uma breve contextualização histórica da relação entre artesanato e design.

A Unesco (Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura) define artesanato como produtos confeccionados por artesãos, seja totalmente a mão, seja com uso de ferramentas ou até mesmo por meios mecânicos, desde que a contribuição direta manual do artesão permaneça como o componente mais substancial do produto acabado. Essas peças são produzidas sem restrição em termos de quantidade e com 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 (DINIZ, 2013, apud CRUZ, 2017).

O design é uma atividade moderna se considerarmos que a profissão de designer foi difundida com a Revolução Industrial e com a transição do processo de produção artesanal para o industrial. A Revolução Industrial não representou o fim do processo de produção artesanal e desde então percebemos as tentativas de aproximação entre as práticas artesanais e as práticas do design.

As práticas do artesanato foram utilizadas como ferramenta metodológica no ensino de design. Ruskin afirmava que ação e pensamento deveriam caminhar lado a lado e defendia que as metodologias de ensino deveriam ser baseadas nas práticas herdadas dos artesãos (DINIZ, 2013). O artesanato teve ainda um papel fundamental na construção de um conceito de design social no exercício da profissão, muito defendido por alguns autores e praticado por vários designers. Enfim, a união das práticas de artesanato e design passou a ser considerada uma forma de valorização cultural. Segundo Borges (2012) uma identidade cultural local é formada e fortalecida pela manutenção e valorização das técnicas e aproveitamento dos materiais encontrados nas regiões.

O designer Aloísio Magalhães defendia a inclusão do artesanato e de outras

manifestações culturais brasileiras nas políticas de desenvolvimento nacional e nas políticas culturais do país, suas ações pretendiam responder às críticas que o design brasileiro sofria na época (de 1930 a 1950), por conta da falta de identidade cultural. Além dele o pensamento e as ações de Lina Bo Bardi, que divulgou a produção artesanal em museus e galerias e defendeu seu estudo e preservação, ajudaram a fortalecer essa ligação entre design e artesanato no Brasil (CABRAL, 2007).

Magalhães acreditava que o conjunto de diversos segmentos sociais e comunidades locais que compõem a sociedade seria o agente que possibilitaria a dinâmica viva da produção cultural brasileira, o produtor de bens culturais, quem garantiria a sua autenticidade, continuidade e a característica de criatividade (invenção) (CABRAL, 2007). As duas áreas se afastaram durante as décadas de 1970 e 1980 e essa aproximação voltou a acontecer a partir da década de 1990 com os novos conceitos de sustentabilidade (CRUZ, 2017).

Atualmente as práticas artesanais representam um dos meios utilizados pelo design na busca de soluções mais sustentáveis em seus projetos, visando ainda novas possibilidades de rompimento com os processos dominantes de produção e consumo. Manzini afirma que a tendência ao “design estratégico” ou “design para sustentabilidade” já está acontecendo e cita grupos de pessoas que foram capazes de dar vida a soluções inovadoras. Considerando a capacidade de reorganizar elementos já existentes em novas e significativas combinações em comunidades criativas. “Estas estabelecem ligações, mais ou menos fortes e explícitas, com modos de fazer e pensar próprios das culturas pré-industriais” (MANZINI, 2008, p.64).

O fortalecimento dos laços entre designers e grupos de artesãos acontece no mesmo período da aceleração do processo de globalização, final do século XX. Esse processo é facilitado pelas políticas de fomento ao artesanato. Os principais objetivos são a revitalização e adequação dos produtos ao mercado, a racionalização da produção e ainda a reorientação dos canais de venda. Borges (2012) ressalva a importância de duas iniciativas que favoreceram esse cenário no Brasil, o Programa Sebrae de Artesanato e o programa Artesanato Solidário, ambos implantados em 1998.

2.1. Alguns Casos a Serem Considerados

Relataremos a seguir alguns casos considerando as informações que foram mais relevantes para a pesquisa como estruturas, metodologias e fontes de incentivos.

Alguns critérios foram utilizados na escolha dos casos analisados. O primeiro foi a disponibilidade de material para pesquisa. Devido ao curto espaço de tempo de uma pesquisa de mestrado, com duração de dois anos, a pesquisadora buscou essas experiências através de leituras analíticas em livros, sites, artigos, dissertações e teses. Dessa forma na primeira etapa foi feita uma busca na internet por material disponível, na segunda etapa selecionamos os casos que mais apareceram na busca e avaliamos a qualidade desse material levantado para uma posterior escolha coerente. O Imaginário Pernambucano e o LabSol foram selecionados pela excelência e reconhecimento de seus trabalhos, confirmados a partir do fácil acesso a documentos pela internet. Estes dois exemplos além de Minas Raízes representam projetos vinculados a universidades de design: Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Universidade Estadual de São Paulo (Unesp) e Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), nessa ordem respectivamente. Outro motivo relevante para a escolha do projeto Minas Raízes foi o incentivo proveniente do Programa de Extensão Universitária – PROEXT, assim como o projeto que estava sendo desenvolvido na pesquisa de mestrado em questão. Por fim buscamos no trabalho do designer Renato Imbroisi o exemplo de uma atuação que não

estivesse vinculada a nenhuma universidade, mas representava um nome relevante nesse cenário apresentando uma vasta experiência.

2.1.1. LabSol⁴

O LabSol iniciou suas atividades em 2007 e logo despontou como uma referência no Curso de Desenho Industrial da Universidade Estadual de São Paulo (Unesp) no Campus Bauru. O Laboratório é um projeto de extensão e pesquisa universitária vinculado ao Departamento de Desenho Industrial da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC) que apoia e dá suporte à disciplina Projeto III do Curso de Projeto de Produto e a diversos trabalhos de conclusão de curso relacionados ao ecodesign. Os projetos do Laboratório são direcionados a grupos de produção artesanal e a equipe é renovada anualmente contando com o auxílio de bolsas de estudo (GOYA et al., 2010, apud CRUZ, 2017).

Objetivos

Um dos objetivos do Laboratório é auxiliar os alunos no aprendizado de metodologia de projeto através da prática, proporcionando-lhes a oportunidade de aplicação dos conhecimentos do design a serviço da sociedade. Demonstrando ainda o pensando do design de uma forma mais abrangente, desvinculando-se da experiência da grande indústria e da produção globalizada (CRUZ, 2017).

O Laboratório atende diversas comunidades que praticam o artesanato favorecendo o desenvolvimento de protótipos e produtos que serão posteriormente reproduzidos como fonte geradora de renda (CRUZ, 2017).

Os projetos são elaborados individualmente para cada grupo conferindo-lhes assim uma identidade própria, com produtos específicos e singulares. Os princípios sustentáveis são priorizados com a utilização de materiais naturais ou biodegradáveis e processos produtivos que não agridam o meio ambiente. São relevadas a preservação e conscientização ambiental e a integração social, gerando renda e trabalho para as comunidades, com o uso da metodologia e técnicas de produção e ainda com a preocupação com a reciclagem e o reaproveitamento dos resíduos (GOYA et al., 2010, apud CRUZ, 2017).

