

UNIVERSIDADE FEEVALE

TATIANA JAQUELINE MARTIN

DESIGN E ARTESANATO: DESENVOLVENDO PRODUTOS COM VALOR
CULTURAL E SOCIAL

NOVO HAMBURGO

2012

TATIANA JAQUELINE MARTIN

DESIGN E ARTESANATO: DESENVOLVENDO PRODUTOS COM VALOR
CULTURAL E SOCIAL

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial
à obtenção do grau de Bacharel em
Design – Ênfase em Design
Ergonômico pela Universidade
Feevale.

Orientador: Me. Suzana Vielitz de Oliveira

NOVO HAMBURGO
2012

TATIANA JAQUELINE MARTIN

Trabalho de Conclusão do Curso de Design, com título Design e Artesanato: Desenvolvendo Produtos com Valor Cultural e Social, submetido ao corpo docente da Universidade Feevale, como requisito necessário para obtenção do Grau Superior.

Aprovado por:

Prof. Me. Suzana Vielitz de Oliveira
Orientador

Prof. Me. Alexandre Giovani da Costa Schiavoni
Avaliador

Prof. Me. Gustavo Cossio da Silva
Avaliador

Novo Hamburgo, 20, novembro de 2012.

Dedicatória

Dedico este trabalho a meus pais, Jussara e Paulo Martin pelo amor e apoio incondicionais em todos os momentos, a meu irmão Fábio Martin e minha família. A minha orientadora Suzana Vielitz de Oliveira por ter aceitado me guiar nesta etapa com tanta dedicação.

RESUMO

O trabalho busca, através de uma pesquisa sobre o universo do artesanato e do design, desenvolver produtos que valorizem o trabalho artesanal, atividade esta carregada de tradição e significado. O produto pretende ser único e autêntico, com o objetivo de satisfazer uma necessidade crescente por objetos que, além da funcionalidade, expressem cultura. O tema contempla a metodologia Platchek (2005) e Prodanov e Freitas (2009) onde se emprega a pesquisa do tipo aplicada com abordagem exploratória e descritiva com pesquisa documental, de campo e bibliográfica, além do método desenvolvido na Universidade Federal de Pernambuco pelo laboratório de design “O Imaginário”, para intervenção junto a grupos de artesãos. Ainda trata dos fenômenos como a globalização, que geram interesse da sociedade em resgatar elementos locais.

Palavras-chave: Design, Artesanato, Cultura.

ABSTRACT

The job search, through about on the world of crafts and design, developing products that enhance the craftsmanship, activity is loaded with tradition and meaning. The product claims to be unique and authentic, in order to satisfy a growing need for objects that, beyond functionality express culture. The subject method involves the Platchek (2005) and Prodanov e Freitas (2009) where the search is employed type applied with exploratory and descriptive documentary research, field and bibliographic, beyond the method developed at the Federal University of Pernambuco by design lab "O Imaginário", for the intervention groups of artisans. Still dealing with phenomena how globalization, that generate interest of society to rescue local elements.

Keywords: Design, Crafts, Culture

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Mesa Mandala de Cláudia Moreira Salles.....	14
Figura0 2 – Tapete Broinha de Cláudia Araújo Tecelagem Manual	15
Figura 03 – Produtos Estúdio Glimpt.....	15
Figura 04 – Bolsa Raiz de Tecendo Histórias.....	16
Figura 05 – Manta Ladrilho.....	16
Figuras 06 – Araci e Valente.....	17
Figura 07 – Metodologia O Imaginário	21
Figura 8 - Pintura de Jean-Baptiste Debret	32
Figura 09 – Réplica de urna funerária de aproximadamente 1400 anos, escavada na Ilha de Marajó.....	32
Figura 10 – Heloísa Crocco	35
Figura 11 – Artesanato de Ouro Preto.....	36
Figura 12 – Peças produzidas na Região das Missões Jesuítica.....	36
Figura 13 - Puxadores da empresa Altero com assinatura de Heloísa Crocco.....	37
Figura 14 – Peças produzidas pelo guasqueiro	37
Figura 15 – Renato Imbroisi.....	38
Figura 16 – Peças de Muquém.....	39
Figura 17 – Janete Costa.....	40
Figura 18 - Mostra Pernambuco Arte e Design, organizada por Janete Costa em 2001.....	41
Figura 19- Classificação do consumo de produtos artesanais.....	42
Figura 20 – Obras de Mestre Vitalino.....	43
Figura 21 - Aldeia Yawara.....	43
Figura 22 – Peças do grupo de artesãs de Turmalina.....	44
Figura 23 – Poltrona Festa	45
Figura 24- Artesanato Bichos do Mar de Dentro	46
Figura 25 – Doces de Pelotas.....	46
Figura 26 – Anuncio de molde para artesanato domestico.....	47
Figura 27 – Lâmpada de garrafa PET.....	48

Figura 28 – Suvenir de Gramado RS.....	48
Figura 29- Valor cultural e volume de produção do artesanato.....	49
Figura 30 – Luminária Capello.....	51
Figura 31 – Aguardente Ypióca.....	51
Figura 32 – Artesanato Conceição das Crioulas.....	53
Figura 33 – Projeto Design Social: Valorizando Territórios e Indivíduos.....	54
Figura 34 – Decoração Natal da Transformação.....	55
Figura 35 – Projeto Tecendo Saberes.....	56
Figura 36 – Roda da Ecoconcepção	58
Figura 37 – Técnicas artesanais catalogadas no Brasil.....	59
Figura 38- Tear.....	63
Figura 39 – Tapete Trapos e Fiapos.....	63
Figura 40 – Descansos para mesa, trançados em fibra com desenhos geométricos, do projeto Mão Gaúcha, coordenado por Heloísa Crocco.....	64
Figura 41 – Macramê.....	65
Figura 42 – Nó Duplo.....	65
Figura 43 – Pulseira confeccionada com Nó Duplo.....	66
Figura 44 – Nó Laçada Simples	66
Figura 45 – Nó Alternativo.....	67
Figura 46 – Nó Espiga.....	67
Figura 47 – Artigos de montaria feitos por guasqueiro	68
Figura 48 – Trança de Quatro Tentos	68
Figura 49 – Trança de Revestimento.....	69
Figura 50- Coleção Jalapa.....	69
Figura 51 – Crochê	70
Figura 52 – Grampada	70
Figura 53 – Colar Grampada	71
Figura 54 – Peça do grupo Ciranda do Crochê	71
Figura 55 – Tricô.....	72
Figura 56 – Banco com tricô	73
Figura 57 – Feltragem	73
Figura 58 – Banco Nuvem	74
Figura 59 – Almofadas das Bordadeiras de Taguatinga.....	74
Figura 60 - Arte Kusiwa.....	76

LISTA DE QUADROS

Quadro 01 – Cronograma das Atividades do Trabalho de Conclusão I e II.....	19
Quadro 02 – Classificação do artesanato em Função da Matéria-prima Utilizada.....	60
Quadro 03 – Referências Culturais.....	76

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
1.1. PROBLEMATIZAÇÃO	12
1.2. DEFINIÇÃO DO PROBLEMA	17
1.3. OBJETIVOS	18
1.3.1. Objetivo Geral	18
1.3.2. Objetivo Específico.....	18
1.3.3. Requisitos	19
1.3.4. Restrições	19
2. METODOLOGIA	20
3 CRONOGRAMA	22
4. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	22
4.1. CULTURA	23
4.1.1. Identidade Cultural	23
4.1.2. Globalização	25
4.1.3. A Diversidade Cultural no Brasil.....	27
4.2. CONSUMO	29
4.3. ARTESANATO	30
4.3.1. Perspectiva Histórica do Artesanato e Design	30
4.3.2. O Artesanato como Questão Conceitual	42
4.3.3. O Encontro de Designers e Artesãos	50
4.3.4. O Momento Atual do Artesanato	53
4.3.5. Técnicas e Materiais	60
4.3.6. Patrimônio Cultural.....	75
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	80

1. INTRODUÇÃO

Atualmente vivemos na chamada “aldeia global”, onde as fronteiras são meras divisões do território, um muro imaginário que, no passado, conservava a cultura de grupos de pessoas, que mesmo trocando objetos com outros mantinham uma identidade própria, resultado de suas especificidades e história. Hoje com a globalização compartilha-se das mesmas informações, mesmos estilos de vida, mesmos problemas, mesmas “modas”, os veículos de informação fazem com que os acontecimentos circulem por todo o mundo. No entanto as pessoas começam a fazer um movimento contrário a esta homogeneização cultural, como se recusassem a ideia de uma única cultura, e começam a buscar algo único, que conte uma história, do seu lugar ou de outro lugar, mas que diga algo ao seu coração.

Neste resgate pela identidade cultural surge a revitalização do artesanato, pois este é um veículo, que segundo Borges (2011, p. 217) “é um dos meios mais importantes de identidade de um povo”, é um conhecimento antigo passado de geração em geração e que em muitos lugares quase desapareceu. Portanto, compartilhando deste interesse é que a presente pesquisa se dá, busca-se a união do design e artesanato como uma maneira de conceber produtos únicos, que reúnam os conhecimentos de ambos. Promovendo, assim, um produto de valor cultural e social, já que o artesanato também tem um grande papel na promoção da melhoria de vida de uma comunidade.

Para tanto, foi utilizada a metodologia científica de Prodanov e Freitas (2009), o método projetual escolhido foi o Ecodesign para Desenvolvimento de Produtos Sustentáveis de Platcheck (2005), além de Baxter (1998) como ferramenta criativa e também o método de intervenção desenvolvido pelo laboratório de design da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) “O Imaginário”, sendo que os dois últimos métodos citados serão utilizados na segunda parte da pesquisa, durante o Trabalho de Conclusão de Curso II (TCCII).

Nesta fase inicial, o Trabalho de Conclusão de Curso I (TCCI), objetivou-se formar um repertório acerca do tema design e artesanato, explorando assuntos referentes à origem do interesse por expressões de regionalidade, o que levou a

questões como a identidade e diversidade cultural no Brasil, a e globalização, apresentados no capítulo “Cultura”. Após segue o capítulo “Consumo” onde se aborda aspectos da obsolescência que rege a produção industrial, movida pela novidade e pelo sentimento da eterna insatisfação.

No capítulo seguinte “Artesanato” inicia-se com uma perspectiva histórica do design e do artesanato, estudando os meandros desta tumultuada relação, mostrando profissionais que tem grande contribuição para a união de ambos, como Heloísa Crocco, Renato Imbroisi e Janete Costa, assim como, a também conflituosa questão conceitual do artesanato. Apresenta-se também o encontro entre designers e artesãos mostrando o quanto ambos os profissionais podem ganhar com esta troca. O momento atual do artesanato também faz parte deste capítulo, mostrando iniciativas de instituições e municípios na área e todo o impacto que estas provocam na vida do artesão bem como toda a localidade no qual está inserido. Algumas técnicas e materiais foram pesquisados, aqueles julgados mais comuns e conhecidos. Finalmente tem-se o assunto “Patrimônio Cultural”, por acreditar-se que este pode ser um grande referencial no momento da pesquisa por ícones de uma comunidade.

Portanto, esta pesquisa servirá de base para a segunda etapa do projeto, onde se trabalhará em conjunto com um grupo de artesãos da cidade de Sapiranga, Rio Grande do Sul, e pretende-se por em prática todos estes conceitos, desenvolvendo produtos que satisfaçam a necessidade percebida inicialmente e que motivou a escolha por este tema.

1.1. PROBLEMATIZAÇÃO

A escolha do tema se dá através da identificação de um interesse crescente por objetos tidos como “étnicos”, que expressam de alguma forma a cultura de um lugar, que contenham em si o valor do material e do imaterial, que contam a história de um povo, de suas tradições e especificidades, como afirma Borges (2011, p. 205):

Nesse cenário, os objetos artesanais surgem como um contraponto. Num mundo virtual, oferecem uma experiência real. Em vez da uniformidade e da padronização dos objetos industriais, são únicos, nunca idênticos. Têm a beleza da imperfeição ou a 'boniteza torta' de que falava a escritora e folclorista Cecília Meireles. Envelhecem com dignidade, podendo permanecer ao nosso lado por toda a vida. Eles nos contam de um lugar preciso, onde foram feitos por pessoas concretas. São honestos, confiáveis. Transmitem cultura, memória. Trazem um sentido de pertencimento. Por tudo isso, podem tocar- e o uso do verbo tocar não é fortuito- o nosso coração, a nossa alma.

