

DESIGN E INOVAÇÃO SOCIAL
Aspectos do Design e
do Artesanato

SOBRE OS AUTORES

Adriana Patrícia Fernandes

Designer, formada pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, com especialização em Design de Produto pelo Centro Universitário Belas Artes, atualmente cursando mestrado em Design na FAU–USP.

Tem experiência de vinte anos em design de produtos, atuando diretamente no processo de desenvolvimento, acompanhando todas as fases desde a concepção de ideias, pesquisas e soluções técnicas. Teve oportunidade de formar e liderar equipes, definir estratégias e interagir diretamente com fornecedores e produtores.

Como docente, desde 2007, lecionou em diversas faculdades em todo o território brasileiro, em cursos de graduação e pós-graduação em Design. Atualmente, é consultora em design com interesse especial em projetos de tecnologia social e economia criativa.



Um novo artesanato brasileiro: a busca por uma identidade cultural e social

A new brazilian craft: the search for a cultural and social identity

Adriana Patrícia Fernandes

Resumo

O objetivo deste artigo é apresentar novos conhecimentos que auxiliem de forma efetiva no direcionamento de ações voltadas à preservação e memória de técnicas artesanais, buscando apoiar a continuidade dessas práticas como atividade profissional assim como patrimônio cultural imaterial do país.

Este trabalho traz um breve levantamento bibliográfico de fundo histórico e em seguida apresenta informações captadas durante a participação no projeto Tecnologia, Design e Inovação do Artesanato junto a cinco comunidades localizadas no sertão do Nordeste brasileiro, nos estados de Sergipe e Alagoas, que incluíram 129 artesãs e artesãos. A experiência, apresentada por meio de registros fotográficos e descritivos, apresenta aspectos dos processos de produção artesanal sob o olhar das relações socioculturais percebidas nas localidades. Dos fatos observados, destacam-se inúmeras fragilidades econômicas, tecnológicas, comerciais e de gestão, que exigem ações efetivas em disciplinas diversas para que se possa configurar um plano de recuperação e fomento do artesanato por meio do design social.

Palavras-chave: Artesanato; Patrimônio Cultural; Preservação; Memória; Sustentabilidade.

Abstract

The objective of this article is to present new knowledge that effectively helps in the direction of actions aimed at the preservation and memory of craft techniques, seeking to support the continuity of practices as a professional activity as well as intangible cultural heritage of the country.

It presents a brief bibliographical survey of historical background and then presents information collected during participation in the project "technology, design and innovation of handicrafts"; with five communities located in the sertão of Northeast Brazil, in the states of Sergipe and Alagoas, which included 129 artisans. The experience, presented through photographic and descriptive records, presents aspects of the artisanal production processes under the perspective of the sociocultural relations perceived in the localities. From the facts observed, there are innumerable economic, technological, commercial and managerial fragilities that require effective actions in different disciplines so that a plan of recovery and promotion of the craftsmanship through the social design can be configured.

Keywords: Handicraft; Cultural Heritage; Preservation; Memory; Sustainability.

1 INTRODUÇÃO

Artesanato é uma produção manual, autoral, que possui valor simbólico e identidade cultural. Ou seja, pode ser considerado uma importante forma de expressão de um povo. No Brasil, os trabalhos manuais hoje são uma opção de renda que vem crescendo de forma gradual e respondem a 2,8% do Produto Interno Bruto (PIB) nacional. É uma atividade que emprega cerca de 8,5 milhões de pessoas e fatura R\$ 28 bilhões por ano (MINC/IBGE, 2006).

Segundo Cuéllar (1997, p. 255), "O artesanato, baseado no legado de tradições passadas que se renovam a cada geração, constitui um verdadeiro 'patrimônio vivo'". Sua natureza criativa e inovadora constitui uma importante contribuição ao desenvolvimento humano. Além de sua importância como patrimônio cultural, é sabido que o artesanato possibilita retorno monetário e propicia a geração de empregos com um pequeno investimento (CUÉLLAR, 1997). É, a um só tempo, meio de subsistência e fator de equilíbrio do mercado de trabalho; é tradicionalmente um complemento básico da economia rural e funciona como um sistema informal de capacitação da mão de obra e fomento ao turismo (PEREIRA, 1979).

Canclini (1983) vai além e discorre sobre o fato de que o artesanato e outras formas de manifestação popular sobrevivem ainda e apesar das dificuldades porque desempenham importantes papéis na reprodução social e na divisão do trabalho necessárias à expansão do capitalismo.

Historicamente, enquanto em muitos países as grandes capacidades industriais se originaram nas tradições manuais, no Brasil pouco se conhece sobre as raízes dessa atividade, que permanece até hoje concentrada socialmente em classes menos favorecidas. Artesãos e artesãs vivem próximos à linha da pobreza e são obrigados a dividir seu tempo entre essa atividade e outras que garantam de fato seu sustento. Novas gerações não se interessam em aprender as técnicas, pois não vislumbram nenhuma possibilidade de autorrealização. Técnicas tradicionais são substituídas rapidamente por trabalhos realizados por máquinas e computadores, desvalorizando o tempo e a habilidade desenvolvidos durante séculos de história.

Lina Bo Bardi (1994) e Aloisio Magalhães (1977) discorrem sobre o tema. Apesar de não se conhecerem, existem registros de ambos abordando o assunto sob a ótica de uma visão questionadora. Para Bardi, "[...] o artesanato

como corpo social nunca existiu no Brasil, o que existiu foi uma imigração rala de artesãos ibéricos ou italianos e, no século XIX, manufaturas. O que existe é um pré-artesanato doméstico esparsos, artesanato nunca” (BARDI, 1994, p. 12). Enfática pesquisadora da produção popular brasileira nas décadas de 1970 e 1980, Lina reconhece nos objetos criados de forma precária, com materiais disponíveis (normalmente descartes da indústria), o retrato fiel dos “esforços desesperados de uma sociedade condenada à morte, que denuncia sua existência intolerável” (BARDI, 1994, p. 48).