Metodologia

Por meio da pesquisa feita por Serafim (2015) esquematizamos a metodologia do LabSol da seguinte forma:

- Pré-diagnóstico: que é feito já na primeira reunião com o grupo;
- Visita de saberes (workshop): quando os integrantes do laboratório interagem com o grupo a fim de conhecerem os materiais e processos;

⁴ Os dados relatados nesse item foram pesquisados a partir de:

SERAFIM, Elisa Feltran. **Design e artesanato**: análise de modelos de atuação de design junto a grupos de produção artesanal. Dissertação de Mestrado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2015;
GOYA, Cláudio Roberto y. et al. Experiências do Laboratório de Design Solidário do Departamento de Design da FAAC UNESP Bauru. 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2010.

- Experimentos e pesquisa: quando os estudantes realizam os primeiros estudos e apresentam à comunidade, após discussões entre eles os alunos voltam à elaboração de projeto, produção de modelos e protótipos chegando então aos produtos finais;
- Pós-visita: não existe um acompanhamento da produção e comercialização pelo LabSol, alguns artesãos ficam em contato com o Laboratório para um auxílio posterior (CRUZ,2017).

2.1.2. O Imaginário Pernambucano⁵

Foi através de parceria entre a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), a Associação Quilombola de Conceição das Crioulas e o Sebrae-PE que o Imaginário Pernambucano, laboratório voltado para a pesquisa e extensão acadêmica em design iniciou suas atividades em 2001, no sertão pernambucano. A sede do Laboratório funciona fora do *campus* universitário, junto ao Centro Cultural Benfica que reúne também o Instituto de Arte Contemporânea e o Teatro Joaquim Cardozo, vinculados à UFPE e sua atuação estende-se por praticamente todas as regiões geográficas do estado, cobrindo uma área onde vivem cerca de 600 mil pessoas (CRUZ, 2017).

Objetivos

Através de uma abordagem multidisciplinar o Laboratório promove e articula o fortalecimento através de ações e do contato da Universidade conectando o design de artesanato a empresas. Os projetos realizados atendem comunidades de artesanato tradicional e não tradicional articulando o design à produção artesanal, contribuindo com a sustentabilidade através da valorização de culturas locais e preservação da prática artesanal. Ocorrem ações junto às indústrias com o objetivo de troca entre a academia e o setor produtivo industrial auxiliando a inserção de designers nesse setor (SERAFIM, 2015, apud CRUZ, 2017).

Metodologia

As demandas para os projetos acontecem por meio de contratos via agentes de fomento e também pela participação de projetos em editais. O modelo de atuação junto a grupos de produção artesanal foi sendo aprimorado com o passar dos anos pelo Imaginário. O primeiro modelo de atuação era composto por quatro eixos principais: gestão, design, comercialização e produção, focando principalmente na comunidade e no produto artesanal. Em 2004, a partir da experiência vivida na comunidade Conceição das Crioulas esse modelo se firmou. Fatores como qualidade, parcerias, comunicação e sustentabilidade, sempre foram consideradas como questões relevantes para todo o processo de atuação. Com o passar dos anos, esse modelo de

⁵ Os dados relatados nesse item foram pesquisados a partir de: ANDRADE, Ana Maria Queiroz. et al. **Imaginário Pernambucano**: design, cultura, inclusão social e desenvolvimento sustentável. Recife: [Zoloudesign], 2006; O IMAGINÁRIO PERNAMBUCANO. Disponível em: <https://www.acasa.org.br/socio_ambiental_evento.php?id=13>. Acesso em: 1 mar. 2015;

SERAFIM, Elisa Feltran. **Design e artesanato**: análise de modelos de atuação de design junto a grupos de produção artesanal. Dissertação de Mestrado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2015.

atuação evoluiu para um novo modelo utilizado até hoje que é formado por cinco eixos: gestão, produção, design, comunicação e mercado (SERAFIM, 2015, apud CRUZ, 2017).

O funcionamento dos eixos é explicada através das ideias de Andrade et al. (2006, apud CRUZ, 2017):

- Eixo Gestão: o objetivo deste eixo é fortalecer o grupo incentivando a construção de acordos coletivos na procura por autonomia, valorização do trabalho artesanal e identificação/reconhecimento de lideranças.
- Eixo Produção: este eixo busca à melhora dos processos produtivos através de estratégias como: respeito ao ritmo da produção artesanal, melhoria das condições de trabalho e práticas sustentáveis.
- Eixo Design: são promovidas ações voltadas para a criação das peças artesanais através do desenvolvimento compartilhado, objetivando prioritariamente a valorização do saber popular, suas tradições, técnicas e materiais.
- Eixo Comunicação: desenvolvimento de uma identidade visual para cada grupo, possibilitando uma originalidade e reconhecimento do artesanato.
- Eixo Mercado: conecta as potencialidades dos grupos às demandas de segmentos específicos de consumidores focando em uma remuneração justa aos artesãos.

Segundo Andrade et al. (2006), “esse modelo se destaca pela atuação transdisciplinar: abordagem científica que visa à unidade do conhecimento através da compreensão da realidade articulando elementos que transpassem as disciplinas”. Desta forma os eixos não são hierarquizados e são aplicados de forma integrada.

A metodologia é esquematizada da seguinte forma:

- Diagnóstico: o diagnóstico acontece através de visita a comunidade/grupo, para entender a realidade local, sua história, o tipo do artesanato desenvolvido, além das técnicas utilizadas, as pessoas envolvidas, em que condições elas vivem e trabalham, considerando-se ainda as perspectivas, vontades e desejos;
- Ações em planejamento: os cinco eixos do modelo de atuação irão nortear o planejamento das ações. Em cada eixo são traçadas estratégias para mobilização de recursos (humanos e financeiros) que ajudem na inserção e na transformação social;
- Comercialização: são considerados aspectos sobre segmentos de mercado, distribuição, preço e venda. O Imaginário acompanha o processo de comercialização e analisa os resultados do seu trabalho juntamente com os artesãos (CRUZ, 2017).

Figura 1 e Figura 2: Produtos desenvolvidos pelo Imaginário Pernambucano na Figura 1 parceria com Cerâmica do Cabo e na Figura 2 parceria com Cestaria Cana Brava.



Fonte: imagens retiradas da internet, 2016. Disponível em:
<<http://revistasim.ne10.uol.com.br/author/admin/page/106/>>;<http://revistasim.ne10.uol.com.br/2015/11/cangac-o-dos-irmaos-campana-na-design-miami/>; <<http://www.abcdesign.com.br/imaginario-pernambucano/>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

2.1.3. Projeto Minas Raízes⁶

O Núcleo de Design e Responsabilidade Social do Centro de Extensão da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) desenvolveu o Projeto Minas Raízes - Artesanato, Cultura e Design artesãos de Nova Lima – MG, em 2008, com o incentivo do Programa Institucional de Apoio à Extensão da Universidade do Estado de Minas Gerais e também do Programa de Extensão Universitária do Ministério da Cultura do Governo Federal – PROEXT/MINC (RIOS et al., 2010, apud CRUZ, 2017).