Esta busca tem a ver com a obsolescência e a massificação dos objetos, resultado da globalização, que encurtou distâncias e dissolveu fronteiras, porém ocasionou a falta de significação do produto que se torna "frio" a alguns usuários. Canclini (2001) explica esse descontentamento ao afirmar que o problema não está na falta de objetos, mas sim no fato de se tornarem obsoletos a cada instante, seu valor está na novidade, assim que o deixa de ser, torna-se desinteressante. Canclini (2001, p. 42) diz que "as manifestações culturais foram submetidas aos valores que 'dinamizam' o mercado e a moda: consumo incessante renovado, surpresa e divertimento". Para Ono (2006) a busca pela diferenciação e individualização por alguns grupos de pessoas é uma resposta ao movimento de massificação do mundo. A globalização, nas palavras de Anthony McGrew citado por Stuart Hall (2006, p.67) "se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo". Hall (2006) explica que tal fenômeno permite que as identidades possam "flutuar livremente", sem pertencer a um local específico, desterritorializadas, onde parece ser possível fazer uma escolha entre elas, isto é conhecido como homogeneização cultural, causando transformações nas estruturas e processos centrais das sociedades, abalando as referências que davam segurança e estabilidade aos indivíduos no mundo social. Porém, essa homogeneização cultural parece, para Hall (2006), ter gerado um encantamento pela diferença, uma busca pela memória e tradição do que é local, uma procura pelas raízes, gerando uma nova relação entre o global e o local, onde um não substitui o outro mas, sim, convivem como complementares. Ono (2006) usa as palavras de Lévi-Strauss que afirma que as sociedades humanas apresentam forças contraditórias, umas buscam a afinidade outras a individualização, sendo assim uma civilização mundial só seria possível respeitando as culturas específicas.

Este interesse se reflete em vários setores como a moda, arquitetura e design, onde os profissionais buscam ressaltar o “fazer artesanal” para trazer autenticidade aos seus trabalhos, ou ainda trabalham em parceria com grupos de artesãos, resgatando técnicas, empregando o uso de materiais naturais próprios de um lugar, promovendo a interação entre diferentes saberes.

São inúmeros os profissionais que aliam o design e artesanato em seus produtos, tendo os artesãos como fornecedores. Há exemplos como Claudia Moreira Salles que projetou a mesa Mandala, figura 01, que tem seu centro em fibra natural trançada por um grupo de artesãs de São Vicente de Paula no Piauí.



Figura 01 **Mesa Mandala de Cláudia Moreira Salles**

Fonte: Disponível em <<http://www.claudiamoreirasalles.com>>. Acesso em 17 de julho de 2012.

A tecelagem manual de tapetes da artesã e designer têxtil Cláudia Araújo, que utiliza teares manuais na confecção de tapetes, na cidade de Caldas, Minas Gerais, onde conta com o trabalho de um grupo de artesãs da cidade, entre suas peças está o tapete Broinha, figura 02.



Figura 02 – **Tapete Broinha de Cláudia Araújo Tecelagem Manual**

Fonte: Disponível em <<http://www.claudiaaraujo.com.br/index.php>>. Acesso em 17 de julho de 2012.

O estúdio Glimpt, na Suécia também apresenta coleções em parceria com artesãos do Vietnã e África do Sul, desenvolvendo produtos que valorizam o trabalho manual e a cultura destes dois países, figura 03

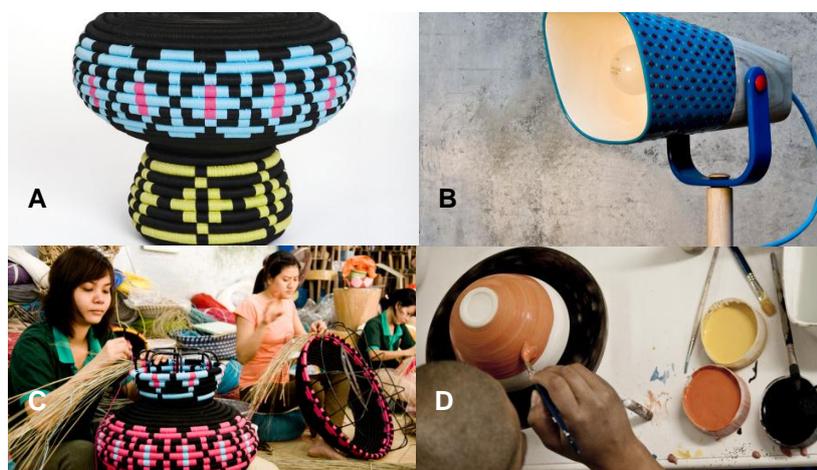


Figura 03 – **Produtos Estúdio Glimpt**

A) Banquinho feito no Vietnã

B) Luminária feita na África do Sul

C) Artesãs confeccionando banquinho

D) Confeção da luminária de cerâmica

Fonte: Disponível em <<http://www.glimpt.se/>>. Acesso em 23 de julho de 2012.

O Serviço Brasileiro de Apoio à Indústria, SEBRAE¹, o Artesanato Solidário, Artesol, o Museu A Casa, que organiza o Prêmio Objeto Brasileiro que premia a

¹ Existe desde 1972. Tem o objetivo de apoiar micro e pequenas empresas de todo o Brasil.

produção artesanal contemporânea; dentre outros, que tem colaborado promovendo muitas ações com o objetivo de fomentar o artesanato, trabalhando com designers como Renato Imbroisi e Heloisa Crocco e grupos de artesãos de todo o Brasil. Como o grupo “Tecendo Histórias” de Cerro Azul, Paraná, que desenvolveu uma coleção chamada Poética da Palha, através de oficinas do Museu A Casa. Juntamente com o designer Renato Imbroisi, na coordenação do projeto, foram desenvolvidos objetos como chapéus e bolsas confeccionados como palha de milho produzido na própria comunidade, figura 04.



Figura 04 – **Bolsa Raiz de Tecendo Histórias**

A) Bolsa de couro e palha

B) Detalhe da bolsa

Fonte: Disponível em <<http://www.acasa.org.br/objeto/MF-03558/EV117>>. Acesso em 17 de julho de 2012.

Outro grupo de artesãos, o Ladrilã de Pelotas, Rio Grande do Sul, desenvolveu uma coleção com apoio do SEBRAE e consultoria de Heloisa Crocco. A coleção foi inspirada nos ladrilhos hidráulicos, tradicionais na cidade de Pelotas, onde foram criados mantas, almofadas entre outros artigos de decoração. Um exemplo da coleção é a manta Ladrilho feita pelo grupo, figura 05.



Figura 05 – **Manta Ladrilho**

Fonte: Disponível em <<http://www.ladrila.com.br/portal/index.php#areaConteudo>>. Acesso em 17 de julho de 2012.

O grupo Artesol, desenvolve um projeto nos municípios de Araci e Valente, na Bahia, onde são produzidos produtos com fibras como o sisal, tingidos com corantes naturais extraídos de árvores, figura 06.



Figura 06 – **Araci e Valente**

A) Palha de sisal

B) Artesã trabalhando com a palha.

Fonte: Disponível em <<http://www.artesol.org.br/site/araci-e-valente/>>. Acesso em 23 de julho de 2012.

Portanto, acredita-se que o artesanato tem muito a oferecer ao design, e vice e versa, agregando aos produtos um valor que vai além da funcionalidade, da estética e dos seus materiais, ele pode estar apoiado nos aspectos culturais de um povo e trazer consigo o “calor” de um objeto manufaturado.

1.2. DEFINIÇÃO DO PROBLEMA

O problema levantado é se:

O design e o artesanato podem ser meio para desenvolvimento de produtos com valor cultural e social.

Para tal, busca-se confirmar as seguintes hipóteses:

- Confirmar uma tendência por parte do mercado de valorização e preferência por objetos que expressam identidade cultural;
- Suprir a demanda por produtos que tenham identidade e cultural e que promovam transformação social.

1.3. OBJETIVOS

1.3.1. Objetivo Geral

Desenvolver um produto que expresse identidade, utilizando a cultura local como referência e estabelecendo uma relação entre design e artesanato.

1.3.2. Objetivo Específico

- Compreender as possíveis causas do interesse por objetos “étnicos” ou artesanais;
- Agregar em um projeto de produto, aspectos da cultura local, design e artesanato;
- Adaptar possíveis técnicas artesanais na elaboração de um produto;
- Resgatar técnicas da cultura do artesanato, saberes do povo.
- Estabelecer uma temática de inspiração para o desenvolvimento dos produtos por parte de projetos ou cooperativas locais de artesanato;

- Promover a transformação social com trabalho agregado da mão de obra do grupo de artesãos locais.

1.3.3. Requisitos

- Possuir caráter único ou personalidade;
- Expressar a identidade de local de origem;
- Utilizar materiais prioritariamente naturais;
- Utilizar técnicas artesanais;
- Agregar mão de obra de artesãos para o desenvolvimento de produto;

1.3.4. Restrições

- Utilizar as técnicas já conhecidas das artesãs;
- Adequar os produtos as suas respectivas normas.

2. METODOLOGIA

O projeto segue o método científico de Prodanov e Freitas (2009) e o método projetual proposto por Platcheck (2005) e Baxter (1998) nas ferramentas criativas.

Esta pesquisa do ponto de vista de sua natureza é do tipo aplicada, pois “objetiva gerar conhecimentos para a aplicação prática dirigidos à solução de problemas específicos.” (PRODANOV, 2009, p. 62), com abordagem exploratória e descritiva com pesquisa documental, de campo e bibliográfica.

Para aplicação projetual aplica-se a Metodologia de Ecodesign para Desenvolvimento de Produtos Sustentáveis de Platcheck (2005) com as etapas de

proposta, desenvolvimento e detalhamento. Nesta proposta estão apresentadas a problematização, definição do problema, objetivos, restrições, requisitos e cronograma. O desenvolvimento conterá a fundamentação teórica apoiada em temas como: cultura, globalização, identidade cultural, consumo, artesanato e design, técnicas artesanais, patrimônio cultural.

Passada esta primeira fase da pesquisa, o Trabalho de conclusão I, onde foram coletadas informações acerca do tema artesanato e design para dar base teórica para a segunda fase do trabalho, o Trabalho de Conclusão II. Nesta etapa, será desenvolvido um trabalho juntamente a um grupo de artesãos da cidade de Sapiroanga. Para isto será utilizada uma metodologia de intervenção desenvolvida por O Imaginário, laboratório de design da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) que atende comunidades de artesãos e também indústrias. Este método, figura 07, apresenta as etapas de diagnóstico, plano de ação, capacitação, desenvolvimento dos produtos, acompanhamento da produção e novo produto. Botelho (2005, p. 75) explica que:

Na fase do diagnóstico neste modelo o olhar se direciona na história e na cultura, num estudo da iconografia local, na situação da técnica, da produção, da matéria prima e dos produtos. A partir das informações colhidas no diagnóstico e de um conhecimento das exigências do mercado um plano de ação deve ser elaborado buscando introduzir a discussão de temas que serão importantes para que a comunidade melhore sua produção e seus produtos. Na fase de capacitação esses temas são tratados em forma de oficina ou apenas orientações. Esses temas buscam otimizar a produção e qualificar o fazer artesanal.

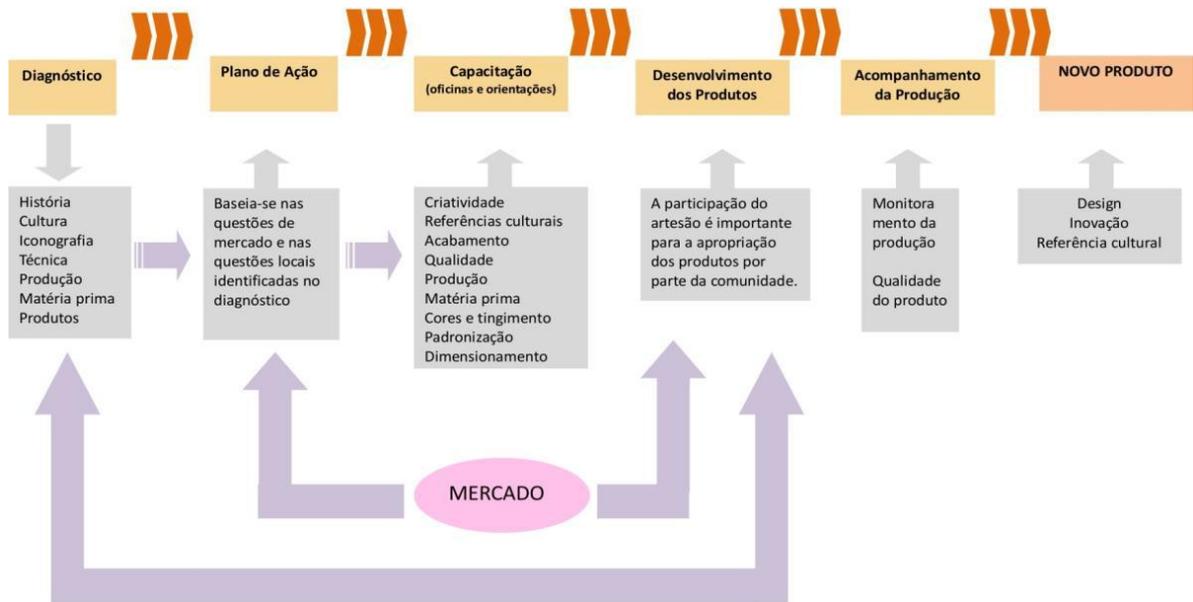


Figura 07 – **Metodologia O Imaginário**

Fonte: Disponível em < http://www.oimaginario.com.br/site/wp-content/uploads/Estudo_comparativo_modelos_intervencao%20-%20Vinicius%20Botelho.pdf >. Acesso em 30 de outubro de 2012

Desta forma, o artesão é direcionado a observar sua produção e suas referências, fazendo parte de todo o processo, não apenas como um fornecedor de mão de obra. O resultado que se busca são produtos que refletem a visão do artesão e sua realidade local. Esta metodologia será acrescentada a etapa de detalhamento do método de Platcheck, além de entrevista a consumidores e painéis visuais como ferramenta criativa, conforme o método de Baxter.