Em oposição (ou complementando) a ideia defendida por Bardi, Magalhães defende o conceito de que toda a inventividade brasileira com característica de artesanato seria uma atitude que se poderia denominar como pré-design, pois não possuiria tradições profundas nem cristalizações no trato da matéria-prima, o que, segundo ele, configuraria o artesanato clássico. “Diria, de início, que, na realidade, dentro dos padrões ortodoxos, não existe artesanato no Brasil. O que existe é uma disponibilidade imensa para o fazer” (MAGALHÃES, 1977, p. 131).

Ainda segundo Magalhães, a falta de estruturação de um “artesanato brasileiro” se daria pelo fato de que, diferentemente dos países europeus, onde instrumentos nasceram de necessidades e caminharam naturalmente na direção de uma maior complexidade, adaptando-se às necessidades humanas e contribuindo para a formação de uma base de conhecimentos e solução de problemas, o Brasil, enquanto país colonizado, “passou a participar do processo de evolução da cultura ocidental a partir de um momento já acelerado. Em termos de explicitação cultural, sua trajetória já se inicia impregnada de valores feitos; ele parece criar menos e absorver mais” (MAGALHÃES, 1977, p. 129-130).

Medidas de aproximação entre design e artesanato acontecem no Brasil desde a década de 1980 (BORGES, 2012) e com cada vez mais frequência, sempre com a intenção de gerar renda ou trazer visibilidade aos produtos artesanais, gerando resultados mais ou menos duradouros, sem, no entanto, alterar o *status quo* do setor de forma significativa. Uma das contribuições realizadas por essas ações é voltar a atenção da sociedade ao tema, apresentar ao mundo questões que de outra maneira continuariam relegadas à sua regionalidade isolada.

Ainda sobre a aproximação desses dois universos, a Unesco coloca o designer como um importante mediador entre as duas realidades



Objeto exposto na exposição A mão do povo brasileiro, organizada no Museu de Arte de São Paulo (MASP) pela primeira vez em 1969 e reeditada em 2016. Curadoria de Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi, o cineasta Glauber Rocha e o diretor de teatro Martin Gonçalves. Fonte: Acervo pessoal.

descontínuas, sendo capaz de funcionar como uma interface entre tradição e modernidade, aproximando o artesanato enquanto atividade predominantemente rural do mercado cada vez mais urbano, senão global. Destaca, entretanto, a necessidade de se estabelecer diretrizes que regulem essa aproximação, tornando-a significativa para todos os agentes (CRAFT REVIVAL TRUST; ARTESANÍAS DE COLOMBIA S.A.; UNESCO, 2005).

Esta pesquisa busca situar o leitor no universo em questão, passando por um breve levantamento bibliográfico de fundo histórico que, segundo Cuéllar, “demonstra as várias formas de evolução das diferentes sociedades, evidenciando falhas e sucessos. Demonstra como as sociedades atuais são determinadas pelo caminho adotado no passado” (1997, p. 340). Esse olhar revela a trajetória que impediu o artesanato de se incorporar a nosso modelo econômico, ficando relegado ao plano das atividades marginais, considerado folclore ou objeto de ações assistenciais das classes menos favorecidas (PEREIRA, 1979).

Em seguida, é apresentada uma análise de dados coletados durante atuação da autora no projeto Tecnologia, Design e Inovação no Artesanato, buscando a composição de um cenário que mostre fortalezas e fraquezas de cinco comunidades situadas no sertão do Nordeste brasileiro e estruturadas em torno do trabalho artesanal.

O objetivo é gerar conhecimentos que auxiliem de forma efetiva no direcionamento de ações voltadas à preservação e memória das técnicas, buscando apoiar a continuidade da prática como atividade profissional assim como patrimônio cultural imaterial do país.

2 ARTESANATO

Segundo Pereira (1979, p. 16-19), a origem do trabalho artesanal na antiguidade é a *indústria familiar ou doméstica*, na qual pequenos grupos autônomos organizados como um clã produziam quase tudo para sua subsistência, sendo praticamente autossuficientes. Com o crescimento socioeconômico desses núcleos, a consequência foi o aumento da especialização dos trabalhadores e o surgimento do trabalho autônomo, nascendo assim os primeiros *artesãos*, que trabalhavam nas casas e com materiais dos fregueses.

Aos poucos, esses trabalhadores autônomos conquistaram capital, de modo que puderam se estabelecer em oficinas de sua propriedade, o que se tornou o sistema característico de produção por todo o período da Idade Média – as *corporações de ofícios*. Nessas organizações, o artesão, então qualificado como *mestre*, era conhecido por seu *ofício* – a técnica artesanal que dominava. As corporações eram sólidas associações de auxílio mútuo, controlavam o mercado e se constituíam como verdadeiras escolas onde aprendizes passavam longos períodos até poderem alcançar o título de mestre. Nesse período, as práticas artesanais atingiram seu mais alto grau de importância social e econômica, e os artesãos eram investidos de grande autoridade baseada no seu conhecimento.

Por força do crescimento econômico, os mercados se alargaram, passando de urbanos a nacionais. O artesão, para aumentar seu poder de alcance, enviando sua produção a mercados além de sua região, é obrigado a se sujeitar ao *intermediário*, o qual, por sua vez, rouba a projeção do mestre no cenário econômico, e o artesão começa a perder contato com sua freguesia. Rapidamente, esse atravessador se transforma em *empresário*, tornando-se consumidor exclusivo e restringindo cada vez mais a independência dos mestres. Nasce as *manufaturas*: os empresários, visando à melhoria da produtividade e à diminuição de custos, reúnem diversos mestres em um mesmo local de trabalho.