Objetivos

O objetivo do projeto, através das ideias de Rios et al. (2010, apud CRUZ, 2017) era capacitar a produção artesanal de comunidades mineiras aspirando ao desenvolvimento econômico sustentável através do resgate da cultura local, recuperando ainda a autoestima da população envolvida. O projeto visava também melhorar a capacidade produtiva artesanal, revisando custos de produção e produtos, alargando as perspectivas mercadológicas e as parcerias.

Metodologia

O objetivo da metodologia desenvolvida no projeto era suprir as carências, explorando ainda as potencialidades e foi esquematizada da seguinte forma:

- Diagnóstico: ricas expressões culturais sofreram perdas importantes ao longo do tempo por múltiplos fatores socioeconômicos que impediram a revalidação dos elementos culturais regionais, favorecendo fatores universais ou globalizantes como novas necessidades de consumo e produção: os integrantes do projeto diagnosticaram este fato a partir de visitas à comunidade;
- Trilha metodológica: através de questionários com informações sobre tipologia, função, material, fornecedores, equipamentos e ferramentas utilizados, tempo

⁶ Os dados relatados nesse item foram pesquisados a partir de:

RIOS, Igor G. T. et al. Projeto Minas Raízes - Artesanato, Cultura e Design: Capacitação de Artesãos em Nova Lima – MG. 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2010.

gasto na produção, embalagem, posicionamento de mercado, média de vendas e preços, incluindo levantamento fotográfico, foi realizado um levantamento das características dos artigos criados pelos artesãos da região de Nova Lima. A partir desta trilha metodológica foi feita a seleção dos artesãos que participariam do processo de capacitação e identificadas as reais necessidades do grupo;

- Capacitações: palestras temáticas sobre: Metodologia do Design; Design e Artesanato; Processos Criativos; História da Arte Moderna e História da Arte Contemporânea e Patrimônio Natural Regional foram apresentadas aos artesãos. Previamente houve a capacitação dos professores e alunos que ministraram as palestras e guiaram visitas técnicas em ateliês e museus (RIOS et al. 2010, apud CRUZ, 2017).

Além do trabalho realizado em algumas universidades, onde os participantes praticam essas ações entre designers e grupos de artesãos promovendo novas oportunidades para essas comunidades, assim como experiências reais para seus alunos, encontramos também profissionais que trabalham independentemente de universidades e instituições de ensino. Eles fazem consultorias para grupos de artesãos sendo incentivados e patrocinados por instituições como Sebrae e Senai ou ainda por outros financiamentos. Esses profissionais vêm desenvolvendo e aprimorando suas metodologias. Alguns desses nomes são: Renato Imbroisi, Heloisa Crocco, Lia Mônica Rossi, Lars Diederichsen, Ângela Carvalho, Bia Cunha, Fabíola Bergamo, Mara Udler, Mercedes Monteiro, Paula Dib, Sérgio J. Matos, Kimi Nii, Beatriz Castro, Bete Paes, Cátia Avellar, Prazeres Accioly, Maria Amélia Vieira, Mirna Porto e Marcelo Rosenbaum. Mostraremos a seguir o trabalho desenvolvido pelo designer Renato Imbroisi (CRUZ, 2017).

2.1.4. Renato Imbroisi⁷

Renato Imbroisi nasceu no Rio de Janeiro em 1961, é designer de artesanato e tecelão, e tem uma história profissional bastante ativa e criativa junto às comunidades em que atua. Escolhemos mencionar o seu trabalho devido à sua vasta experiência e sua importante atuação no cenário do artesanato brasileiro. Ele já ministrou oficinas de criação e desenvolveu produtos em parceria com artesãos, participando de 140 projetos em todo o Brasil e também na África (Moçambique e São Tomé e Príncipe) (CRUZ, 2017).

Foi em 1996 que ele prestou sua primeira consultoria em design de artesanato e continuou atuando, por todos esses anos, em parceria com diversos órgãos e instituições, nacionais e internacionais: Sebrae, Senac, Sesc, Ministério do Desenvolvimento Agrário, Programa de Artesanato Paraíba em suas Mãos, Secretaria de Cultura do Estado do Tocantins, Programa Artesanato Solidário, Instituto Sócio Ambiental, Fundação para o Desenvolvimento da Comunidade, (Moçambique), Fundação Aga Khan (Moçambique), Programa das Nações Unidas (São Tomé e Príncipe), entre outros. Desenvolveu junto a esses grupos técnicas como bordado, cestaria, crochê, renda e tecelagem, fiação, tingimento vegetal, costura, trançado, feltro e macramê (CRUZ, 2017).

Seu principal objetivo é tornar uma comunidade autossustentável através da valorização dos recursos naturais, da cultura e das técnicas artesanais de cada região, utilizando o mínimo de recursos tecnológicos, buscando novos mercados consumidores. Outro

⁷ Os dados relatados nesse item foram pesquisados a partir de: IMBROISI, Renato; KUBRUSLY, Maria Emilia.

Desenho de fibra: artesanato têxtil no Brasil. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2011.

objetivo é divulgar e consolidar o mercado de produtos comunitários. Almeja ainda o reconhecimento, a qualificação e a valorização do saber tradicional, buscando dessa forma um preço justo para o produto e uma remuneração justa da comunidade e do próprio designer. Incrementa a renda das famílias, melhorando a qualidade de vida das populações como um todo, valorizando ainda a cultura regional e tradicional (CRUZ, 2017).

Metodologia

Imbroisi acredita que seu processo metodológico se ajusta a cada situação e esquematiza sua metodologia da seguinte forma:

- Diagnóstico: no diagnóstico Imbroisi e Kubrusly (2011) sugerem que se revela muito coisa sobre o grupo e até possíveis lideranças, através dele é possível avaliar o artesanato que é feito;
- Planejamento: primeiro define-se o tipo de trabalho que pode ser elaborado e a partir daí faz-se um planejamento de compra de material, equipe, espaço, tempo de duração e equipamentos que serão necessários nas oficinas. Esse planejamento pode sofrer alterações no decorrer do trabalho;
- Capacitações: é importante que o designer possa contar com profissionais de outras áreas nas capacitações de gestão comercial e orientação para o associativismo ou empreendedorismo. Pode ser necessária ainda uma capacitação para melhorar a qualidade da técnica;
- Oficina de artesanato com design: “a maneira de trabalhar é autoral de cada designer. [...] Não existe um padrão fixo para dirigir uma oficina; depende da situação do lugar, da dimensão” (IMBROISI; KUBRUSLY, 2011, p.29);
- Gestão comercial: é importante a presença de parceiros especializadas em gestão comercial para orientação dos artesãos de como vender os produtos. Os artesãos aprendem a montar mostruário, fazer fichas técnicas, elaborar cartela de cores, além de guardar um protótipo de cada peça, calcular preço conhecendo o tempo necessário para a produção dos artigos;
- Lançamento, divulgação e comercialização: quando um produto é criado é preciso considerar o mercado, o público a que se destina e ainda como este será apresentado e divulgado. É importante ter uma visão abrangente do todo pensando nas possibilidades da produção e obtenção da matéria-prima. Imbroisi valoriza a participação em feiras de design e de artesanato ou semanas de moda (IMBROISI; KUBRUSLI, 2011);
- Acompanhamento, associativismo e empreendedorismo: para que um grupo tenha autonomia são necessários em geral três anos, com uma média de duas a quatro oficinas por ano, envolvendo todos os profissionais necessários à capacitação, além do apoio de uma instituição que os oriente (IMBOISI; KUBRUSLI, 2011, apud CRUZ, 2017).