3 CRONOGRAMA

As etapas a serem cumpridas estão colocadas no cronograma, quadro 01, que está dividido em dois semestres, sendo o primeiro correspondente às tarefas do Trabalho de Conclusão I e a segunda parte referente ao Trabalho de Conclusão II.

ATIVIDADES	Ago	Set	Out	Nov	Dez	Jan	Fev	Mar	Abr	Mai	Jun
Trabalho de Conclusão I											
Definição do Tema											
Plano de Trabalho											
Entrega do Plano de Trabalho											
Elaboração do problema e justificativa											
Elaboração dos objetivos metodologia e cronograma											
Fundamentação teórica											
Revisão da redação, formatação, etc											
Entrega do Relatório TCC I											
Banca de avaliação											
Trabalho de Conclusão II											
Revisão do TCCI											
Diagnóstico											
Detalhamento											
Síntese											
Geração de alternativas preliminares e painéis visuais											
Geração de alternativas											
Desenho técnico											
Entrega do Relatório TCC II											
Banca de avaliação											

Quadro 01 – Cronograma das atividades do Trabalho de Conclusão I e II.

4. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

4.1. CULTURA

No capítulo “Cultura”, aborda-se dados referentes à identidade cultural e modo com esta liga-se à vida de cada indivíduo e ao grupo do qual faz parte. Apresenta-se também o tema “Globalização” e suas implicações na vida das pessoas, e finaliza-se, com o assunto “Diversidade Cultural no Brasil”, reconhecendo esta característica como resultado das origens do povo brasileiro.

4.1.1. Identidade Cultural

A cultura, como explica Benedict (2002), são “as lentes” pelas quais uma nação vê a vida, cada povo possui a sua, conforme a sua identidade cultural. Laraia (2001) explica que o termo cultura, do vocábulo inglês *Culture*, foi definido por Edward Tylor (1832-1917 apud Laraia, 2002), como um todo que une os conhecimentos e todas as capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade. Tylor uniu em uma única palavra os conceitos de *Kulture Civilization*. Na primeira, *Kultur*, um termo germânico utilizado no final do século XVIII, que representava os aspectos espirituais de uma comunidade, enquanto *Civilization*, do francês, simbolizava as conquistas materiais de um povo. Então a palavra cultura passou a representar as características espirituais e materiais de um grupo.

Este conceito de Edward Tylor, explicado por Laraia (2002), contempla aspectos etnográficos, como língua e religião. Do ponto de vista semiótico temos a visão de Geertz (1989), onde a cultura é um entrelaçamento de signos ou símbolos, é um contexto onde os comportamentos das pessoas podem ser compreendidos. A cultura é essencial à existência humana, sem ela, conforme Geertz (1989, p.58) “o

comportamento do homem seria virtualmente ingovernável, um simples caos de atos sem sentido e de explosões emocionais”, lhe servindo assim como um apoio no mundo social.

Os símbolos adquirem diferentes significados para os indivíduos ou grupos que fazem parte de uma cultura, segundo Queluz (2008). As referências culturais são geradas a partir dos valores de uma cultura, que alteram a forma de ver o mundo. Ono (2006) explica que a cultura funciona como uma teia de significados tecida pelo próprio indivíduo na sociedade onde este desenvolve sua conduta, são estes significados que lhes permite dar sentido a própria vida. Está ligada, de maneira dinâmica ao processo de formação das sociedades desde que o homem fabricou seus primeiros artefatos, numa relação inseparável entre a cultura o seu próprio desenvolvimento, expressando sua identidade, pois é nesta relação que surgem os símbolos de uma sociedade.

Para Hall (2006), as identidades surgem com a noção de “pertencimento” do indivíduo a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e nacionais. Queluz (2008) diz que as identidades possuem várias dimensões, como aproximações, conflitos, hibridizações e transformações e, geram a sensação de pertencimento ou, o efeito oposto, através do distanciamento e da busca pela individualização, quando existe a necessidade de diferenciar-se dos demais.

A ideia de nação e seus regionalismos têm princípio na invenção das tradições, como explica Queluz (2008), são estes mitos que constituem uma identidade comum a um grupo, dando a noção de pertencimento. A tradição, para Oliven (2006) são recortes da realidade, que classificam pessoas e lugares, que traçam limites demarcando fronteiras, unindo identidades, tidas pelo autor como marcas de distinção, que podem ser reais ou inventadas, costumam ser evocadas em períodos de crise, de perda de poder econômico ou na transição de um tipo de sociedade para outro. Hobsbawn (2002) tem a ideia de que um grupo não pode ser dado como nação por simplesmente possuírem a mesma língua, etnia, território, história e cultura em comum, porque estes são conceitos mutáveis que se deslocam no tempo.

Canclini (2003) afirma que a tradição é a base que nos mantém juntos como nação ou povo, pois são estas práticas tradicionais que nos identificam como tal. Essas práticas tradicionais tem grande importância para os povos, são como um

dom recebido do passado conferindo prestígio simbólico, que deve ser restaurado, preservado e difundido.

Aloísio Magalhães, artista plástico e designer pernambucano, partilhava da mesma idéia de preservação da história. Fundou em 1975 o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), onde tinha o objetivo de catalogar, documentar e divulgar as manifestações culturais no Brasil, conforme Queluz, (2008). Também lecionou na Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro. Este seu trabalho de resgate da cultura brasileira permitiu que chegasse ao posto de diretor do Iphan em 1979.

Sobre a realidade da cultura brasileira, Magalhães (1997, p. 48) ressalta:

A nossa realidade é riquíssima, a nossa realidade é inclusive desconhecida. Eu não creio que nós tenhamos condições de conhecer verdadeiramente, de ter uma noção precisa do potencial que existe dentro do espaço brasileiro. E é essa realidade que precisa ser conhecida. É essa realidade que precisa ser levantada. É como se o Brasil fosse um espaço imenso, muito rico, e um tapete velho, roçado, um tapete europeu cheio de bolor e poeira tentasse cobrir e abafar esse espaço. É dessa realidade que nós devemos nos aproximar, entendendo, tendo sobre ela uma certa noção.

Portanto, a cultura é inerente ao homem desde seu princípio, é a sua maneira de viver e olhar o mundo, é a identidade cultural de um grupo, sociedade, país ou indivíduo que os torna únicos.

4.1.2. Globalização

O termo “globalização” passou a ser usado em escolas de administração de empresa, nos Estados Unidos no início dos anos 1980, se tornando popular através de obras literárias de consultores de estratégia e marketing, e foi muito bem aceito pelos centros capitalistas, Estados Unidos, Europa Ocidental e Japão. (ONO, 2006)

Anthony McGrew (1992, apud Hall, 2006) define a globalização, como um fenômeno que trata de processos que atuam globalmente, atravessam as fronteiras nacionais conectando comunidades, tornando o mundo integrado.

Ono (2006, p. 21) assegura:

A globalização, portanto, converge com o processo de mundialização do sistema capitalista, e acentua-se após o término da Segunda Guerra Mundial e ainda mais após o fim da Guerra Fria, quando a conquista do mercado mundial torna-se o foco das estratégias das grandes potências industriais. É fortemente impulsionada pelas revoluções tecnológicas (microeletrônica, microbiológica, energia nuclear, novos materiais, etc.); pelo extraordinário aumento da interconexão na órbita financeira; pela intensificação das estratégias competitivas internacionais por parte dos oligopólios industriais, reconcentrando a concorrência mundial em um número reduzido de empresas norte-americanas, europeias e japonesas; e pela reestruturação da gestão empresarial dos oligopólios mundiais, que passam, com a telemática, a exercer o comando diretamente sobre sua rede mundial de estabelecimentos.

A globalização é um processo diferente da internacionalização. Segundo Ono (2006), internacionalização se refere à expansão geográfica de atividades econômicas, enquanto que globalização é uma forma mais avançada de internacionalização. Canclini (2001) complementa, ao dizer que na internacionalização a maioria dos bens consumidos eram produzidos no próprio lugar, com alfândegas e leis que os protegiam. Ela foi uma abertura das fronteiras nacionais para que fosse possível incorporar bens materiais e simbólicos. Mas, com a globalização, se pode consumir produtos do mundo todo, sendo difícil reconhecer o que é fabricado no próprio país.

Isto tudo vem modificando as pessoas e suas relações com a cultura material, esse processo de globalização, tem causado a padronização material e cultural. Para Hall (2006) quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global mais as identidades se desvinculam de características específicas de um lugar. Ao se ter contato com identidades diferentes, parece ser possível fazer uma escolha entre elas, segundo o autor foi o consumismo que contribuiu para esse efeito que ele chama de “mercado cultural”. Além deste efeito, Ono (2006, p. 25) enumera três possíveis consequências da globalização:

1) a desintegração de identidades particulares, em virtude de processos de padronização e homogeneização cultural; 2) o fortalecimento de identidades particulares, resistentes à padronização e à homogeneização; 3) o declínio de identidades particulares, com a emergência de identidades híbridas. Estes três movimentos são essencialmente dinâmicos, mutáveis, e poderão ocorrer paralelamente, variando em forma e intensidade, no tempo e no espaço, e de acordo com as características e contextos de cada indivíduo e sociedade.

Este pensamento converge com a ideia de contratendência de Hall (2006), que cita as mesmas consequências e afirma que a homogeneização cultural tende a ressaltar a diferença, assim para ele (2006, p. 77) “ao invés de pensar no global como substituindo o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o global e o local”.

4.1.3. A Diversidade Cultural no Brasil

O Brasil é uma nação híbrida, pois é formado por diferentes etnias vindas principalmente da África, Europa e os povos indígenas que já habitavam o território do país.

Quando um grupo convive com múltiplas identidades temos nações híbridas, é o caso do Brasil, que sofreu a influência de diferentes povos ao longo de sua história. Canclini (2003, p.19) define a hibridização como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

Hall (2006) assinala que não deveríamos pensar na cultura nacional de forma unificada, pois esta tem profundas diferenças e divisões e compara este sentimento de unificação à psicanálise lacaniana, onde o eu “inteiro” é uma fantasia. Ainda segundo Hall (2006, p.62) “as nações modernas são, todas, híbridos culturais”.

No Brasil, há uma consciência desta hibridização e, o multiculturalismo é uma característica muito forte. Darcy Ribeiro (apud Moraes 2006, p.166) explica muito bem a configuração cultural e étnica do país, segundo o autor, a cultura do Brasil se formou “destribalizando índios, desafricanizando negros, deseuropeizando brancos”. Esta formação multicultural, multireligiosa e multiétnica são a origem do sincretismo presente na cultura brasileira. Para o autor tais características geraram uma diversidade estética, icônica, simbólica, onde a mistura racial produziu uma grande variedade de caracteres e sentidos.

Conforme SEBRAE (2002), a diversidade cultural do Brasil é um dos traços mais fortes, representando um princípio organizador. A tolerância e a curiosidade são traços peculiares do povo brasileiro que se permite experimentar diferentes

religiões, como por exemplo, um católico poder frequentar sem problemas um terreiro de candomblé.