Com a Revolução Industrial no século XVIII, a manufatura se transforma em *fábrica* e as máquinas se transformam na nova fonte de riqueza dos empresários. Surge a mão de obra assalariada. O papel do artesão passa a ser irrelevante. A habilidade artesanal já não apresentava nenhuma importância social, restringindo os profissionais que não se colocaram em fábricas a tarefas de pequenos consertos e “bicos”.

3 NO BRASIL

Agora no cenário nacional, Pereira (1979, p. 43-72) descreve, no início da colonização, a existência de uma economia indefinida, uma sociedade rural baseada em latifúndios, mão de obra indisponível, entre outros fatores que impediram o desenvolvimento de um sistema estruturado de corporações, que já enfrentavam sua decadência e total desarticulação na Europa.

Esse cenário não demandava inicialmente o desenvolvimento de mercados. Os ofícios manuais eram aprendidos e praticados predominantemente



Ilustração da Enciclopédia, ou Dicionário de artes e ofícios, editada principalmente por Denis Diderot. Publicados entre 1751 e 1772, seus 35 volumes são considerados a bíblia das atividades artesanais, retratando por meio de imagens os processos de diversas atividades manuais. Os enciclopedistas convidavam os leitores a admirar pessoas comuns entregues à tarefa do trabalho manual. Fonte: CARTER, 2013.

por escravos, que frequentemente eram transformados em escravos de ganho, executando trabalhos e recebendo pagamentos para seus senhores, costume que abalou consideravelmente o prestígio do trabalho manual.

Os grandes responsáveis pela formação do corpo de trabalhadores manuais no Brasil foram os padres jesuítas que treinavam negros, índios e mestiços, dando origem ao grande contingente de “artesãos mestiços – bastardos, socialmente oprimidos, trabalhando duro para sobreviver de algum modo, promíscuos, rixentos e festeiros, apaixonados e místicos, dengosos e safados, habilidosos e criativos” (PEREIRA, 1979, p. 48).

Estava traçado o perfil do artesão brasileiro.

4 ORGANIZAÇÃO DO SETOR

Somente a partir da década de 1990 surgem as primeiras instituições que colaboram com o suporte e a promoção do artesanato: o Programa do Artesanato Brasileiro do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (PAB/MDIC) e o Programa Sebrae de Artesanato, ambos com alcance nacional, que viriam a se tornar as duas organizações mais representativas do setor.

Na década de 2000, acontece a formalização de uma compilação de conhecimentos sobre o setor, publicada pela portaria n. 29, em outubro de 2010, pelo MDIC (BRASIL, 2010). Há ainda a publicação do Termo de Referência do Programa Sebrae de Artesanato em 2004, atualizado em 2010 (SEBRAE, 2010).

Atualmente, multiplica-se com rapidez o número de ações voltadas ao artesanato, reflexo previsível de uma sociedade saturada de produtos e objetos de comprovado valor material, mas carentes de significado emocional, e completamente esgotada em suas fontes naturais. O “fazer manual” está valorizado. (SEBRAE, 2004).

5 ESTUDO DE CASO

Os dados apresentados neste estudo de caso foram coletados durante atuação no projeto Tecnologia, Design e Inovação no Artesanato, um projeto de tecnologia social na área de Economia Criativa desenvolvido

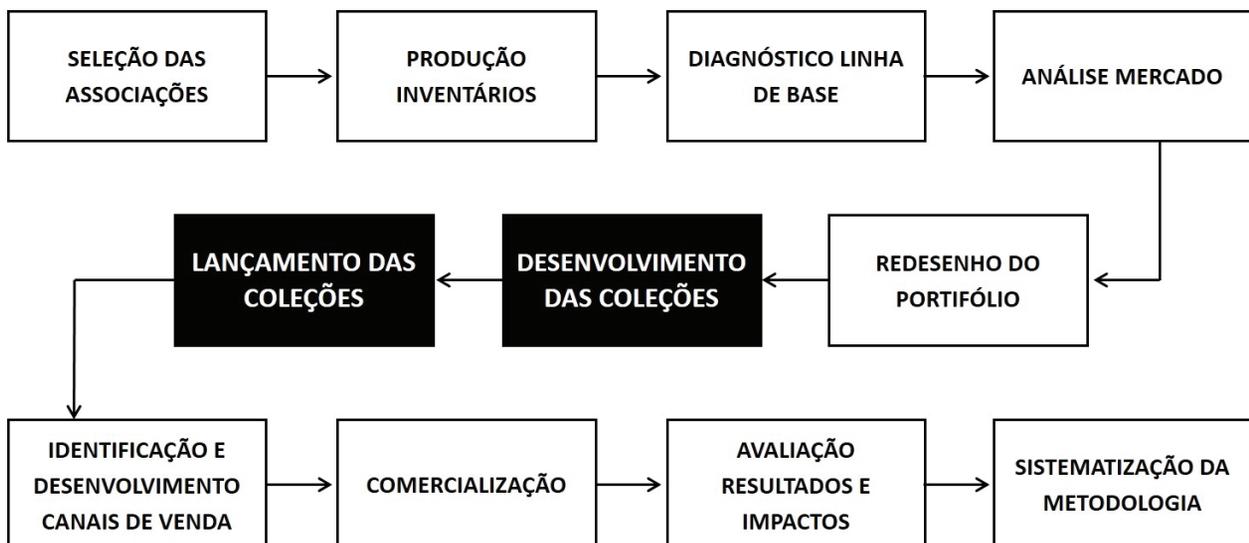
e executado pelo Instituto de Pesquisas em Tecnologia e Inovação (IPTI), tendo como apoiadores o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae) e o Governo do Estado de Sergipe.