Figura 3 e Figura 4: Produtos desenvolvidos por Renato Imbroisi Figura 3 parceria com Art Crochê e
 Figura 4 parceria com Cooperativa Art-Ilha.



Fonte: imagens retiradas da internet, 2016. Disponível na ordem em:
<http://www.ecoera.com.br/2012/11/14/renato-imbroidi-e-sua-criatividade-sustentavel/>; <<http://champanhecomtorresmo.blogspot.com.br/2015/08/artesanato-ilha-do-ferro-alagoas.html>>.
 Acesso em: 10 nov. 2016.

Como forma de sintetizar apresentamos a seguir um quadro resumo dos casos levantados.

Tabela 1: Quadro resumo dos casos levantados.

	LabSol	O Imaginário Pernambucano	Minas Raízes	Renato Imbroisi
Início	2007	2001	2008	1996
Vínculo	Unesp	UFPE	UEMG	Sem vínculo
Incentivo financeiro	Bolsas de estudo vinculadas a projetos de extensão	Contratos via agentes de fomento e participação em editais	PAEX PROEXT	Parcerias com diversos órgãos como Sebrae, Senac e Sesc
Equipe	16 estudantes, 14 de design e 2 de relações públicas, e um coordenador	4 designers, 1 engenheiro, 1 estudante de design, 1 secretário, 1 administrador, 3 professores de design, 2 coordenadoras e convidados consultores externos	Alunos e professores de design, além de professores de outras áreas	Trabalha sozinho, ou quando necessário com convidados consultores externos de outras áreas ou artesãos de outros grupos
Etapas metodológicas	1. Pré-diagnóstico, 2. Visita de saberes (<i>workshop</i>), 3. Experimentos e pesquisa, 4. Pós-visita	1. Diagnóstico, 2. Ações em planejamento, 3. Comercialização. Ações são aplicadas integradas aos 5 eixos: gestão, produção, design, comunicação e	1. Diagnóstico, 2. Trilha metodológica, 3. Capacitações	1. Diagnóstico, 2. Planejamento, 3. Capacitações, 4. Oficinas, 5. Gestão comercial, 6. Lançamento, divulgação e comercialização,

	LabSol	O Imaginário Pernambucano	Minas Raízes	Renato Imbroisi
Início	2007	2001	2008	1996
Vínculo	Unesp	UFPE	UEMG	Sem vínculo
		mercado		7. Acompanhamento, associativismo e empreendedorismo
Capacitações e oficinas	Sem relato encontrado na fonte pesquisada	As oficinas e capacitações variam de acordo com o grupo; algumas relatadas foram oficinas de gestão; cooperativismo; comercialização; cores, proporção texturas e materiais	Palestras sobre metodologia do design, design e artesanato, processos criativos, história da arte moderna e contemporânea; visitas guiadas; capacitação a partir de métodos do design	Capacitação e oficinas para melhorar a qualidade das técnicas, variando de acordo com o grupo
Tempo de duração	De 4 a 6 meses	Varia de acordo com o projeto	2 anos	Mínimo de 1 ano, ideal 3 anos

Fonte: tabela retirada de CRUZ, Bárbara de Oliveira e. **Um exercício de colaboração por meio de práticas projetuais:** Mães Inosel. Dissertação (Mestrado) – Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2017, p.62.

2.2. As Escolhas e Percursos Metodológicos

Começamos essa seção apresentando um quadro resumo das metodologias que nos auxiliará na análise e comparação entre elas. Para cada caso uma metodologia precisa ser desenhada. Segundo Imbroisi e Kubrusly (2011), não existe um método para o design de artesanato, e muito menos regras fixas. Percebe-se que os caminhos e os métodos utilizados são vários, mas de uma forma mais ampla as metodologias são divididas em três etapas: o diagnóstico, que pintamos de azul; as capacitações, que pintamos de rosa e a comercialização, que pintamos de verde. Além da profissionalização dos grupos, outro objetivo desejado é melhorar, sob vários aspectos, o produto já desenvolvido por essas comunidades.

Tabela 2: Quadro resumo das metodologias apresentadas.

LabSol	O Imaginário Pernambucano	Minas Raízes	Renato Imbroisi
1. Pré-diagnóstico 2. Visita de saberes (<i>workshop</i>)	1. Diagnóstico	1. Diagnóstico 2. Trilha metodológica	1. Diagnóstico 2. Planejamento
3. Experimentos e pesquisa	2. Ações em planejamento	3. Capacitações	3. Capacitações 4. Oficinas
4. Pós-visita	3. Comercialização		5. Gestão comercial 6. Lançamento, divulgação,

			comercialização
--	--	--	-----------------

Fonte: Tabela elaborada pela autoras.

Percebemos que a etapa do diagnóstico é primordial para fortalecer todo o processo metodológico. Está presente de forma semelhante nos quatro exemplos e em três casos é ainda subdividido em duas subetapas.

A etapa seguinte, representada pela cor rosa na tabela, apresenta-se de forma diferente nos exemplos. O Labsol é o único onde não encontramos relatos de capacitações, essa etapa é caracterizada por experimentos realizados pelos integrantes do Laboratório. Nos outros três exemplos as capacitações acontecem de forma distinta. No caso do Imaginário Pernambucano as ações são sempre guiadas pelos 5 eixos, no projeto Minas Raízes a característica principal é o alargamento teórico transmitido através de palestras e no exemplo de Renato Imbroisi a etapa é subdividida, primeiro acontecem as capacitações com uma ampliação teórica e por fim as oficinas com foco no artesanato e no design. Percebemos a partir dos exemplos que nos projetos desenvolvidos pelo Labsol a participação dos artesãos acontece de forma mais indireta, eles não participam presencialmente no desenvolvimento dos projetos como acontece nos outros exemplos.

A etapa da comercialização é onde encontramos a maior variação entre as metodologias. Uma das consequências dessa variação é o tempo de duração dos projetos. Andrade et al. (2006) revelam que foram mais eficientes os projetos mais longos realizados pelo Imaginário, enquanto os projetos de curta duração conquistaram resultados mais pontuais.