Porém, todo o processo que deu origem a essa formação multiétnica e cultural, para Queluz (2005), foi um processo lento e doloroso de miscigenação, entre negros, brancos e indígenas. Os índios foram incorporados à população brasileira através do mameluco, filho de pai português e mãe indígena, formando um grupo de cerca de quatorze milhões de pessoas, por volta de 1850, (QUELUZ, 2005) juntamente com os negros abasileirados.

Para Ribeiro (1999, p. 127), o brasileiro começa a se reconhecer, não pela identificação com os novos grupos socioculturais, mas “pela percepção de estranheza que provocava no lusitano”, que considerava o nativo da terra como inferior, mesmo o sendo também, talvez preferisse ser europeu. O autor diz que o primeiro brasileiro consciente de si foi o mameluco, pois não se identificava com os índios, nem com os europeus, desprezava os primeiros e era desprezado pelos segundos.

Ribeiro (1999) ainda ressalta que a identidade dos brasileiros surge a partir da cultura crioula, caipira, sertaneja, cabocla e gaúcha. A cultura crioula se dá em faixas do nordeste, tendo o engenho de açúcar como eixo central. A cultura caipira, formada na área ocupada por mamelucos paulistas, se dedica, primeiramente à venda de índios como escravos, depois à mineração de ouro e diamante, posteriormente vieram as grandes fazendas de café e a industrialização. A cultura sertaneja que vai do nordeste até os cerrados do Centro-oeste, estava centrada na criação de gado. A cultura cabocla, da Amazônia, desenvolve suas atividades a partir do que a mata oferece, principalmente o látex das seringueiras. E, por último, a cultura gaúcha, no sul do país, apresenta-se com duas variantes, o matuta-açoriano, parecido com o caipira e o gringo-caipira, que surge nas áreas de imigração de alemães e italianos. Sobre esta diversidade Ribeiro (199, p. 273) comenta que:

É simplesmente espantoso que esses núcleos tão iguais e tão diferentes se tenham mantido aglutinados numa só nação. Durante o período colonial, cada um deles teve relação direta com a metrópole e o “natural” é que, como ocorreu na América hispânica, tivessem alcançado a independência como comunidades autônomas. Mas a história é caprichosa, o “natural” não ocorreu. Ocorreu o extraordinário, nos fizemos um povo-nação, englobando todas aquelas províncias ecológicas numa só entidade cívica e política.

A diversidade étnica e cultural do Brasil se deve a sua mestiçagem, todos os povos que aqui chegaram foram sendo incorporados, formando novas identidades, hoje todas elas convivem falando a mesma língua, experimentando diferentes credos e jeitos de ser, sem haver reivindicações de separação ou autonomia do resto do país, parece ser uma nação que se une justamente por suas diferenças.

4.2. CONSUMO

Segundo Barbosa e Collin (2006), toda sociedade faz uso de seus bens materiais, que atendem desde suas necessidades básicas, comer e beber, até a construção de identidades, conferindo *status* e estabelecendo limites sociais entre grupos de pessoas. Todo o consumo é cultural, pois cada atividade, por mais simples que seja não é feita sem que haja atributos simbólicos nela.

Para Denis (2008), o modelo *fordista* que buscava o consumo crescente, tem seu apogeu trinta anos após o final da Segunda Guerra, gerando um sistema onde o descarte rápido dos produtos era uma necessidade. Nas décadas de 1950 e 1960, iniciou-se o uso da política da obsolescência programada nas indústrias, onde os produtos eram fabricados para que durassem pouco tempo, assim logo seriam repostos pelos consumidores.

Lipovetsky (1997, p.159) cita aspectos característicos da sociedade de consumo, como: “elevação do nível de vida, abundância das mercadorias e dos serviços, culto dos objetos e dos lazeres, moral hedonista e materialista”, esta sociedade está centrada nas leis de obsolescência, sedução e diversificação, ditadas pelo ritmo da moda. O mercado é governado pela lei do efêmero, as empresas precisam produzir novidades regularmente, que logo caem em desuso, a obsolescência programada promove a renovação constante para estimular o consumo. O autor, Lipovetsky (1997, p. 172) aponta qual a significado do consumo para as pessoas:

É cada vez menos verdadeiro que adquirimos objetos para obter prestígio social, para nos isolar dos grupos de estatuto inferior e filiar-nos aos grupos superiores. O que se busca, através dos objetos, é menos uma legitimidade e uma diferença social do que uma satisfação privada cada vez mais

indiferente aos julgamentos dos outros. O consumo, no essencial, não é mais uma atividade regrada pela busca do reconhecimento social; manifesta-se, isso sim, em vista do bem estar, da funcionalidade, do prazer para si mesmo. O consumo maciçamente deixou de ser uma lógica do tributo estatutário, passando para a ordem do utilitarismo e do privatismo individualista.

Nossa sociedade padece da “febre da mudança perpétua”, nas palavras de Lipovetsky (2007), a oferta de inovação não acaba, os bens são trocados incessantemente e, a grande emoção é o ato da compra, a novidade, o momento presente.

A obsolescência está presente em todos os setores, para o autor, muitos produtos tem uma vida útil de no máximo dois anos, as empresas renovam suas mercadorias com grande rapidez e costumam anunciar produtos com meses e até anos antes do produto estar à disposição dos consumidores. Estes esperam ansiosamente, dormindo em filas se for preciso, para ser um dos primeiros a se apropriar da última e melhor versão de todos os tempos, até surgir o novo modelo.

Esta aceleração não é apenas uma questão de oferta, mas também a demanda exige este ritmo, este é o hiperconsumidor, segundo Lipovetsky (2007), que não consome mais símbolos apenas, mas sim produtos que ainda nem se materializaram.

Lipovetsky (2007) classifica em três fases o capitalismo de consumo. As fases I e II, iniciam a partir da produção em massa com o modelo *fordista-taylorista*. A fase III é marcada pela necessidade das empresas de apresentar variedade, quando sentiram que o modelo da produção em série apresentava sinais de perda de fôlego com a produção de bens duráveis, surge a segmentação do mercado, a oferta de variações do mesmo produto. Ainda segundo o mesmo autor, (2007, p.79) “Em 1970 um carro era produzido em quatro versões, contra mais de vinte, duas décadas mais tarde.”

Portanto, constata-se que o consumo, da forma como o conhecemos nos séculos XIX e XX não tem como continuar, os resultados disso são evidentes e o planeta Terra precisa dar respostas a esta questão do consumo desenfreado e insustentável. Porém, o mundo vai continuar produzindo coisas, alimentos e objetos e o homem, para saciar sua necessidade de consumir e, de forma mais consciente, vai procurar objetos por sua utilidade ou necessidade pessoal associada a seus valores emocionais.

4.3. ARTESANATO

No capítulo “Artesanato” discute-se aspectos relacionados ao conhecimento dos fazeres manuais populares, estabelecendo uma relação com o design, traçando uma perspectiva histórica a fim de esclarecer o momento. Entendendo este processo pode-se verificar como se deu o distanciamento entre artesanato e design e até mesmo preconceito, entre ambas as áreas. Finalmente, nos dias atuais a reaproximação entre artesanato e design está gerando bons frutos e um novo mercado parece surgir, bem como importantes profissionais que são precursores destas trocas entre artesãos e designers, sem esquecer de citar técnicas artesanais e materiais empregados para isto.

4.3.1. Perspectiva Histórica do Artesanato e Design

Até meados do século XIX os objetos eram fabricados manualmente e com a Revolução Industrial isto modificou-se. Na produção manual, segundo Löbach (2001), os produtos eram individualizados, feitos por encomenda a um número reduzido de clientes. O artesão tinha controle total do que produzia, já que possuía conhecimento e executava todas as etapas do processo e apesar de atender os desejos de seu cliente, tinha liberdade de criação (pois no caso da produção industrial é necessário planejar meticulosamente cada ação antes da fabricação), novas formas e soluções poderiam surgir à medida em apareciam empecilhos, tornando cada criação única. Com a industrialização, segundo Niemeyer (2000), os artesãos que passaram a trabalhar em fábricas, perderam o domínio de suas profissões, pois passaram a somente executar uma etapa do processo.

Ainda conforme Löbach (2001) na época pré-revolução industrial os objetos poderiam ser classificados como: funcionais ou simbólicos. Para os objetos classificados como funcionais, integravam-se os materiais e o processo de

fabricação pensando apenas em sua função prática; no caso dos produtos simbólicos, que obviamente também tem funcionalidade, porém sua principal função era a de conferir status social ao usuário.

Para Barroso (2001), a atividade artesanal se desenvolve no Ocidente ao passo em que as cidades crescem e, para atender as funções necessárias a manutenção da vida da população urbana, como padeiros, marceneiros, carpinteiros. As corporações de ofícios, com regras que regulamentam suas atividades, ganham grande notoriedade. Porém com o desenvolvimento industrial, a atividade artesanal entrou em declínio, ficando relegada apenas às periferias e às pessoas com menor poder aquisitivo, pois a estes, que não tinham acesso aos produtos industrializados, os produtos artesanais eram uma alternativa.

Os artesãos que trabalhavam em pequenas unidades, não conseguiam competir com as indústrias em número de artigos produzidos, então ganhavam clientes que queriam exclusividade e qualidade, pois estes produtos tinham melhor acabamento. No Brasil, o artesanato indígena foi incorporando às técnicas dos diferentes povos imigrantes que aqui chegaram, criando a grande diversidade que temos hoje (BARROSO, 2001). Um exemplo do artesanato indígena presente em muitas casas brasileiras até os dias de hoje é a rede de dormir, segundo Geisel (1983), chamada de *hamaca* pelos índios, eram tecidas com tear pela tribo Aruaks, que possuía grande conhecimento de tecelagem, figura 08. Eles usavam fios de algodão nativo para isto e, foi descrita no primeiro documento sobre o Brasil, na carta de Pero Vaz de Caminha, onde este relata como eram as habitações indígenas.

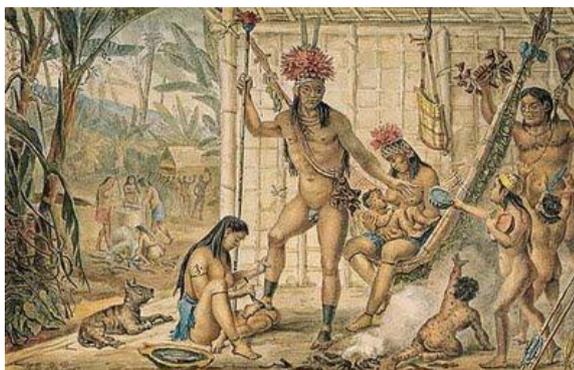


Figura 8 - Pintura de Jean-Baptiste Debret

Fonte: <<http://severino-neto.blogspot.com.br/2009/11/pintura-romantica-de-debret.htm>>. Acesso em 9 de setembro de 2012.

Além da tecelagem, os povos da América pré-colombiana, se dedicavam à confecção de cerâmica com grande habilidade; inúmeros vestígios são encontrados hoje por arqueólogos na ilha de Marajó, localizada no estuário amazônico, sendo habitada há pelo menos 3.500 anos. Toda a informação que se tem destes primeiros povos vem da sua cerâmica, na forma de vasilhames de espessura grossa, bem acabados, porém pouco decoradas. Os recipientes mais ornamentados são encontrados também, mas são mais raros, mostrando, desta forma, que eram usados prioritariamente no cotidiano para os afazeres domésticos. Apenas em ocasiões especiais como rituais e cerimônias é que estes utensílios eram ricamente decorados, um exemplo são as urnas funerárias de pessoas que se acredita pertencido a uma casta ou tribo de elite, figura 09. (SCHAAN, 2010)



Figura 09 – Réplica de urna funerária de aproximadamente 1400 anos, escavada na Ilha de Marajó

Fonte:< <http://www.marajoara.com/Ceramica.html>>. Acesso em 9 de setembro de 2012.

Com um artesanato de origem tão remota, seria natural que houvesse uma evolução para corporações de ofícios, ou mesmo que originassem a industrialização, como ocorreu em países como a Itália, mas não foi o que houve no Brasil, o saber empírico popular e o saber racional erudito eram antagônicos, por isso a separação entre artesanato e design. Como explica Borges (2011, 31 p.), no Japão, Itália e países escandinavos, o design se desenvolveu a partir da tradição artesanal, “no Brasil essas duas atividades sempre viveram em mundos separados, situados até mesmo em campos opostos”. A mesma autora ainda assinala que a institucionalização do design no Brasil se dá rompendo com este saber ancestral, o fazer artesanal é esquecido para dar lugar às máquinas, pois é visto como sinal de atraso, passado e pobreza, Borges (2011, p.32) explica que:

O ideário racionalista gestado na Europa pós-Revolução Industrial, segundo o qual a máquina libertaria o homem da escravidão do trabalho propiciando felicidade universal, veio para nós com muita força. Para tornar curta uma longa história, o primeiro porta-voz deste “espírito de época” para a área do design foi Gregori Warchavchik (Odessa, 1896 – São Paulo, 1972), que na década de 1920 defende, em manifesto e em artigos para jornais, uma arquitetura fundamentada na lógica – conceitos postos em prática por ele em seus projetos, que iam da “casca” do edifício aos seus interiores, incluindo móveis, luminárias e acessórios de construção. Outro momento decisivo se deu com a participação de Le Corbusier no projeto do edifício do Ministério da Educação, no Rio de Janeiro, inaugurado nos anos 1940, quando se difundiu mais fortemente entre nós a sua noção de “máquina para morar”.