O projeto, segundo a instituição idealizadora (IPTI), teve por objetivo:

Aplicar conhecimento científico e tecnológico para a construção de um modelo inovador de desenvolvimento setorial na área do artesanato, baseado numa integração coordenada e sustentável entre design contemporâneo e processos artesanais, com vistas ao desenvolvimento de novos produtos com alto valor agregado, estabelecimento de inovação e aumento da competitividade. (IPTI, 2017)

A ação, com início em maio de 2013, teve a duração de três anos, sendo os primeiros nove meses dedicados à pesquisa de campo, à seleção das comunidades participantes e à produção de inventários e diagnósticos. Em março de 2014, iniciaram-se os trabalhos de campo junto às organizações, que decorreram até maio de 2016.

Durante essa fase, foi estabelecido um núcleo de design local, baseado na cidade de Piranhas (AL), de localização geográfica estratégica em relação às comunidades participantes. Duas designers estabeleceram residência nesse núcleo, o que permitiu uma profunda inserção em seus hábitos de convivência e uma grande percepção das dificuldades e possibilidades encontradas durante o processo.



Fluxograma das etapas do projeto.

¹ *Bordado ponto cruz: bordado com ponto imitando pequenas cruces que permitem a contagem de fios e que, quando agrupadas, formam um desenho. Conhecido também como “ponto de marca” e “bordado de fio contado” (BRASIL, 2012).*

² *Bordado redendê: ponto bordado preferencialmente sobre o linho preso em bastidor. Após ser bordado, é recortado com tesoura para a retirada do centro do bordado ou das partes do tecido que não foram cobertas pela linha. São utilizados pontos cheios e abertos, formando desenhos geométricos (BRASIL, 2012).*



Artesãs da Associação dos Bordados de Entremontes, cidade de Piranhas (Alagoas). Fonte: IPTI - Chico Bicalho.



A técnica do bordado redendê. Fonte: IPTI - Manu Oristânio.

³ *Bordado boa noite: técnica semelhante ao labirinto. Para bordar, desfia-se o tecido em alguns pontos, esticando-se a área a ser trabalhada com o auxílio de um bastidor ou grade. Utilizam-se agulha e linha para unir os fios e construir o bordado (Brasil, 2012).*

6 AS ORGANIZAÇÕES E TÉCNICAS

As comunidades selecionadas situam-se nos estados de Sergipe e Alagoas e agrupam 129 artesãs e artesãos nos sistemas de associação ou cooperativa, sendo que, em termos de gênero, há a predominância de mulheres (95%). Em termos de idade, a média é de 39,5 anos, com desvio padrão de 13 anos (IPTI).

A Associação dos Bordados de Entremontes está localizada na cidade de Piranhas (AL) e é constituída por uma equipe de 46 artesãs, exclusivamente do sexo feminino, que trabalham com duas técnicas artesanais tradicionais: bordado ponto cruz¹ e bordado redendê.²

A associação possui uma sede própria, doada pela prefeitura. As instalações são satisfatórias, há uma loja que recebe turistas e é a fonte principal de vendas da equipe. A estrutura é minimamente organizada, com controles manuais de estoque, pedidos e atividades internas, como limpeza, administração etc.

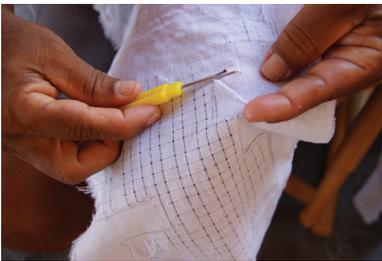
A Cooperativa de Bordadeiras de Sítios Novos está localizada na cidade de Poço Redondo (SE) e é constituída por uma equipe de 22 artesãs, exclusivamente do sexo feminino, que trabalham com as mesmas duas técnicas anteriormente citadas.

Também possui sede própria, doada pela prefeitura. Realizam com dificuldade a manutenção do local, devido ao tamanho reduzido da equipe. Apenas cinco artesãs frequentam assiduamente as atividades e se comprometem com as atividades relativas à administração do espaço.

Na sede, existe uma loja, porém a localização do espaço não favorece o desenvolvimento do negócio, já que se encontra em um povoado não turístico, afastado do centro, recebendo raramente a visita de turistas.

A Cooperativa dos Artesãos da Ilha do Ferro está localizada na cidade de Pão de Açúcar (AL). A equipe apresenta 22 artesãs, exclusivamente do sexo feminino, que trabalham a técnica do bordado boa noite,³ aparentemente endêmico da região, alvo de diversas pesquisas e ações de diferentes instituições e profissionais, tendo em vista seu alto grau de originalidade.

Possui sede própria, com instalações satisfatórias, onde também é realizada a comercialização das peças para os poucos turistas que frequentam o local. A Ilha do Ferro é relativamente conhecida como polo cultural de Maceió, pois, além do grupo de bordadeiras, apresenta grande concentração de artesãos que trabalham com madeira, fabricando esculturas e objetos de decoração e participando frequentemente de exposições e eventos com auxílio do Sebrae, da prefeitura e de outras instituições.



A primeira fase de execução do bordado boa noite, no qual o tecido é desfiado, formando a estrutura básica do desenho. Fonte: Acervo pessoal.



Em seguida, o bordado é aplicado seguindo as linhas desfiadas, formando o delicado desenho da flor boa-noite, que inspira o nome da técnica. Fonte: Acervo pessoal.



Artesãs da Cooperativa dos Artesãos da Ilha do Ferro, cidade de Pão de Açúcar (Alagoas). Fonte: IPTI - Chico Bicalho.



A flor conhecida na região como boa-noite, que inspirou a criação da técnica. Fonte: IPTI - Thiago Jesus.

Por essa característica diferenciada, a equipe de bordadeiras possui demanda razoável de pedidos, mas apresenta grande fragilidade na organização da produção e precificação dos produtos.