Sendo executados por estudantes de graduação os projetos do Labsol seguem o calendário acadêmico variando entre 4 e 6 meses, não existe a etapa de comercialização. Após a apresentação dos protótipos os artesãos podem, caso necessário, manter contato com o Laboratório. Esta etapa está presente no Imaginário Pernambucano que acompanha junto aos artesãos o processo de comercialização e avaliação dos resultados. O fortalecimento da terceira etapa é um diferencial do trabalho de Renato Imbroisi que pode ser percebida na subdivisão em duas etapas: gestão comercial e lançamento, divulgação e comercialização. Mas esta valorização da etapa comercial é criticada por uma corrente da comunidade acadêmica do design. Borges (2012) reflete sobre diferentes posicionamentos da questão da intervenção dos designers como nos projetos incentivados pelo Sebrae (exemplificado no presente artigo pela atuação de Renato Imbroisi) onde a intervenção acontece de forma mais radical tendo como parâmetros demandas de mercado.

Sobre a temática metodológica é importante destacar que alguns autores apresentam esquemas com propostas metodológicas, como Melo Neto e Fróes (2002), denominadas tecnologias sociais que representam guias para a criação de metodologias em projetos sociais. Concluímos, a partir da análise destes casos, que não existe uma metodologia fixa.

Segundo Niemeyer:

Tecnologia social compreende produtos, métodos e técnicas replicáveis que são desenvolvidos no processo interativo entre designers e comunidade. Considera-se tecnologia social todo produto, método, processo ou técnica criado para solucionar algum tipo de problema social e que atenda aos quesitos de simplicidade, baixo custo, fácil aplicabilidade (e reapplicabilidade) e impacto social comprovado (NIEMEYER, 2017, p.76).

Historicamente a relação metodológica entre artesanato e design sempre existiu como demonstrado neste documento. Nos casos vinculados a laboratórios que pertencem às universidades de design um dos principais objetivos dessa relação é a pedagogia metodológica do design para seus discentes através da prática.

Renato Imbroisi explica que a metodologia é moldada a partir das características específicas dos grupos, não há método e nem regras fixas para o design de artesanato. Como, por exemplo, o LabSol, que elabora projetos individuais e diferenciados de acordo com cada grupo. Ou ainda como vemos no Imaginário Pernambucano, que em suas capacitações propõe diferentes atividades dependendo do grupo trabalhado.

Segundo Couto (2017) o designer resgata um método já utilizado e faz adaptações. Não se repete método, ele é influenciado pelas circunstâncias do meio e do tempo.

Promover a mudança de baixo para cima é um grande desafio que será ainda maior trabalhando com pessoas diferentes de nós, pois o processo não é horizontal nem hierarquizado. Algumas ferramentas são essenciais para a formação desses grupos e uma atuação eficiente do designer tais como: a fala, a escuta e o diálogo. Desta forma observamos a importância da primeira etapa do diagnóstico nas metodologias analisadas. Como vimos no exemplo do LabSol, casos bem-sucedidos proporcionam aos designers experiências profissionais e sociais alternativas desvinculadas da grande indústria de mercado globalizada, direcionando o design a uma prática mais abrangente, considerando o bem comum.

Couto (2017) considera que, nesse contexto, o designer não projeta sozinho, mas ajudará a distribuir conhecimento para que a população possa produzir, ela mesma, as coisas de que necessita. Do mesmo ponto de vista, Manzini (2008) defende ainda que o designer possua papel fundamental para a inovação social, pois considera que ele é o profissional mais indicado para transformar comunidades comuns em comunidades criativas e torná-las autossustentáveis. Acredita-se que por meio de suas metodologias, o designer pode contribuir de forma significativa para uma comunidade em que é identificado um potencial de mão de obra e de matéria-prima para produção artesanal, tornando o produto mais competitivo não apenas pelos seus atributos estéticos e funcionais, mas também pelo seu valor cultural, social e econômico.

O enfoque metodológico do design participativo pode favorecer a relação entre grupos de artesãos e designers. Segundo Couto (2017), no design participativo a participação do indivíduo ou grupo social com o qual se projeta, ocorre em praticamente todas as etapas do processo de produção. No design participativo as pessoas que colaboram no trabalho são envolvidas pelo designer em todas as etapas projetuais. Sua diferença fundamental em relação às outras metodologias de design é a característica do fazer com, ao contrário do fazer por ou para as pessoas, que só é possível quando existe a convivência entre o designer e o usuário durante o processo projetual. “Nesta dinâmica, cada participante influencia e é influenciado pela experiência e pelo ponto de vista dos outros participantes” (DAL BIANCO, 2007, p.50).

Esta metodologia foi adotada pelos professores do curso de design da PUC-Rio na década de 1980 inicialmente nomeada de design social e posteriormente de design em parceria. Borges (2012) destaca ainda a utilização do design participativo pelo escritório de design Mapinguari Design localizado em Belém das designers Fernanda Martins e Sâmia Batista.

2.3. Artesanato Como Expressão do Multiculturalismo Nacional

Stuart Hall (2004, apud CRUZ; COUTO; PORTAS, 2015) ao discutir os rumos que a identidade cultural tomará a partir desse período questiona se esta entrará ou não em crise, pois seu deslocamento e fragmentação já são fatos constatados. As sociedades modernas têm passado por transformações, desde o final do século XX, gerando fragmentação nas paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia e nacionalidade, que até então nos forneciam sólidas localizações como indivíduos sociais. Esse duplo deslocamento – descentralização dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para esse indivíduo. O fenômeno vem transformando nossas identidades pessoais e desorganizando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados.

O processo de globalização implica um movimento de distanciamento da ideia sociológica clássica da sociedade como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço. A base da crise de identidade está nos processos em escala global que atravessam fronteiras nacionais, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado (GIDDENS, 1990 apud HALL, 2004).

É fundamental considerarmos a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para costurar as diferenças numa única identidade. Novas identidades – híbridas – estão tomando o lugar de identidades nacionais em declínio. É preciso pensar numa nova articulação entre o global e o local. O local deve atuar no interior da lógica da globalização. Novas formas de cultura são produzidas a partir da fusão entre diferentes traduções culturais (HALL, 2004, apud CRUZ; COUTO; PORTAS, 2015).

Canclini (2008) parte de uma indefinição e relativização da noção de identidade diante da realidade contemporânea de hibridismo cultural. Para o autor fica difícil estabelecer identidades “puras” ou “autênticas”, pois elas estão sempre em construção. Delimitar identidades locais torna-se opositivo à globalização, “não é possível falar das identidades como se se tratasse apenas de um conjunto de traços fixos, nem afirmá-las como a essência de uma etnia ou de uma nação” (CANCLINI, 2008, p.23).

Costa (2009) nos mostra que não existe uma identidade nacional unitária e Hall (2004) reafirma essa ideia sugerindo uma possível solução para as culturas modernas através da articulação entre o local e o global. Dessa forma, a essência cultural (local) será valorizada, respeitando-se ainda o ritmo acelerado atual que movimenta o hibridismo cultural e alimenta o multiculturalismo (global).

Segundo Costa (2009) as culturas nacionais hoje se compõem da mistura de várias manifestações materiais e simbólicas. Esta mistura foi ocasionada pelos movimentos de circulação global. Inicialmente essa circulação era apenas física representada pelas colonizações e migrações, mas a partir do final do século XX essa circulação começa a ser também virtual. Física ou virtual como essa movimentação vem influenciando as culturas locais? Está havendo uma homogeneização cultural global? De que forma as nações e suas políticas públicas têm se manifestado para preservar as culturas nacionais?