Outro fato importante para esta separação do artesanato e do design se dá com a inauguração da Escola Superior de Desenho Industrial, ESDI, em 1963 no Rio de Janeiro que tinha tanto o programa de ensino como alguns professores vindos da *Hochschule für Gestaltung Ulm*, da cidade alemã de Ulm, fundada em 1953. Combatiam o design americano baseado no *styling*, que tinha como único objetivo aumentar as vendas. A metodologia de Ulm era totalmente racional, propagava a ideia de um design com linguagem internacional, que se aplicaria a qualquer lugar do mundo, dispensando qualquer intenção de apelos de consumo em sua forma. Esta influência, para Denis (2008) acabou criando divergências entre designers quanto ao artesanato, onde a ideia de que o design era totalmente técnico e científico prevaleceu, não havendo espaço para a criatividade individual. A autora Queluz (2008), usa uma fala do designer Aloísio Magalhães, que foi um dos

professores da ESDI, onde ele justifica que a adoção de ensino de design mais racional, baseado nas escolas internacionais se fazia necessário, já que todo resto já tínhamos em abundância, se referindo à importância do método para o design brasileiro. Para Borges (2011), os benefícios da influência de Ulm ao ensino do design no Brasil não podem ser negados, como o uso da metodologia de projeto, trazendo autonomia da atividade que antes era confundida com a arquitetura e a publicidade.

Para Moraes (2006), o design brasileiro baseado no modelo racional-funcionalista, que tinha como objetivo se adequar à industrialização do país, fez com que símbolos da cultura brasileira fossem esquecidos na concepção dos produtos. Nas multinacionais que chegavam ao país, também não havia espaço para um design local, mesmo as empresas brasileiras não tiveram esta preocupação de buscar referências na própria cultura.

Porém, nos anos 1980, segundo Moraes (2006, p. 179), houve uma aproximação dos designers brasileiros com os signos da cultura local, reconhecendo as características e valores de “uma estética multicultural e mestiça”. Ainda para o autor, este era um novo caminho que surgia e se tornaria mais maduro a partir da metade dos anos 1990, onde surge “uma energia particularmente brasileira” no design.

Neste mesmo momento, nos anos 1980, Borges (2011) explica que acontece um movimento tímido de designers para o interior do Brasil, em busca do artesanato, com o intuito de revitalizá-lo, resgatando técnicas antigas e propondo novas ideias. Neste contexto pode-se salientar a contribuição dos designers Heloisa Crocco, Janete Costa, Renato Imbroisi.

4.3.1.1. Heloísa Crocco

Artista plástica e designer natural de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, nascida em 1949, participa de inúmeros projetos de revitalização do artesanato brasileiro, figura 10.



Figura 10 – **Heloísa Crocco**

Fonte: Disponível em < <http://www.acasa.org.br/objeto/MF-00864/EV37> >. Acesso em 14 de outubro de 2012

Formada em Desenho pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1970, tomou gosto pelo artesanato nas aulas de tapeçaria que teve com Zorávia Berttiol e Elizabeth Rosenfeld, onde também obteve conhecimentos de tecelagem e marcenaria. A carreira de designer começou em 1976 ao desenvolver coleções para a grife Clô Orosco e Tok & Stok. Uma viagem à Amazônia, ao lado de José Zanine Caldas, marcou profundamente sua carreira. A imagem dos desenhos formados pelos veios dos troncos das árvores a fez criar o projeto Topomorfose. Foram dois anos de pesquisa, explorando todas as possibilidades do tema, surgiram inúmeras estampas e produtos como tecidos, papéis de parede e móveis. Com este projeto, Heloísa recebeu do 8º Prêmio Design Museu da Casa Brasileira, o primeiro lugar na categoria materiais de acabamento.

Para Borges (2002), Heloísa representa um dos grandes nomes nesta relação do design e artesanato e destaca o trabalho coordenado por ela em Minas Gerais, na cidade de Ouro Preto em 1993: os artesãos locais trabalhavam a pedrasabão com motivos totalmente alheios à realidade do lugar, como gnomos e pirâmides e Heloísa propôs, em parceria com os designers Marcelo Drummond e Porfírio Valladares, uma caminhada pela cidade para que observassem toda a riqueza que os rodeava. E, deste exercício com os artesãos, resultaram peças com formas encontradas na arquitetura, repetindo as volutas e espirais tão características do estilo Barroco, figura 11



Figura 11 – **Artesanato de Ouro Preto.**

a) Peças de pedra sabão

b) As espirais e volutas que inspiraram os artesãos

Fonte: Disponível em < http://www.acasa.org.br/arquivo_objeto.php?id=898

>. Acesso em 14 de outubro de 2012

Entre muitos dos seus trabalhos realizados em todo o país e fora dele, destaca-se ainda seus projetos no estado do Rio Grande do Sul, sempre explorando materiais e elementos da cultura local. Um exemplo é o programa Mão Gaúcha em 1997 apoiado pelo SEBRAE, com o objetivo de revitalizar o artesanato do estado, para isto Heloísa trabalhou na pesquisa de ícones da região das Missões Jesuíticas, figura 12.



Figura 12 – **Peças produzidas na Região das Missões Jesuítica**

Fonte: <http://www.acasa.org.br/arquivo_objeto.php?id=905

>. Acesso em 14 de outubro de 2012.

Neste mesmo programa, também trabalhou com artesãos da região de Bagé, usando a lã como matéria-prima. Na serra se destacaram as fibras vegetais trançadas, remetendo a técnicas trazidas pelos imigrantes italianos da região na confecção de cestos. Com o couro foi desenvolvida uma coleção de puxadores,

figura 13, onde este material fazia um acabamento trançado, técnica esta trazida dos guasqueiros, que são artesãos que confeccionam artigos de montaria, uma figura típica do Rio Grande do Sul e cada vez mais rara, figura 14. Todos são materiais muito significativos para este estado, tanto economicamente quanto culturalmente. (BORGES, 2002).



Figura 13 - **Puxadores da empresa Altero com assinatura de Heloísa Crocco.**

Fonte: Disponível em <<http://www.altero.com.br/site/studio-altero/heloisa-crocco>>. Acesso em 18 de outubro e 2012.



Figura 14 – **Peças produzidas pelo guasqueiro**

Fonte: Disponível em <<http://www.acasa.org.br/arquivo2.php?id=907>>. Acesso em 12 de outubro de 2012.

Heloisa também participa do Laboratório Piracema de Design como gestora operacional e coordenadora, que trabalha em projetos de revitalização do artesanato em comunidades de todo o Brasil. Também fazem parte Tina Moura, Lui Lo Pumo, Reanto Imbroisi, Fábio Del Rey, José Alberto Nemer e Marcelo Drummond. (CROCCO STUDIO, 2012).

4.3.1.2. Renato Imbroisi

Conforme Kubrusly (2011), Renato Imbroisi, figura 15, nascido no Rio de Janeiro em 1961, iniciou sua trajetória como artesão no final da década de 70, trabalhando com tecelagem.



Figura 15 – Renato Imbroisi

Fonte: Disponível em < <http://wp.clicrbs.com.br/retratosdavidia/2010/03/24/coracao-de-designer-alma-de-artesao/?topo=13,1,1,,,77>>. Acesso em 20 de outubro de 2012.

Desde então Imbroisi atuou em inúmeros projetos unindo o design e o artesanato, como coordenador, diretor de criação, consultor, parceiro, trabalhou por todo o Brasil, em 140 projetos, só não trabalhou ainda nos estados de Acre, Amapá, Roraima e no Rio de Janeiro. Entre as técnicas por ele trabalhadas estão o bordado, macramê, tecelagem, cestaria, renda, crochê, fiação, tingimento vegetal, costura, trançado e feltro.

De acordo com Borges (2011), em 1987 Renato vai à Muquém, um povoado do município mineiro de Carvalhos, na busca por conhecer outras técnicas tradicionais de tecelagem manual, sabendo do conhecimento de pessoas deste município presente desde a colonização de portugueses e franceses. Lá se deparou com uma realidade triste, a tecelagem do município estava morrendo, as artesãs estavam abandonando o ofício trabalhando na cidade como empregadas domésticas à procura de melhores remunerações. Sentiu que algo precisava ser feito, mas não conseguiria sozinho, encontrou duas irmãs Noeme e Eva Maciel, juntos os três iriam realizar o sonho de revitalizar a tecelagem de Muquém. Borges (2011) destaca o

espírito empreendedor de Noeme, que já havia feito modificações no tear, aumentou-o para 1,80 metros de largura, para produzir cobertores, sendo que antes, com o tear menor, conseguia confeccionar peças com no máximo 90 centímetros de largura.

Renato diversificou a produção das artesãs, incluiu artigos como jogos americanos, xales e sacolas e acrescentou materiais diferentes existentes na região, como pinhão, a semente olho-de-cabra, a palha de milho que antes era jogada fora ou virava ração bovina. Assim a tecelagem de Muquém renasceu e ainda ficou famosa, figura 16.

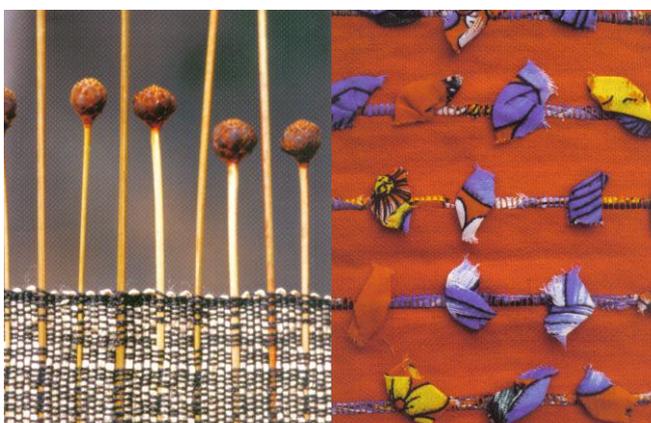


Figura 16 – Peças de Muquém
Fonte: Lena Trindade, disponível em Borges (2011. P. 48 - 46)

4.3.1.3. Janete Costa

Arquiteta e decoradora pernambucana Janete Costa (1932 - 2008) foi uma das pioneiras na divulgação do artesanato ao usá-lo em seus projetos desde 1950, figura 17, e ao realizar muitas exposições com este tema, conforme Borges (2011).



Figura 17 – **Janete Costa**

Fonte: Disponível em < http://www.acasa.org.br/ensaio.php?id=176&id_img=26&modo=biblioteca. Acesso em 12 de outubro

Costa (2002 apud A CASA, 2008) comenta sobre o princípio de sua relação com o artesanato:

Sou arquiteta, naturalmente faço interiores, e a minha proposta de vida para quando eu crescer – agora que fiz 70 anos – é me dedicar inteiramente a este tipo de trabalho. Como nasci numa cidade pequena, Garanhuns, todos os meses meus pais iam a Recife. Eu passava sempre pela feira de Caruaru e os meus primeiros brinquedos foram bruxas e cerâmicas do Vitalino. Então, a minha relação com o artesanato é tão antiga que ficou impressa, está dentro, está nas minhas mãos, na minha cabeça. Voltando: eu fui estudar em Recife, depois fui ao Rio, onde terminei meu curso de arquitetura e criei uma distância porque, acho que nesse primeiro momento da vida, a gente rejeita um pouco isso do artesanato, porque ele é um sintoma da pobreza – a quartinha, o pote. Naturalmente, teve um momento em que eu preferia a geladeira ao pote. Criei uma distância grande e pude melhorar durante os anos que eu vivi.

Janete alertava para o uso do artesanato não só em ambientes rurais e litorâneos, mas também em locais sofisticados, na Mostra Pernambuco Arte e Design de 2001, foi isto o que fez: Reuniu nos mesmos ambientes peças de design moderno em harmonia com peças artesanais, figura 18.