Localizada na cidade de Poço Redondo (SE), a Associação dos Artesãos de Poço Redondo apresenta dezenove artesãos, porém sua organização é totalmente fragmentada. O artesanato produzido é variado, sem ter um produto ou linha principal, baseado em técnicas tradicionais apenas no caso das rendas e das esculturas em madeira, sendo as demais técnicas manualidades aprendidas em revistas. Participou das atividades do projeto um subgrupo de oito artesãs, praticantes da técnica da renda de bilro.⁴

Essa equipe possui um grande problema de infraestrutura. A sede, cedida para uso pela prefeitura, apresenta condições precárias e o pequeno grupo não consegue realizar a manutenção necessária por impossibilidade financeira. Por esse motivo, o fornecimento de energia foi interrompido.



Artesãs da Associação dos Artesãos de Poço Redondo, cidade de Poço Redondo (Sergipe). Fonte: IPTI - Chico Bicalho.

⁴ Renda de bilro: técnica de produzir renda utilizando-se linhas de algodão presas por alfinetes a uma almofada redonda e dura, trançadas pela troca de posição dos bilros (Brasil, 2012).

⁵ *Tecelagem manual: técnica de tecer com fios de algodão cru ou outra fibra natural, em teares e/ou batelões movidos a pedal ou manualmente. A técnica também poder ser realizada no tear de prego (Brasil, 2012).*

⁶ *Crochê: técnica desenvolvida com o auxílio de uma agulha especial terminada em gancho, que produz um traçado semelhante ao de uma malha ou de uma renda (Brasil, 2012).*



Execução da técnica da renda de bilro – desenho fixado em uma almofada feita de capim seco, linhas fixadas com espinhos de mandacaru e muita agilidade nas mãos. Fonte: Acervo pessoal.



Peça produzida pela técnica da renda de bilro. Fonte: Acervo pessoal.



Artesãs e artesão da Associação da Cultura Artesanal de Poço Verde, cidade de Poço Verde (Sergipe). Fonte: IPTI - Chico Bicalho.

A associação não possui loja e o único ponto de vendas é o centro de artesanato dedicado a turistas na cidade de Piranhas (AL). Além do baixo retorno em vendas (segundo as artesãs, não chega a duzentos reais por mês), as artesãs enfrentam grande dificuldade de locomoção para manter o local abastecido e são cobradas taxas de 10% sobre todas as vendas.

Localizada no Povoado Amargosa II, na cidade de Poço Verde (SE), a Associação da Cultura Artesanal de Poço Verde é uma equipe composta por dezenove artesãs e um artesão, trabalhando com as técnicas de tecelagem manual⁵ e crochê.⁶

Possui uma sede própria, doada por uma antiga associada, porém irregular, pois não há nenhum registro da propriedade. As instalações são espaçosas, mas em estado precário. Também devido à falta de retorno comercial, a equipe não consegue arcar com despesas básicas e o fornecimento de energia elétrica e água foi cortado, o que dificulta intensamente o uso do espaço e o desempenho das atividades.

Todas as organizações apresentam originalmente o mesmo modelo de atuação, por meio do trabalho em grupo organizado em forma de associações ou cooperativas. Enfrentam problemas de gestão devido à falta de perfil empreendedor ou de liderança entre os integrantes das equipes. A produção, pequena e pulverizada, é direcionada exclusivamente ao mercado local e esporadicamente comercializada em eventos organizados por apoiadores como o Sebrae.

As linhas de produtos produzidas são pequenas e reproduzem modelos clássicos fabricados há gerações (com exceção à Associação da Ilha do Ferro, que recebe com mais frequência ações externas de profissionais e instituições e possui uma linha um pouco mais dinâmica). Não foram identificados processos estruturados para o desenvolvimento de novos produtos e nem para formação de preços.

Em todas, a qualidade do trabalho artesanal é muito boa. Apesar de a maioria dos artesãos trabalhar com a técnica há mais de dez anos, para a maior parte do grupo a renda gerada pelo artesanato não ultrapassa os cinquenta reais (IPTI).

RENDA GERADA PELO ARTESANATO		
	R\$ 51,00 a R\$ 200,00	Abaixo de R\$ 50,00
Associação da Cultura Artesanal de Poço Verde	47,4%	36,8%
Associação dos Artesãos do Município de Poço Redondo	58%	31,6%
Cooperativa dos Artesãos de Ilha do Ferro (Art-Ilha)	20%	80%
Cooperativa das Bordadeiras de Sítios Novos (Um Sonho a Mais)	10%	80%
Associação dos Bordados de Entremontes	44%	53%

Fonte: IPTI.

Após a realização do diagnóstico junto às organizações, o qual avaliou possibilidades criativas e capacidades produtivas, e de um estudo de mercado avaliando possíveis novas áreas de atuação, foram iniciadas as atividades de desenvolvimento de produtos, buscando aumento da competitividade por meio do design.

7 DESENVOLVIMENTO DE PRODUTOS

O fluxograma definido para as atividades de desenvolvimento se iniciava na contratação de designers convidados, que após uma visita às organizações, na qual conheciam as técnicas e as equipes, desenvolviam uma proposta de coleção de produtos.

As propostas eram enviadas às designers de campo, que conduziam a partir daí o processo de desenvolvimento junto às artesãs e artesãos, por meio da realização de oficinas que aconteciam mensalmente em cada comunidade e consistiam em um encontro com duração média de quatro dias.

Cada coleção levava em média seis oficinas para ser desenvolvida. Na primeira oficina, era realizada a apresentação da proposta e uma discussão sobre a viabilização do produto; em uma ação conjunta entre artesãos e designers, eram definidas as melhores matérias-primas, processos de fabricação, técnicas e a necessidade – ou não – de alteração/adaptação das ideias. Em seguida, eram iniciados os



A técnica da tecelagem manual em tear de dois pedais. Fonte: Acervo pessoal.