O mesmo autor define o multiculturalismo como um conceito que demonstra a existência de uma comunidade política formada por diferentes grupos socioculturais – que desenvolvem práticas, relações, tradições, valores e identidades culturais (individuais e coletivas) distintas e próprias. O significado de multiculturalismo hoje se confunde com o de cultura e ambos podem ser considerados como sinônimos: toda cultura é uma multicultura.

Andrade (2016) nos mostra a polissemia dos termos multiculturalismo e interculturalidade. Afinal hoje, no século XXI, todas as culturas são formadas por misturas étnicas locais e influenciadas ainda por culturas locais e globais. Como defende Costa (2009): considerar uma identidade nacional unitária hoje seria anacrônico e fora de foco. Partindo desse conceito mais abrangente de multiculturalismo, chega-se então ao mais específico que é a prática artesanal. Destacamos a importância da prática artesanal na formação e resgate cultural.

A partir dessa lógica podemos localizar o artesanato como uma cultura local que vem atuando dentro dessa lógica global na representação do nosso multiculturalismo (ou nossa cultura nacional), favorecida ou não pela interferência do design. Como citado acima essa relação entre grupos de artesãos e designers prosperaram no período da aceleração do processo de globalização, final do século XX, fortalecendo o conceito de multiculturalismo.

Segundo Rios et al. (2010, s/p):

Grande parte da produção artesanal brasileira encontra-se desconectada dos valores culturais regionais, descaracterizada em função da homogeneização dos produtos e das pressões de mercado. Os artesãos que dependem desta atividade como fonte ou complementação da renda familiar trabalham, normalmente, com pouca margem de lucro, devido ao baixo valor agregado dos produtos. A falta de uma visão holística do sistema produtivo do artesanato por parte do artesão gera dificuldades para a inserção competitiva dos produtos no mercado.

A partir das palavras dos autores percebemos no projeto Minas Raízes a valorização do artesanato como expressão do multiculturalismo nacional. O projeto pretendia resgatar elementos culturais regionais desgastados com o tempo, considerando ainda a realidade de produção e consumo de uma sociedade globalizada.

Moraes (2008) cita o antropólogo Darcy Ribeiro que define que a identidade étnica e a configuração cultural nacional formaram-se a partir da destribalização de índios, desafricanização de negros e deseuropeização de brancos. Esta constatação de Darcy Ribeiro traz à tona, segundo Moraes, que esse ideal pluralista de cultura brasileira não revela apenas resultados positivos. “É preciso salientar também, os conflitos, contrastes e paradoxos existentes durante o seu percurso e contexto formativo” (MORAES, p.175, 2008). A partir desse pensamento o autor ressalta como já foi demonstrado no início deste artigo, a partir das ideias de Aloísio Magalhães, a crítica que o design brasileiro sofreu até a década de 1960 de falta de originalidade e ainda de falta de unicidade:

[...] a falta de unicidade no design brasileiro não provém da falta de cultura, mas, ao contrário, do seu excesso. [...] O interessante teorema design brasileiro apresenta, portanto, como elemento de unicidade, a energia da sua própria renovação. Fenômeno este que, hoje, também se manifesta junto ao processo de globalização mundial em formação (MORAES, p.176, 2008).

Moraes busca definir uma originalidade para o design brasileiro que segundo ele pode e deve buscar sustentação na revalorização dos artesanatos regionais nacionais. Desta forma fica clara a importância de relações bem sucedidas de grupos de artesãos e designers, como os citados neste artigo, que promovem a valorização de nosso multiculturalismo/cultura. Para isso o autor não ignora o papel das indústrias nacionais que não inseriam “através da atividade do design, os valores culturais locais na produção de massa dos artefatos industriais” (MORAES, 2008, p.180). Esse cenário começou a mudar a partir do final do século XX e

encaminhou-se para uma valorização do design nacional, com uma estética multicultural de singularidade e originalidade. Moraes (2008) destaca um aspecto relevante desse processo como uma promessa do potencial que o design brasileiro, mesmo que ainda em fase de transformação e amadurecimento, pode assumir em um cenário mundial. Sobre a importância do artesanato no cenário mundial Borges defende que ele “pode ser uma importante alternativa de desenvolvimento para países que até agora foram considerados periféricos (BORGES, 2012, p. 220)”.

O design dentro da heterogeneidade de uma cultura múltipla, vem ser possível quando se promove a união de diferentes elementos que conciliam harmonia e equilíbrio entre si. Assim pode ser dado espaço ao design no âmbito de uma cultura múltipla, promovendo a rica coligação entre elementos afins apesar de origens diversas (MORAES, 2008, p. 182).

2.4. As Relações de Poder

A interação entre grupos de artesãos e designers nem sempre aconteceu de forma harmoniosa e orgânica, como os exemplos citados no presente artigo. Esse aspecto foi destacado pelas autoras Lima (2015) e Borges (2012). Segundo Lima (2015) não é possível desconsiderar as subjetividades e as relações de poder movidas pelas individualidades ou até por questões políticas.

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 (FILHO, 2009 *apud* LIMA 2015, P.17).

Borges (2012) aponta que o Programa Sebrae de Artesanato apesar de sua importância histórica nessa aproximação entre designers e grupos de artesãos proporcionou algumas experiências que geraram dúvidas sobre sua eficácia na comunidade do design, conforme mencionamos anteriormente. Essas experiências não tão bem sucedidas segundo a autora foram causadas pelo incentivo dos gestores do programa em adequar objetos artesanais às demandas de mercado. Esse conceito trabalhado de forma inadequada pode gerar equívocos.

Há uma fronteira delicada entre a valorização mercantil e o resgate cultural que precisa ser avaliado, e reavaliado, durante o desenvolvimento de projetos dessa natureza. Sobre essa abordagem de valorização a demandas de mercado Imbroisi e Kubrusli (2011) defendem que para fortalecer o conceito da linha de produtos é preciso conhecer as histórias desses artesãos. Deve-se considerar até onde interferir sem alterar uma tradição que pode estar se perdendo. Os autores defendem ainda que “há casos em que não se pratica nenhum artesanato e caberá ao designer introduzir uma técnica que seja adequada à realidade ambiental, social e cultural (IMBROISI; KUBRUSLY, 2011, p.28).

Em contraponto a essa valorização mercantil apresentamos o trabalho do Labsol, que é evidenciado a partir da análise e comparação metodológica feita no item 2.2. Em muitos projetos desenvolvidos pelo LabSol o resgate da cidadania era priorizado em relação aos aspectos mercadológicos, por exemplo, no projeto D. Maria I, onde internos da Associação Beneficente Cristã, instituição que abriga idosos e pessoas com transtornos mentais, confeccionavam tapetes a partir de retalhos de tecidos como laborterapia (CRUZ, 2017).