Figura 18 - **Mostra Pernambuco Arte e Design, organizada por Janete Costa em 2001.**
 Fonte: < <http://www.arcoweb.com.br/design/janete-costa-mostra-pernambuco-13-07-2001.html>>.
 Acesso em 20 de outubro de 2012.

Janete colecionava objetos que adquiria em suas inúmeras viagens pelo Brasil e fazia pequenas interferências nas peças, Borges (2011) relembra a ocasião em que ela utilizou um cesto de carregar frutas como luminária.

4.3.2. O Artesanato como Questão Conceitual

Afinal o que é artesanato? Há algumas divergências quanto a esta definição, conforme Flório (2011) Lina Bo Bardi², acreditava, que não havia artesanato no Brasil, mas sim um pré-artesanato, pois, para ela, o artesanato funcionava através de corporações e não individualmente, como acontecia no país. A UNESCO³ (1997 apud BORGES, 2011, p. 21) usa a seguinte definição:

Produtos artesanais são aqueles confeccionados por artesãos, seja totalmente a mão, com o 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 o uso de matérias-primas de recursos sustentáveis. A natureza especial dos produtos artesanais deriva de suas características distintas, que podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, de caráter cultural e simbólicas e significativas do ponto de vista social.

² Arquiteta italiana. No Brasil foi Museu de Arte Popular, assim como Aloísio Magalhães, foi uma pioneira na valorização do artesanato e design.

³ United Nation Educational, Scientific and Cultural Organization (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura)

Barroso (2001) ainda classifica na pirâmide do figura 19, o consumo de produtos artesanais. Quanto mais perto do vértice da pirâmide, mais exclusivo é o produto, sendo que a base da pirâmide corresponde ao artesanato produzido em massa, no topo há produtos únicos. Cada uma das divisões também corresponde a um público consumidor específico, com maior ou menor poder aquisitivo.



Figura 19- **Classificação do consumo de produtos artesanais**

Fonte: Disponível em <<http://www.fbes.org.br/index.php>>. Acesso em 13 de outubro de 2012.

Os produtos artesanais podem ser classificados, de acordo com Barroso (2001), em arte popular, artesanato indígena, tradicional, conceitual, de referência cultural, de produtos típicos, doméstico, utilitário e de grande escala.

a) Arte popular – são peças únicas, que devem ser comercializadas em galerias e lojas especializadas. O trabalho destes artistas serve de inspiração para artesãos. Suas obras não devem sofrer interferências nem pressão para aumentar a produção, este deve ser valorizado através de divulgação em exposições, prêmios e até biografias do artista. Um exemplo de artista popular foi o Mestre Vitalino (1909-1963), nascido em Caruaru, Pernambuco, que usava o barro para retratar cenas do seu cotidiano, conforme Frota (1988), figura 20.



Figura 20 – **Obras de Mestre Vitalino**

Fonte: <<http://artepopularbrasil.blogspot.com.br/2010/11/este-blog-sera-inaugurado-com-uma.html>>
Acesso em 13 de outubro de 2012

b) Artesanato Indígena – Em geral, o artesanato indígena é comercializado por intermédio da FUNAI, Fundação Nacional do Índio, recomenda-se o mínimo de intervenção nestes casos, a fim de não descaracterizar este artesanato, conforme Barroso (2001).

São muito comuns os trançados e a cerâmica, com grande valor utilitário para a caça, a pesca e rituais, conforme Artesol (2012) figura 21.



Figura 21 - **Aldeia Yawara**

Fonte: Disponível em <<http://www.funai.gov.br/>>. Acesso em 13 de outubro de 2012

c) Artesanato Tradicional – Este artesanato, também chamado de artesanato folclórico, para Barroso (2001) é o que mais necessita de programas de apoio devido o seu valor social, econômico e cultural, pois é neste tipo de artesanato que está concentrado o maior número de mão-de-obra pouco qualificada. Estes produtos têm

forte apelo regional, levam a identidade da região de onde vieram, como explica Artesol (2012):

É o saber tradicional que manifesta no contexto de sua produção os modos de vida de quem o produz. Um artesanato que, diferentemente de outras categorias, guarda a memória de saberes tradicionais que se perpetuam e se renovam na arte de fazer. Esses saberes condensam experiências coletivas e demarcam formas de transmissão do conhecimento técnico e estético. Sua importância e seu valor estão no fato de obterem um passado, acompanharam histórias transmitidas entre gerações.

Um grupo de artesãs, na cidade de Turmalina, Minas Gerais, que com barro mostram hábitos da região, apesar de ser um grupo é possível perceber que cada artesã tem um toque único, Pinheiro (2010), figura 22.



Figura 22 – Peças do grupo de artesãs de Turmalina

Fone: Disponível em < <http://arteemterblog.blogspot.com.br/2010/03/artesanato-vale-do-jequitinhonha-minas.html>>. Acesso em 13 de outubro de 2012.

d) Artesanato Conceitual – Para Barroso (2001) este artesanato é aquele desenvolvido por grupos urbanos, por pessoas com alguma formação artística, diferente do artesanato tradicional, onde tudo possui um porquê, as escolhas de materiais, formas, cores não são simples escolha do artesão. Porém, este trabalho, não se prende a temas regionais, é mais nacional ou até latino-americano. É produzido em peças únicas ou pequenas séries, direcionadas a um público com maior poder aquisitivo. Para Artesol (2012) sua principal característica é a inovação.

Um exemplo são as peças de cerâmica produzidas pelo casal Elizabeth Fonseca e Gilberto Paim, figura 23.



Figura 23 – Vasos de cerâmica de Elizabeth Fonseca

Fonte: Disponível em < <http://www.gilbertoelizabeth.com.br/portugues.htm>>. Acesso em 13 de dezembro de 2012.

e) Artesanato de Referência Cultural – De acordo Artesol (2012), esse tipo de artesanato:

Valoriza a produção das técnicas artesanais e leva em seu resultado uma parcela de história do contexto de seu produtor. Resulta de uma invenção planejada de artistas e designers, unindo-se a artesãos. Esta união tem como foco a diversificação de produtos, sem deixar de lado seus traços culturais de grande representatividade.

Barroso (2001) ressalta que este é um dos segmentos mais bem sucedidos do setor, por levar em consideração aspectos mercadológicos e de *marketing*.

Há vários exemplos de grupos de artesãos que tiveram o apoio de organismos como o SEBRAE, Artesol entre outros. O grupo Bichos do Mar de Dentro, das cidades de Arroio Grande, Camaquã, Pelotas, Rio Grande e São Lourenço do Sul, no Rio Grande do Sul, apoiado pelo SEBRAE, teve a coordenação de Renato Imbroisi e Tina Moura. A esta região pertence o maior complexo lagunar do mundo, abrigando uma variada fauna, estes animais estão presentes no trabalho do grupo, figura 24. (BICHOS DO MAR DE DENTRO, 2012)



Figura 24- **Artesanato Bichos do Mar de Dentro.**

Fonte: Disponível em

<http://media.wix.com/ugd/03367e_365839d9de73190022f4cb9f7f34b193.pdf?dn=cat%2BBichos%2BMar%2Bde%2BDentro%2B1.pdf>. Acesso em 13 de outubro de 2012

f) Produtos Típicos – Nesta classificação entram os produtos alimentícios, que costumam ser muito procurados por turistas, por oferecerem uma amostra da cultura local. Barroso (2001) lembra que mesmo sendo artesanais, feitos de forma caseira em pequenas unidades de produção industrial, estão submetidos à fiscalização e regulamentação da vigilância sanitária. Por isso, tratá-lo como artesanato pode gerar equívocos. Um caso que se enquadra neste segmento são os doces de Pelotas, figura 25, bastante conhecidos e procurados, entre eles o mais famoso é o pastel de Santa Clara e que receberam no ano de 2011 o selo concedido pelo, Instituto Nacional de Propriedade Industrial (INPI), de Indicação Geográfica. Segundo SEBRAE (2011) este selo indica que o produto é único e possui características singulares determinadas pelo local em que é produzido.



Figura 25 – **Doces de Pelotas**

A – Camafeu, B – Quindim, C – Papo de Anjo, D – Pastel de Santo Clara

Fonte: Disponível em < <http://www.docesdepelotas.org.br/>>. Acesso em 13 de outubro de 2012.

g) Artesanato Doméstico – Também chamado de trabalhos manuais, é caracterizado por ser individual, descontinuado e de difícil organização, para Barroso (2001). Artesol (2012) ainda acrescenta que para este trabalho, costuma-se usar moldes e padrões pré-definidos, resultando em trabalhos pouco elaborados esteticamente, sendo que em geral são executados como um lazer feito em horários livres, figura 26.



Figura 26 – **Anuncio de molde para artesanato domestico.**

Fonte: Disponível em < <http://anapaulaeva.blogspot.com.br/>>. Acesso em 13 de outubro de 2012.

h) Artesanato Utilitário – Este artesanato surge a partir da necessidade de se solucionar problemas do dia-a-dia, em geral são desprovidos de apelos estéticos por ter a sua funcionalidade com aspecto primordial. Muitas vezes tem em sua matéria-prima o reaproveitamento de materiais, um exemplo é a lâmpada feita com garrafa PET⁴, que tem a função de reduzir custos com energia elétrica, utilizando uma fonte de energia limpa, o sol, figura 27.

⁴ PET – Politereftalato de Etileno, é um polímero termoplástico.



Figura 27 – **Lâmpada de garrafa PET**

Fonte: Disponível em < <http://g1.globo.com/minas-gerais/triangulo-mineiro/noticia/2012/06/invencao-brasileira-lampada-de-garrafa-pet-e-usada-na-africa-e-na-asia.html>>. Acesso em 13 de outubro de 2012.

i) Artesanato de Grande Escala – Também chamado de indústriano, Barroso (2001) diz que é a fabricação seriada a partir de moldes que permitem este tipo de produção, como no caso de cerâmicas, por exemplo. Para Artesol (2012), envolve máquinas e equipamentos, onde se tem o conhecimento de apenas uma etapa, assim como na produção industrial. Nesta categoria entram as “lembrancinhas” de cidades turísticas oferecidas aos visitantes, figura 28.



Figura 28 – **Suvenir de Gramado RS**

Fonte: Disponível em < <http://anacaldatto.blogspot.com.br/2012/01/d-pata-agulhas-dedal-e-tesoura.html>>. Acesso em 14 de outubro de 2012.

O SEBRAE (2004) apresenta na figura 29 os diferentes tipos de artesanato conforme seu valor cultural e volume de produção, desta forma, quanto menor for o volume de produção maior será seu valor cultural e econômico.

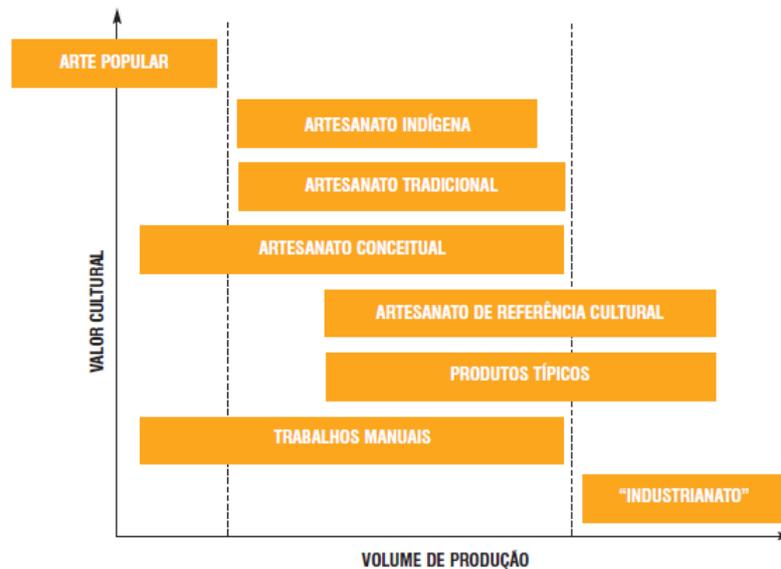


Figura 29- Valor cultural e volume de produção do artesanato

Fonte: Disponível em

[http://www.biblioteca.sebrae.com.br/bds/bds.nsf/83B80234261B3CD683257249004FEBEF/\\$File/NT00034A92.pdf](http://www.biblioteca.sebrae.com.br/bds/bds.nsf/83B80234261B3CD683257249004FEBEF/$File/NT00034A92.pdf). Acesso em 14 de outubro de 2012.