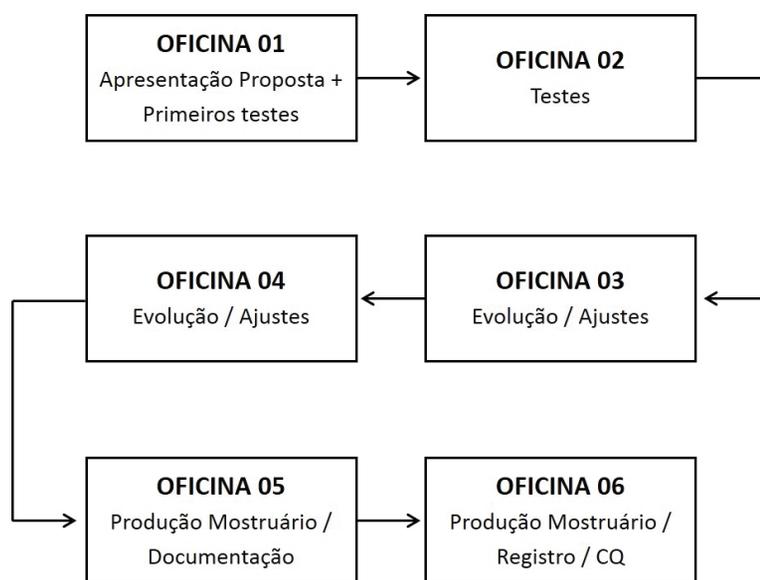


Artesãs trabalhando em uma das oficinas de desenvolvimento de produtos. Fonte: Acervo pessoal.



Produtos produzidos para a primeira coleção, *Desconstrução* (<<http://www.ipti.org.br/wp-content/uploads/2015/04/01-desconstrucao.pdf>>; acesso em: jan. 2017). Design: Estúdio Nada se Leva. Fonte: IPTI - Chico Bicalho.

testes, que se prolongavam nos próximos encontros até a definição da composição final. Após a aprovação, aconteciam os levantamentos de materiais e tempos de fabricação, para utilização na formação dos preços de custo, e a produção de amostras que posteriormente eram utilizadas para divulgação e ações comerciais. Por fim, faziam-se o registro e a documentação dos produtos, por meio de desenhos, amostras e gabaritos, e a elaboração de processos de controle de qualidade para cada peça.



Fluxograma das atividades de desenvolvimento de produtos.

Esse processo se repetiu quatro vezes, durante a produção de quatro coleções.

A experiência apresentou ótimos resultados no que diz respeito à criação de produtos e a todas as atividades ligadas a esse processo. Durante o período de 26 meses, foram desenvolvidas quatro coleções, contendo 83 produtos e 241 variações de modelos. Foram produzidas amostras de todos os produtos e organizados três eventos de lançamento das coleções.

8 FORTALEZAS E FRAQUEZAS

A experiência realizada pelo projeto demonstra com sucesso a hipótese de uma aproximação produtiva entre a tecnologia, o design e o artesanato, tornando possível o desenvolvimento de produtos com alto valor agregado, por meio da complementação entre as habilidades de artesãos e designers.

Trata-se de um processo capaz de colaborar no desenvolvimento enquanto processo de crescimento econômico; segundo Cuéllar, “uma expansão rápida e duradoura da produção, da produtividade e da renda *per capita*” (1997, p. 30).

Porém, o artesanato, além de importante instrumento de desenvolvimento econômico, carrega consigo os atributos uma riqueza cultural intangível herdada por nossa geração, encarnando uma memória coletiva capaz de proporcionar sentido de identidade em períodos de incerteza, e engloba conhecimentos essencialmente não renováveis (CUÉLLAR, 1997).

A preservação das técnicas artesanais, portanto, é a preservação de um patrimônio cultural importante para o desenvolvimento não apenas enquanto crescimento econômico, mas também como desenvolvimento humano. Ainda segundo Cuéllar, trata-se de “um processo que fortalece e amplia a liberdade efetiva de um povo em busca da realização dos objetivos por ele valorizados” (1997, p. 30).

Durante o período de convivência com as cinco comunidades descritas, foi possível destacar pontos importantes que demonstram fortalezas e fraquezas das organizações, as quais devem ser consideradas na elaboração de políticas voltadas à conservação desse patrimônio.

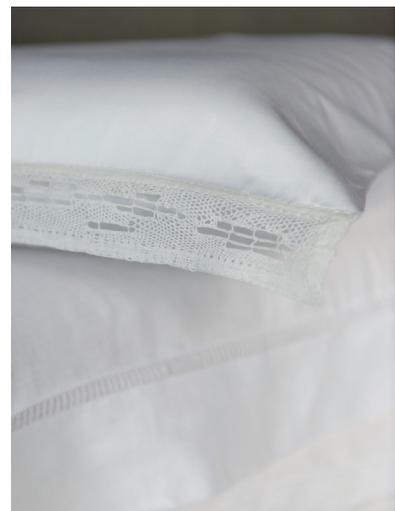
9 CONHECIMENTO, LINGUAGEM E PRESERVAÇÃO

As cinco organizações pesquisadas atuam no âmbito do *artesanato tradicional*, no qual os produtos produzidos são expressão da cultura de um povo, representativos de sua tradição. Normalmente, a produção é de origem familiar e os conhecimentos são transmitidos por gerações (SEBRAE, 2010).

Pela característica do tipo de artesanato produzido, a grande maioria das artesãs possui experiência de mais de dez anos na técnica e, no geral, alto nível de conhecimento e qualidade no trabalho, o que pode ser considerado uma fortaleza, na medida em que permite grande profundidade na exploração das técnicas, possibilitando maiores avanços no campo da inovação.



Produto produzido para a segunda coleção, *Transgressão* (<<http://www.ipti.org.br/wp-content/uploads/2015/04/02-transgressao.pdf>>; acesso em: jan. 2017). Design: Adriana Fortunato. Fonte: IPTI - Thiago Jesus.