Segundo Lima (2015) diferente da Inglaterra e de outros lugares do mundo, onde

encontramos a definição da palavra *craft* no dicionário como: fazer de maneira habilidosa, a desvalorização do artesanato no Brasil começa em sua origem, por ser ele praticado pelas classes mais baixas da população. Existe uma dissociação do fazer manual com o fazer intelectual, onde o fazer manual ficaria relacionado às camadas populares e o pensar à elite, reforçando assim a separação entre classes. “No entanto, uma das características da produção artesanal é justamente a integração da atividade manual com a intelectual” (LIMA, 2015, p.15).

Mas como isso seria possível? Como dissociar o fazer manual do fazer intelectual? O ato de projetar, ou seja, conceber intelectualmente as etapas de produção não é exclusividade dos designers. Como foi citado no início desse artigo, as metodologias de ensino do design foram baseadas nas metodologias dos artesãos. A atividade artesanal também se inicia na concepção do projeto, talvez instintivamente, mas esse processo foi uma das características que os designers herdaram da atividade artesanal.

As relações de poder acontecem na intervenção de designers em grupos de artesãos e existem desde sempre nas formações culturais das identidades nacionais, constituindo-se uma questão essencial do multiculturalismo. Sobre essa questão Hall (1997) diz que: “há, certamente, muitas consequências negativas – até agora sem solução – em termo das exportações culturais do ocidente tecnologicamente super desenvolvido, enfraquecendo e minando as capacidades de nações emergentes (...)”. Já Costa (2009) nos mostra que o multiculturalismo não precisa ser essencialmente desigual mas, ao contrário, que a política multiculturalista pode representar a chance de igualdade entre grupos e pessoas, dessa forma a intervenção corretiva do Estado torna-se desejável e necessária.

Lima (2015) destaca a atitude de alguns designers que se achavam superiores aos artesãos, pelo simples fato de serem instruídos. A maior consequência foi uma interferência mal concebida e a produção de um material raso, sem grande significado cultural fruto de uma postura, baseada em discursos de elite, gerando uma imposição cultural por parte dos designers, marcada pela ignorância ou pelo desinteresse em relação à situação local.

A interferência de designers a grupos de artesãos deve ser munida primordialmente de respeito entre as partes e trocas reconhecendo-se que os benefícios e os aprendizados serão mútuos. O designer também será beneficiado com essas parcerias segundo Borges (2012, p. 137) ele “passa, no mínimo, a ter acesso a uma sabedoria empírica, popular, à qual não teria entrada por outras vias, além de obter um mercado de trabalho considerável”.

Renato Imbroisi relata que aperfeiçoou a prática do tear manual com as artesãs no projeto Muquém, em 1986, bairro rural do município de Carvalhos, a 380Km de Belo Horizonte aprendeu o tear manual que as artesãs desenvolviam e a partir daí começou a transformá-lo, misturando às tramas: palhas, fibras, sementes locais e ainda retalhos de chita (IMBROISI; KUBRUSLY, 2011, apud CRUZ, 2017).

Como forma de apontar estratégias futuras para essa questão destacamos a importância da utilização de metodologias participativas, com a colaboração dos artesãos em todas as etapas projetuais, metodologia focada no fazer com, ao contrário do fazer por ou para, que foi explicada acima a partir das ideias de Couto (2017). Dessa forma o trabalho terá relevância e significado para a comunidade em questão. Nesta dinâmica o ritmo dos artesãos deve ser respeitado. É preciso que os artesãos não sejam vistos apenas como mão de obra, mas sim como protagonistas dos projetos.

Equilíbrio é uma palavra chave nessas interferências, onde as tradições culturais sejam preservadas, ao mesmo tempo em que sejam percebidos favorecimentos econômicos e sociais para estes grupos. Sob esta perspectiva o designer Ronaldo Fraga defende que: “é preciso que

os artesãos entendam o produto e vejam ali seus ancestrais [...] e entendam que, além disso, elas vão ganhar dinheiro, dar uma condição melhor para os seus filhos, permitir viver melhor a sua história” (BORGES, 2012, p.145).

2.5. Artesanato Rural e Artesanato Urbano

Finalizamos o artigo levantando uma comparação entre o artesanato rural e o artesanato urbano. Durante a enumeração dos casos analisados percebemos que essa diferença é muito relevante para a definição de todos os aspectos envolvidos como a metodologia, a matéria prima, as relações interpessoais, entre outros. Por esse motivo demonstramos alguns aspectos comparativos.

Segundo Borges (2012) as primeiras aproximações de designers com grupos de artesãos começaram com grupos de origem rural em meados da década de 1980. A autora demonstra também que o maior número de grupos de artesãos está localizado nas áreas rurais. Nestes locais esses artesãos muitas vezes intercalam a atividade com a agricultura. Vale lembrar que o custo de vida nas áreas urbanas é mais alto que nas áreas rurais, desta forma o artesanato nas grandes cidades funciona como um complemento de renda.

Borges (2012) demonstra as várias classificações e definições que o artesanato pode assumir: artesanato tradicional, artesanato cultural, artesanato de raiz. Ela define o artesanato de raiz como o artesanato marcado pela tradição. Esse é o artesanato praticado nas áreas rurais que conserva as técnicas e tradições das comunidades locais. Temos várias técnicas praticadas por esses grupos aqui no Brasil principalmente na região nordeste como bordado, tear manual, cerâmica, crochê entre outros.

Mas hoje o artesanato também é uma atividade de grande importância nas áreas urbanas, praticadas principalmente nas comunidades e periferias das metrópoles. O artesanato rural apresenta características distintas do artesanato urbano. Ao contrário do que foi explicado acima, os grupos artesanais urbanos são heterogêneos e não trazem uma técnica tradicional como herança. Essa técnica pode originar-se em técnicas do artesanato rural a partir de integrantes do grupo que tenham migrado dessas regiões.

Temos como exemplo a Coopa-Roca, uma cooperativa de artesãs da Rocinha, uma grande favela carioca localizada na zona sul do Rio de Janeiro. A cooperativa começou em 1982, as moradoras da Rocinha desenvolviam peças de artesanato têxtil a partir de técnicas trazidas das práticas artesanais nordestinas. A Rocinha representa um reduto de imigrantes nordestinos no Rio de Janeiro (BORGES, 2012).

Outro ponto que precisa ser abordado é a origem da matéria-prima. O uso da matéria-prima local é uma característica importante da atividade artesanal. Os grupos rurais são favorecidos pela matéria-prima natural encontrada com maior abundância em áreas distantes das metrópoles. Borges (2012) destaca o potencial natural da diversidade de matéria-prima nas regiões norte e nordeste. O presente artigo mostra dois exemplos de designers que desenvolveram trabalhos junto a grupos de artesãos rurais: o Imaginário Pernambucano e suas parcerias como Conceição das Crioulas, Kambiwá, Alto do Mourão, Tracunhaém e Cabo de Santo Agostinho; Renato Imbroisi com suas parcerias como, por exemplo, Muquém, Agulha Mágica e Santa Rita de Cássia.