4.3.3. O Encontro de Designers e Artesãos

Segundo Borges (2011, p. 137) a aproximação entre designers e artesãos é extremamente proveitosa para ambos profissionais. O designer passa a ter acesso a um conhecimento que dificilmente teria de outras formas, além de contato com um novo mercado de trabalho. Já o artesão tem a oportunidade de refletir sobre sua atividade e gerar novas soluções. Esta aproximação também é importante pelo “impacto social e econômico que gera e por seu significado cultural. Ela está mudando a feição do objeto artesanal brasileiro e ampliando em muito seu alcance”.

Porém, nem sempre estes encontros são bem sucedidos, quando o designer, ou outro profissional, que se aproxima do artesão se coloca em um pedestal do conhecimento e vê o artesão como alguém que apenas domina uma técnica ou tem habilidade com as mãos, resultados desastrosos podem acontecer.

Borges (2011) afirma que é muito fácil desenvolver uma bela coleção de objetos, depois de passar alguns dias em uma comunidade, exibindo fotos dos artesãos e chamar isto de responsabilidade social ou ajuda humanitária. No caso de uma interferência é preciso que haja um ganho para a comunidade, é necessário que fique algo de bom para estes artesãos, do contrário é apenas exploração. (BORGES, 2011)

Barroso (2001, p. 25) explica que numa intervenção planejada é preciso muita pesquisa, de demanda e oferta, de “leitura e análise dos elementos mais significativos que configuram este contexto ambiental”, criando desta forma um repertório que norteará o processo criativo.

Para que haja uma intervenção de qualidade é preciso que o profissional de fora chegue ao grupo de artesãos de “cabeça aberta”, pronto para compreender a realidade da região, livre de estereótipos. Borges (2011) lembra que é necessário respeito e que este vem pelo conhecimento e usa uma expressão de Janete Costa, “É preciso interferir, mas sem ferir”.

Outro tipo de relação entre artesãos e designers que surge, além da intervenção nas comunidades, é a relação cliente/fornecedor. Cada vez mais designers buscam elementos artesanais em seus produtos e, nem sempre, estes chegam até comunidades de artesãos, muitas vezes locais de difícil acesso, nestes casos o designer se torna um cliente do artesão. Um exemplo é a mesa Mandala de Cláudia Moreira Salles, que tem seu tampo feito com fibras vegetais trançadas em São Vicente de Paula no Piauí. As gaúchas Tina Moura e Lui Lo Pumo, que também atuam em programas de qualificação de artesanato, fazem uso desta prática, foi assim que surgiu a luminária Capello, de alumínio com cúpula de palha feita em Protásio Alves, Rio Grande do Sul, figura 30.



Figura 30 – **Luminária Capello**

Fonte: Disponível em <http://www.casabrasil.com.br/blog/2012/tokstok-e-o-design-para-todos/>. Acesso em 21 de outubro de 2012.

Isto não é algo recente, estilistas como Lino Villaventura e Ronaldo Fraga fazem uso de elementos artesanais em suas roupas, como rendas e bordados, Ronaldo costuma comprar muitos trabalhos de artesãos pelo país, fazendo encomendas desenvolvidas exclusivamente para ele. Outro exemplo que faz encomendas às artesãs, ainda há mais tempo, é o fabricante da aguardente Ypióca, produto que possui um revestimento de palha de carnaúba em suas garrafas da linha *Premium*. Este trabalho é feito por artesãs do interior do Ceará, o que provavelmente agrega muito valor ao produto, figura 31. (BORGES, 2011)

Linha Premium

como degustar

Empalhada Ouro
Com seu sabor característico, é ideal para ser degustada pura, antes ou após as refeições.

Empalhada Prata
Possui aroma típico de cana-de-açúcar. É ótima para ser tomada pura ou em coquetéis. Acompanha bem petiscos fritos.



Empalhadas

Aguardentes premium envelhecidas 2 anos.

Empalhada Ouro: envelhecida 2 anos em tonéis de bálsamo.

Empalhada Prata: envelhecida 2 anos em tonéis de freijó. Apresentam embalagens artesanais, feitas a mão por aproximadamente 4.000 artesãs.

Gradação alcoólica: 39% vol.
Conteúdo: 960 ml

Figura 31 – **Aguardente Ypióca**

Fonte: Disponível em <http://www.ypioca.com.br/empalhadas.html>. Acesso em 21 de outubro de 2012.

É importante que o tipo de vínculo existente entre ambos os profissionais fique claro, inclusive no momento de se dar os créditos da criação, como exemplifica Borges (2011, p. 150-151):

O consenso é o de que criações coletivas devem ter assinatura coletiva. Associação x, com a orientação dos designers y e z, é uma alternativa que contempla a criação e o desenvolvimento em conjunto. Nos casos em que os designers criam sozinhos e encomendam a execução aos artesãos – que atuam, assim, como fornecedores -, o crédito mais adequado parece ser o design de y, produção de y e z – tal como ocorre com produtos industriais.

Portanto em relações de cliente/fornecedor deve haver remuneração adequada e respeito às leis trabalhistas, nem se deve chamar o projeto de design social. Seja qual for a relação entre designer e artesão, Borges (2011), afirma que não se deve partir de ideia de que se está fazendo caridade, isto implica uma posição de superioridade diante do outro, mas sim uma troca de saberes.

4.3.4. O Momento Atual do Artesanato

A indústria não matou o artesanato como se poderia pensar e, felizmente nos dias atuais existem inúmeros esforços a fim de revitalizar esta prática.

Este movimento de revitalização do objeto artesanal no Brasil se tornou mais forte nas duas últimas décadas, com o surgimento de Organizações não governamentais, ONGs, cooperativas, fundações privadas e públicas, entre outros, que se dedicam a valorização dos conhecimentos, dos saberes e fazeres populares. Dentre estes, se destaca o trabalho do SEBRAE, com o programa Artesol. O SEBRAE iniciou seu projeto “Cara Brasileira”, em 1998. Desde então foram inúmeros programas de fomento ao artesanato e design (BORGES, 2011). O SEBRAE (2010) tem uma visão de que o artesanato é um bom veículo de transmissão de “brasilidade” e tem um grande potencial na geração de renda, já que 64,3% dos municípios brasileiros desenvolvem alguma atividade artesanal, em pesquisa do IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, dado este que fortalece suas iniciativas.

Segundo Borges (2011) o Artesol, Artesanato Solidário, também tem grande influência neste movimento de revitalização do artesanato. Tudo começou em 1998, com a antropóloga Ruth Cardoso, com o objetivo de combater a pobreza das regiões de grande seca. Nesta época o programa se chamava Comunidade Solidária e em 2002 passa a se chamar Artesol. Ao longo de sua trajetória foram desenvolvidos 98

projetos em dezessete estados do país. Um dos projetos, Fibras do Sertão, aconteceu nas cidades de Araci e Valente, na Bahia, em 1998. Lá, a principal atividade da região era o cultivo de sisal, vendo esta produção estagnada, muitos moradores foram embora. Para tentar reverter esta situação, o programa Artesanato Solidário, como se chamava na época, organizou e capacitou os artesãos da região, o resultados foram belas peças e a melhora na qualidade de vida destas pessoas através da venda de seu artesanato.

O meio acadêmico também está abrindo espaço para o artesanato. Segundo Borges (2011, p. 191), “As duas últimas décadas mostram que o divórcio entre as escolas de design e o fazer artesanal está acabando”. O artesanato começa a entrar nas universidades através dos programas de extensão. É o caso do laboratório O Imaginário, da Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, composto por professores, alunos e profissionais. Dentre seus projetos na área artesanal está o “Conceição das Crioulas”, trabalho desenvolvido em uma comunidade quilombola, em Salgueiro, Pernambuco. Os artesãos produzem seus artigos em barro e fibra natural, figura 32.

O Imaginário desenvolveu inclusive as embalagens e a identidade visual do “Conceição das Crioulas”.



Figura 32 – **Artesanato Conceição das Crioulas**

Fonte: Disponível em http://www.oimaginario.com.br/site/?page_id=66. Acesso em 1 de novembro de 2012.

Outra universidade atenta a esta temática é a Universidade Feevale, em Novo Hamburgo, Rio Grande do Sul, que tem em seu currículo do curso de design, a disciplina de Projeto I – Design Social. A disciplina trabalha em parceria com o projeto de extensão continuada “Design Social: Valorizando Territórios e Indivíduos”, que existe desde 2010, realizando seus trabalhos junto a comunidades carentes da região. Em um dos projetos foi realizado, junto aos artesãos, uma oficina criativa para que explorassem monumentos turísticos da cidade de Novo Hamburgo, incorporando estes elementos na produção do artesanato, figura 33. (DESIGN SOCIAL, 2012)



Figura 33 – **Projeto Design Social: Valorizando Territórios e Indivíduos**

Fonte: Disponível em < <http://designsocialfeevale.wordpress.com/2012/03/> >. Acesso em 1 de novembro de 2012.

Os municípios também estão tomando iniciativas na área do artesanato, através de projetos de capacitação e revitalização, Borges (2011) exemplifica o que ocorreu na cidade de Canoas, Rio Grande do Sul em 2009, onde cem artesãos foram responsáveis pela decoração natalina utilizando sucata como matéria prima e muita criatividade, figura 34, junto à designer carioca Mana Bernardes, que dentre outros trabalhos desenvolve jóias com materiais como garrafa PET.



Figura 34 – **Decoração Natal da Transformação**
Fonte: Borges (2011, p. 88)

No município de Sapiranga, Rio Grande do Sul, há o projeto da prefeitura Tecendo Saberes, que oferece gratuitamente aula de tear aos moradores da cidade, o objetivo é capacitar estas pessoas, que ao final do curso recebem a carteira profissional de artesão, podendo assim comercializar o que fazem. Além do aperfeiçoamento que pode se tornar uma fonte renda há também o enriquecimento do convívio social. Algumas alunas são aposentadas e tem nesta atividade uma forma de permanecerem ativas e se sentirem valorizadas. Se percebe o orgulho que sentem ao explicar, generosamente, o que sabem de tecelagem e ao mostrarem seus produtos, entre eles xales, cobertas mantas, tapetes, todos feitos em tear manual, seja de pente liço, pedal, ou tear de pregos, também usam a técnica da grampagem e a matéria-prima utilizada é a lã.

O público é bastante variado, desde mulheres aposentadas a crianças. As aulas iniciam em março e terminam em dezembro, porém neste ano de 2012, acabam em outubro. Parte do que é confeccionado é vendido no próprio local ou em feiras, não há um ponto específico de comercialização, muitas das peças produzidas pelas artesãs são destinadas a uso próprio, o número de artesãos por turma é em média de 21 alunos, figura 35.



Figura 35 – **Projeto Tecendo Saberes**

Fonte: Da autora, outubro 2012.

Todas essas iniciativas tem causado grande impacto social e econômico, uma verdadeira revolução silenciosa na América Latina, como diz o curador australiano Kevin Murray citado por Borges (2011). O artesanato pode dar uma qualificação e oportunidade aqueles que por vários motivos estão fora do mercado de trabalho. É um setor que gera emprego e renda e que não envolve apenas o artesão, mas também o produtor da matéria-prima, o fornecedor dos equipamentos, os que transportam ou vendem. Portanto, como explica Borges (2001, p. 212), “o artesanato absorve mão de obra de forma intensiva e gera uma melhoria da renda, sobretudo nos estratos inferiores da sociedade”. Conforme Borges (2011, p. 212) estima-se que o número de artesãos no país é muito grande:

Desde 2001, órgãos do governo vêm divulgando a existência de 8,5 milhões de artesãos no país, mas alertando que esse dado é impreciso, porque há um grande número de trabalhadores informais. Trata-se de uma atividade primordialmente feminina: calcula-se que 85% sejam mulheres. Muitas alternam a prática artesanal com outras ocupações, não a considerando como sua principal atividade. Outras deixam de se cadastrar nos projetos governamentais de artesanato por medo de perder benefícios como o Bolsa Família ou a aposentadoria, que, no caso da agricultura familiar, impede o aposentado de ter outra profissão. Com medo de que alguém as denuncie, as artesãs omitem essa prática.

Considerando este número de 8,5 milhões de artesãos no Brasil, Borges (2011) cita Tânia Machado, presidente do Instituto Centro de Capacitação e Apoio ao Empreendedor, Centro Cape, e da Associação Brasileira de Artesanato (Abexa), que calcula uma contribuição de R\$ 55 bilhões anuais, somando os salários estimados dos artesãos da cidade e do campo, portanto este setor estaria entre os cinco maiores contribuintes do Produto Interno Bruto (PIB) do Brasil.