Produtos produzidos para a segunda coleção, *Transgressão* (<<http://www.ipti.org.br/wp-content/uploads/2015/04/02-transgressao.pdf>>; acesso em: jan. 2017). Design: Adriana Fernandes. Fonte: IPTI - Manu Oristanio.

Porém, a habilidade artesanal se mostra vulnerável do ponto de vista da preservação e memória. Segundo Sennet, “[...] o conhecimento dos artífices é em grande medida tácito – as pessoas sabem como fazer algo mas não são capazes de descrevê-lo em palavras” (2009, p. 111).

Aqui encontramos o limite fundamental da linguagem. O processo de documentação dos produtos desenvolvidos foi alterado e reorganizado por diversas vezes, pois, apesar de dominarem completamente o processo de produção, as artesãs e artesãos não reconheciam (ou sim, mas com muita dificuldade) as informações organizadas nos desenhos, gráficos ou descrições produzidas pelos designers. A solução encontrada foi a produção de amostras fiéis de cada modelo e alguns gabaritos em tamanho real, que as artesãs e artesãos podem consultar para futuras reproduções.



Gabarito de papelão para demarcação da área de aplicação do bordado boa noite. Fonte: Acervo pessoal.

Esse fato traz à tona uma fraqueza potencial de todas as práticas artesanais, ligada à sua preservação enquanto patrimônio cultural. O trabalho artesanal representa um conhecimento cuja explicação talvez não esteja ao alcance da capacidade verbal humana (SENNET, 2009), logo, sua perenidade é vinculada à transferência do conhecimento tácito de geração a geração. À medida que diminui o interesse pelas práticas por parte das novas gerações, aumenta o risco de desaparecimento desse conhecimento.

10 FRAGILIDADE ECONÔMICA E RELAÇÕES COMERCIAIS

No geral, todas as organizações pesquisadas são compostas por pessoas em situação de grande fragilidade econômica e poucas conseguem viver exclusivamente do artesanato.

Essa situação é gerada pela dificuldade de acesso a pontos de comercialização. A maioria tem como ponto de venda apenas a loja situada na própria sede, e eventuais participações em feiras e eventos promovidos por instituições apoiadoras. No caso da loja, o público é predominantemente turístico, com frequência sujeita a sazonalidade de temporadas e sensível a problemas do setor. Em duas associações – Poço Verde e Poço Redondo – não existem lojas e a comercialização é praticamente inexistente.

Muitas vezes, os eventos organizados por instituições de fomento ao artesanato acontecem no formato de consignação, em que as artesãs não recebem nenhuma garantia de retorno, além de realizarem o investimento inicial em material, mão de obra e tempo de produção por conta própria. Durante o período do projeto, duas equipes – Ilha do Ferro e Entremontes – foram convidadas a participar de evento organizado pelo Sebrae por conta da Copa do Mundo de 2014. Foram enviados designers que desenvolveram junto à equipe produtos personalizados para a ocasião e, posteriormente, foi feito um pedido de quantidades consideráveis para as médias da produção local. Após três meses, em ambos os casos, foram devolvidas às artesãs mais de 80% das peças enviadas.

Esses fatos levantam questões sobre as condições gerais do sistema capitalista e as dificuldades que os artesãos enfrentam para se inserir, ficando cada vez mais dependentes de iniciativas externas muitas vezes exploradoras, de forma que o artesanato se transforma em “apêndice folclórico” do sistema capitalista nacional e multinacional (CANCLINI, 1983).

A consequência extrema desse cenário é a desfragmentação dos grupos, já que as artesãs são levadas a buscar outras opções de renda para garantir seu sustento, e o desencanto da geração mais jovem ou de outras pessoas que poderiam se dedicar ao aprendizado das técnicas, já que, sem vislumbrar a possibilidade de retorno financeiro, a maioria não se entusiasma em participar.

11 TECNOLOGIA

Uma fraqueza comum a todas as organizações é a falta de acesso a informações e aconselhamentos sobre métodos e processos, o que diminui a possibilidade de exploração nos campos da inovação, produtividade e competitividade dos produtos.

A Associação de Poço Verde é um bom exemplo de que há avanço possível quando existe essa orientação. Durante o período do projeto, foram realizados grandes progressos com relação a produtos, materiais e equipamentos, fruto de um trabalho conjunto entre artesãos e designers.

Essa equipe era uma das que enfrentavam maior dificuldade no quesito tecnologia, por se tratar de uma técnica que requer equipamentos especiais para a produção das peças (teares), diferentemente dos bordados, que utilizam apenas agulha e bastidor.

A associação possuía cinco teares de operação manual com dois pedais, mas bem antigos e em estado precário de manutenção, prejudicando a qualidade final do produto, além haver uma limitação natural de tipologias produzidas pelo tipo de equipamento. Os teares de dois pedais permitem o alcance de boa produtividade apenas na produção de tecidos planos com desenhos simples (em sua maioria faixas e listras, ou padronagens do tipo xadrez), sendo que, para alcançar desenhos diferenciados, o tempo de produção é muito elevado.



Um dos cinco teares de dois pedais existentes na associação. Antigos, dificultam a produção de peças com qualidade de acabamento. Fonte: IPTI - Chico Bicalho.

Segundo Pereira, “[...] o principal problema do Artesanato reside no seu nível de capacidade em competir com produtos industrializados que, na linha utilitária como na maioria de todas as demais, se lhe equiparam na função como se lhe assemelham na aparência [...]” (1979, p. 107).