No caso do artesanato urbano a maior fonte de matéria-prima é o lixo descartado: garrafas pet, resíduos têxteis industriais, peças de roupas, pneus, latas, *banners* publicitários, papéis, caixas de papelão entre outras matérias recicladas inspiram e trazem fonte de renda

aos artesãos das cidades grandes. Damos como exemplo neste artigo os projetos do LabSol como a parceria com o grupo ACAPEL, Associação de Catadores de Papel de São Manuel.

É mais fácil verificar uma identidade cultural em um produto artesanal rural desenvolvido a partir de uma técnica tradicional local com matéria-prima natural da região. O artesanato urbano deve procurar outras formas de identificar e diferenciar seus produtos, nesse caminho a interferência do design poderá representar uma grande ajuda ao grupo. “Quanto mais tradicional for uma técnica, menos deve ser a atuação do designer nesse quesito. Quanto mais antiga uma tradição [...], maiores são os perigos e maiores devem ser os cuidados” (BORGES, 2012, p. 154).

3. Considerações Finais

Iniciamos o artigo apresentando uma breve contextualização histórica da relação entre artesanato e design em seguida levantamos alguns casos com resultados bem sucedidos dessa relação. Analisamos as peculiaridades dos casos considerando comparações e destacando pontos relevantes. Os objetivos dessas interferências são distintos, mas devem, acima de tudo, favorecer ambos os lados. Os designers que participam dessas interferências são privilegiados com a ampliação da prática do design desvinculando-se de simples projetistas e alcançando uma abrangência social, além do suporte pedagógico dado aos alunos de design integrantes dos projetos. Os artesãos recebem através dessas interferências a revitalização e adequação dos produtos ao mercado, a racionalização da produção, a reorientação dos canais de venda, essa valorização dos produtos que confeccionam reflete diretamente na melhora dos aspectos sociais e econômicos e principalmente no resgate da cidadania.

Após a análise dos casos traçamos uma linha transversal que evidenciou 4 circunstâncias relevantes dessa relação. Começamos com as peculiaridades metodológicas de cada grupo que trouxe à tona o debate existente entre a presença ou ausência da valorização mercantil, definido a partir dos objetivos particulares de cada experiência. Essa discussão estende-se na análise das relações de poder, onde refletimos sobre como medir o termômetro dessa interferência. Em nossa sociedade contemporânea tudo está em constante movimento e transformação, tanto as práticas artesanais como as identidades e culturas, questão que foi abordada na expressão do multiculturalismo na prática artesanal nacional. Para finalizar a linha transversal trouxemos uma comparação entre o artesanato com origem em grupos rurais, onde os designers começaram suas atuações, e o artesanato praticado em grupos urbano.

Os aspectos revelados nessa transversalidade misturam-se e entrelaçam-se, desta forma concluímos que essa linha transversal não apenas costura a relação entre design e artesanato, mas na verdade, ela tece a relação. Destacamos ainda a existência de outras linhas igualmente relevantes que foram sugeridas no decorrer do texto, mas que análises mais aprofundadas não caberiam nas poucas páginas deste artigo como a interdisciplinaridade e a sustentabilidade. Foi a partir da sustentabilidade e seus conceitos que a relação entre o artesanato e o design foi fortalecida. O design busca através de práticas pré-industriais como o artesanato uma atuação mais social baseando-se em modelos alternativos de produção e consumo desvinculando-se dos mercados globalizados. Tecemos aqui a nossa contribuição que ajuda a enaltecer a importante conexão entre artesanato e design na contemporaneidade.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Referências

- ANDRADE, Ana Maria Queiroz. et al. **Imaginário Pernambucano: design, cultura, inclusão social e desenvolvimento sustentável**. Recife: [Zoloudesign], 2006.
- ANDRADE, M. A intolerância como experiência escolar: um desafio para educação intercultural. In: CANDAU, V.M. **20 Anos do GECEC**. RJ: 7 Letras, 2016.
- BORGES, Adélia. **Design + Artesanato: o caminho brasileiro**. São Paulo: Terceito Nome, 2012
- CABRAL, Fabrícia Guimarães S. **Saberes sobrepostos: design e artesanato na produção de objetos culturais**. Tese (Doutorado) - Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2007.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- COSTA, S. **Diferença e identidade: a crítica pós-estruturalista ao multiculturalismo**, in: SILVA, Tomaz Tadeu. (org) **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**, Petrópolis: Vozes, 2009.
- COUTO, Rita Maria de Souza. O design social na PUC-Rio. In: JEFFERSON, Alfredo; FRANZATO, Carlo; DEL GAUDIO, Chiara (Org.). **Ecovisões projetuais: pesquisa em design e sustentabilidade no Brasil**. São Paulo: Blucher, 2017.
- CRUZ, Bárbara de Oliveira e. **Um exercício de colaboração por meio de práticas projetuais: Mães Inosel**. Dissertação (Mestrado) – Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2017.
- CRUZ, Bárbara de Oliveira e; COUTO, Rita Maria; PORTAS, Roberta. O designer como agente de transformação sustentável na produção de artigos de moda. **5 Simpósio Brasileiro de Design Sustentável**, 2015. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/o-designer-como-agente-de-transformao-sustentvel-na-produo-de-artigos-de-moda-22493> (acesso em 05/06/2016)
- DAL BIANCO, B. **Design em parceria: reflexões de projetar sob a ótica do design e emoção**. Dissertação (Mestrado) - Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2007.
- DINIZ, L. Design e artesanato: uma relação social. **A Casa**, 2013. Disponível em: http://www.acasa.org.br/biblioteca_texto.php?id=464 (acesso em 20/06/2015).
- HALL, S. **A Centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. Porto Alegre: Educação & Realidade, 1997.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2004.
- IMBROISI, Renato; KUBRUSLY, Maria Emilia. **Desenho de fibra: artesanato têxtil no Brasil**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2011.
- LIMA, Marcela F. Design e artesanato: relações de poder. **5 Simpósio Brasileiro de Design Sustentável**, 2015. Disponível em: <http://www.proceedings.blucher.com.br/article-list/sbds15-264/list#articles> (acesso em 05/06/2016)
- MANZINI, Ezio. **Design para a inovação social e sustentabilidade: comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais**. Coordenação de tradução Carla Cipolla; equipe Elisa Spampinato, Aline Lys Silva. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

MELO NETO, Francisco de Paulo de; FRÓES, César. **Empreendedorismo social**: a transição para a sociedade sustentável. Rio de Janeiro: Qualitymark, 2002.

MORAES, Dijon de. **Limites do design**. São Paulo: Studio Nobel, 2008.

NIEMEYER, Lucy. Design da esperança: design para inovação social, caminhos a seguir. In: ARRUDA, Amilton J. V. (Org.). **Design & Inovação Social**. São Paulo: Blucher, 2017.

RIOS, Igor G. T. et al. Projeto Minas Raízes - Artesanato, Cultura e Design: Capacitação de Artesãos em Nova Lima – MG. 9º **Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, 2010.

SERAFIM, Elisa Feltran. **Design e artesanato**: análise de modelos de atuação de design junto a grupos de produção artesanal. Dissertação (Mestrado) - Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2015.