O tecido para produção de uma rede de descanso, por exemplo, leva em média quatro horas para ser fabricado no processo da tecelagem manual (somente para a fabricação do tecido, excluindo-se todo o trabalho de acabamento e montagem final). Em um tear industrial, o tempo fica em torno de trinta minutos. Isso gera grande desvantagem ao produto artesanal, visto que, para um público que desconhece as particularidades técnicas, é impossível perceber a diferença entre um tecido fabricado manualmente e outro industrialmente.

Visando minimizar essa desvantagem, foi adquirido um novo equipamento, um tear manual de quatro pedais, que permite a produção de desenhos mais complexos e grande variação de padronagens. O equipamento permite maior exploração da técnica, ampliando possibilidades de criação. Dois artesãos foram treinados e ficaram encarregados de transferir a habilidade aos demais.

Com isso, a equipe pode desenvolver produtos diferenciados e compor uma linha de produtos mais dinâmica, objetivando diminuir a desvantagem da concorrência direta com o produto industrial.

Outra ação objetivando produtos com maior valor agregado foi a atenção especial direcionada à qualidade de acabamento. Por duas vezes foi contratada a consultoria de uma especialista em tecelagem manual, Tiyoiko Tomikawa, que orientou a equipe na melhoria dos equipamentos com a sugestão de pequenas reformas pontuais executadas pelos próprios artesãos e introduziu novas práticas na forma de tecer, apresentando novas possibilidades dentro da técnica que já dominam, em busca de um produto de excelência.

12 CONCLUSÃO

Além dos problemas citados, outros permeiam o universo e reclamam ações urgentes que possibilitem a recuperação do orgulho sobre o próprio trabalho e do sentimento de autonomia dos artesãos. Sennet defende que os artífices representam uma condição humana especial: o engajamento (2009, p. 30). Durante a experiência junto às comunidades, foi possível perceber que sim, todos são movidos e unidos pela força do prazer pelo trabalho bem-feito, porém as dificuldades que antecedem a atividade artesanal prejudicam em muito, e até impedem, a vivência integral dessa habilidade.

A grande produtividade e o alto grau de inovação atingido pelos produtos durante o período ressalta o grande potencial das técnicas artesanais. Porém, nessa metodologia grande parte das dificuldades relatadas anteriormente foi controlada pela equipe de designers, que realizou toda a gestão dos processos.

É possível concluir que a aproximação entre designers e artesãos pode se mostrar extremamente produtiva no que diz respeito ao reposicionamento do produto artesanal, colaborando na retomada do alto valor com que era visto no passado e tornando possível sua inserção em novos mercados.

Porém, é necessária a preocupação com questões que garantam a sustentabilidade e autonomia desses grupos, garantindo assim a sobrevivência das técnicas e, acima de tudo, seu poder de expressão, o que pode constituir verdadeiramente a identidade cultural do artesanato brasileiro em evolução.



*Tecido produzido no tear de dois pedais.
Fonte: Acervo pessoal.*



*Tecido produzido no tear de quatro pedais.
Fonte: Acervo pessoal.*

As recompensas emocionais oferecidas pela habilidade artesanal na consecução desse tipo de perícia são de dois tipos: As pessoas se ligam à realidade tangível e podem orgulhar-se do seu trabalho. Mas a sociedade criou obstáculos para essas recompensas no passado e continua a fazê-lo hoje. Em diferentes momentos da história ocidental, a atividade prática foi menosprezada, divorciada de ocupações supostamente mais elevadas. A habilidade técnica foi desvinculada da imaginação, a realidade tangível, posta em dúvida pela religião, o orgulho pelo próprio trabalho, tratado como um luxo (SENNET, 2009).

13 REFERÊNCIAS

BARDI, Lina Bo. **Tempo de grossura**: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M.Bardi, 1994.

BORGES, Adélia. **Design + Artesanato**: o caminho brasileiro. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

BRASIL. Secretaria de Comércio e Serviços. Dispõe sobre as técnicas de produção artesanal. Portaria n. 8, de 15 de março de 2012. **Diário Oficial da União**, Brasília, n. 53, seção 1, p. 191-193, 16 mar. 2012.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. Tradução de Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983. 149 p.

CARTER, Kevin. Metal Gilder – Diderot’s Encyclopedia 1763. **Sifting The Past**: Studying the Past, One Image at a Time, May 30, 2013. Disponível em: <<https://siftingthepast.com/2013/05/30/metal-gilder-diderots-encyclopedia-1763/>>. Acesso em: 3 mar. 2017.

CRAFT REVIVAL TRUST; ARTESANÍAS DE COLOMBIA S.A.; UNESCO (Ed.). **Designers meet Artisans**: A practical guide. New Delhi: Craft Revival Trust; Bogota, Colombia: Artesanías de Colombia S.A.; Paris: UNESCO, 2005. 164 p.

CUÉLLAR, Javier Pérez de (Org.). **Nossa diversidade criadora**: relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento. Tradução de Alessandro Warley Candéas. Campinas: Papyrus; Brasília: Unesco, 1997. 416 p.

FREITAS, Ana Luiza Cerqueira. **Design e artesanato**: uma experiência de inserção da metodologia de projeto de produto. São Paulo: Edgard Blucher Ltda, 2011. 132 p.

IPTI. Disponível em: <<http://www.ipti.org.br/>>. Acesso em: 11 abr. 2017.

MAGALHÃES, Aloísio. Da invenção e do fazer: reflexão sobre o artesanato e o homem. **Revista Pernambucana de Desenvolvimento**, Pernambuco, n. 4, p.125-135, 1977.

PEREIRA, José Carlos da Costa. **Artesanato**: definições e evolução – Ação do MTb - PNDA. Brasília: Ministério do Trabalho, 1979. 153 p. (Coleção XI - Planejamento e assuntos gerais).

SEBRAE (Ed.). **Termo de referência**: atuação do sistema SEBRAE no artesanato. Brasília: Sebrae, 2010. 64 p.

SENNET, Richard. **O artífice**. Tradução de Clóvis Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009. 360 p.