Além do fator econômico, o artesanato representa uma mudança social ao transformar a realidade de artesões, que passam a ter acesso ao que não tinham, melhoram as suas vidas e de suas famílias, sentem-se mais valorizadas, por perceberem a riqueza de seu ofício. Entre os depoimentos, Borges (2011, p.215) conta que “vários artesãos contaram ter comprado casa, televisão, geladeira. Uma senhora foi ao dentista pela primeira vez em sua vida; outra conseguiu corrigir um estrabismo que lhe constrangia desde pequena”.

Para os que vivem no campo, a cidade grande deixa de ser a única opção para melhorar de vida, quando encontram em sua terra uma oportunidade. O artesanato tem promovido esta permanência no interior através dos programas de requalificação do artesanato. Estas artesãs conseguem trabalhar em suas casas, cuidam de seus filhos, sem passar horas no trânsito para se deslocar ao trabalho. (BORGES, 2011)

O “fazer artesanal” também se enquadra aos padrões do ecodesign, que tem a ver com a redução do impacto que um produto gera ao longo de todo o ciclo de vida, conforme Kazazian (2005), que apresenta um esquema chamado “Roda de Ecoconcepção”, figura 36,

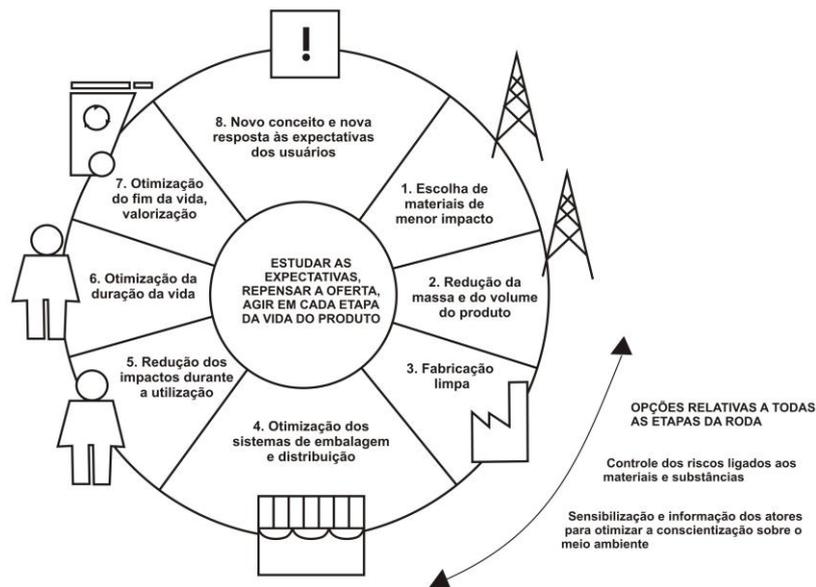


Figura 36 – Roda da Ecoconcepção
 Fonte: Kazazian (2005, p. 37)

Observando as etapas da “Roda de Ecoconcepção” é possível constatar, logo ao primeiro olhar que o artesanato se enquadra perfeitamente neste esquema.

Normalmente o artesão utiliza materiais naturais, que tem menor impacto ambiental por serem matérias-primas renováveis. Segundo Kazazian (2005) estes materiais produzidos pela natureza, são de origem vegetal ou animal e transformados pelo homem, podem se regenerar se houver uma exploração adequada. O processo de fabricação artesanal requer pouco ou nenhum uso de energia, portanto uma fabricação limpa, seu uso pelo consumidor não causa impactos por não necessitar de energia para o funcionamento.

Borges (2001) também ressalta o apelo sustentável que há no artesanato, por estar ligada historicamente ao aproveitamento de material local e reaproveitamento de resíduos, aspectos também encontrados na Roda de Ecoconcepção, onde se deve otimizar o fim da vida de um produto, dando-lhe um novo uso.

Outra etapa da Roda de Ecoconcepção fala na otimização da duração de vida do produto, uma forma eficiente de promover este uso prolongado é a criação de uma relação afetiva com o mesmo, pois para Kazazian (2005, p. 44):

O aspecto relacional é determinante para a durabilidade do objeto: guardamos os objetos em função das relações – utilitárias, hedonistas ou cognitivas – que estabelecemos com eles. Um objeto nos agrada porque desperta nossos sentidos. Nele depositamos uma vivência; nós o carregamos de significação, lhe pedimos que conte uma história quando ele materializa para nós um sentimento, a lembrança e um instante.

Portanto o artesanato também contribui neste ponto, da otimização da vida de um produto, pois o produto artesanal está, como citou Kazazian (2005) repleto de significação e histórias, não é fruto de mero modismo, nem descartável ao fim de uma tendência porque não é regido pela lei da obsolescência. .

4.3.5. Técnicas e Materiais

Um país como o Brasil, formado por tantas etnias acumula uma vasta gama de técnicas artesanais, empregando inúmeros materiais, na figura 37 está uma lista de atividades artesanais catalogadas no país, (Museu A Casa apud, Medina, 2010, p.35), destacando-se algumas destas, a seguir.

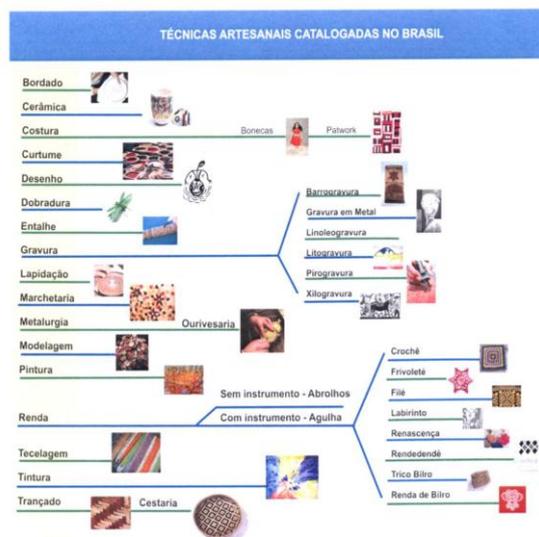


Figura 37 – Técnicas artesanais catalogadas no Brasil

Fonte: Museu A Casa apud Medina, 2012, p. 35. Disponível em: <<http://ged.feevale.br/bibvirtual/Monografia/MonografiaGuebaMedina.pdf>. > Acesso em 10 de outubro de 2012.

4.3.5.1. Materiais

O SEBRAE (2010) apresenta o quadro 02, onde faz a classificação, relacionando as matérias-primas as técnicas artesanais.

MATÉRIA-PRIMA	MINERAL	VEGETAL	ANIMAL	MINERAL + VEGETAL + ANIMAL				
NATURAL	ARGILA	CERÂMICA PORCELANA MOSAICOS	FIBRAS	TAPEÇARIA CESTARIA MOVELARIA	COURO	SAPATARIA/ CALÇADOS SELARIA MALAS		
	PEDRA	SANTERIA JOALHERIA MOVELARIA CANTARIA	MARCHETARIA LUTHERIA CARPINTARIA NAVAL MARZENARIA SANTERIA/ ESCULTURA	MADEIRA	CHIFRE E OSSO	PRÁTICAS DIVERSAS		
			CASCAS E SEMENTES	PRÁTICAS DIVERSAS	CONCHAS E CORAIS	ENTALHES E ESCULTURAS		
					LÃ	TECELAGEM		
PROCESSADA	METAIS	FERRARIA/ FERRAMENTAS UTENSÍLIOS JOALHERIA SERRALHERIA	FIO	TECELAGEM RENDAS BORDADOS	COURO	CALÇADOS SELARIA MALAS	CERA	MODELAGEM
	VIDRO	VITRAIS MOSAICOS EMBALAGENS	TECIDO	COSTURA BORDADOS	FIO DE SEDA	TECELAGEM BORDADO	COURO SINTETICO	CALÇADOS CONFEÇÃO DE BOLSAS E ACESSÓRIOS
	GESSO	MODELAGEM	BORRACHA	PRÁTICAS DIVERSAS	LÃ	TECELAGEM	MASSA	MODELAGEM
	PARAFINA	MODELAGEM					PARAFINA	MODELAGEM
RECICLÁVEL/ REAPROVEITÁVEL	METAIS	FERRAMENTAS UTENSÍLIOS JOALHERIA SERRALHERIA	MADEIRA	MARCHETARIA MARZENARIA ESCULTURA	COURO	PRÁTICAS DIVERSAS	COURO SINTETICO	CALÇADOS COSTURA/ CONFEÇÃO DE BOLSAS E ACESSÓRIOS
	VIDRO	VITRAIS MOSAICOS EMBALAGENS	PAPEL	PRÁTICAS DIVERSAS	LÃ	TECELAGEM TAPEÇARIA BORDADOS		
	PLÁSTICO	PRÁTICAS DIVERSAS	TECIDO	COSTURA BORDADOS FUXICO				

Quadro 02 – Classificação do Artesanato em Função da Matéria-prima Utilizada
Fonte: SEBRAE (2010)

As matérias-primas são classificadas em materiais naturais, processados e reciclável, agrupados de acordo com a origem, vegetal, mineral ou animal.. No grupo dos minerais se tem as pedras e argilas usados comumente para esculturas, vasos e jóias. Nos materiais naturais estão as fibras, a madeira e cascas e sementes. As fibras são encontradas espécies das mais variadas, desde plantas típicas de um

lugar como o capim dourado que só cresce no estado de Tocantins, até o sisal, que segundo o Senac (2002), ainda que de origem mexicana, mas muito adaptado ao solo brasileiro. Com as fibras são feitos tapetes, cestos, entre outros artefatos, utilizados técnicas de trançado e tecelagem, por exemplo. Com a madeira, muito utilizada no mobiliário através da marcenaria, também são feitas esculturas, Barroso (2001) ressalta o grande número de espécies das árvores nativas, devendo-se usar aquelas que são encontradas na região. As cascas e sementes, também em grande variedade são muito usadas na confecção de jóias.

Na classificação das matérias-primas processadas destaca-se o grupo dos metais, fios, tecidos, a lã e o couro. Os metais, para Barroso (2001) são muito utilizados na fabricação de ferramentas, jóias e utensílios domésticos, destacam-se o cobre, a prata, o alumínio fundido e o ferro. Os fios, de origem vegetal, são usados nos, na tecelagem, rendas e nos bordados, assim como os tecidos. Com a lã, bastante encontrada no Rio Grande do Sul por ter grandes rebanhos ovinos, são feitas mantas, tapetes, peças do vestuário, entre outros, através do tricô e da tecelagem principalmente. O couro muito comum na região do Vale do Sinos, Rio Grande do Sul, por abrigar muitas empresas calçadistas, esta é a matéria-prima que o guasqueiro utiliza em suas trançadas, além dos artefatos de montaria também é usado no mobiliário.

No grupo dos materiais reciclados/reaproveitáveis estão as matérias-primas mais variadas. É importante tirar proveito do potencial local explorando o refugo de indústrias da região. SENAC (2002, p. 38) afirma que “Em nosso país, o tratamento do lixo é um grande desafio, tanto para os administradores públicos quanto para a sociedade”.

4.3.5.2. Trançado e Tecelagem

É possível que o homem tenha começado a trançar e tecer observando os pássaros construindo seus ninhos num emaranhado de galhos e ciscos e, que as teias de aranha podem ter inspirado a fabricação da primeira rede de pescar, pois, se com a teia é possível capturar um inseto, o mesmo poderia ser feito com os peixes, sendo uma técnica milenar, presente em mitos e lendas. (SENAC, 2002).

No Brasil a tecelagem poderia ter acabado em 1785, quando a rainha de Portugal Dona Maria I, pressionada pela Inglaterra, assina um alvará mandando destruir todos os teares brasileiros, porém com um território tão vasto era impossível a fiscalização e, para sorte nossa, sobreviveram os teares nas regiões mais distantes da sede Rio de Janeiro, como Minas Gerais e Rio Grande do Sul, locais estes que preservam esta tradição até os dias de hoje. Geisel (1983) explica que esse alvará foi revogado por Dom João VI em 1809, porém esta atividade permaneceu no interior e na zona rural.

Tecer é, ainda segundo Geisel (1983), fazer a trama, passando novos fios por fios do urdume. Existem vários tipos de tear, o tear de pregos, o tear de pente liço, o tear de pedal, entre outros.

A base do processo de tecer está no urdume e na trama, isto é comum a todos os tipos de teares. O urdume são os fios que formam a base do tecido e a trama são os fios entrelaçados aos fios do urdume, ou urdidura.

O tear de pente liço é bastante simples e de fácil utilização. Possui dois rolos, que deixam os fios da urdidura esticados, no rolo da frente o tecido é enrolado, o de trás enrola o urdume. O pente, figura 38, tem a função de separar as duas camadas do urdume, abrindo a cala, abertura entre as camadas da urdidura. Entre a cala é que se passa a trama, o novo fio. Após isto, o pente empurra a trama juntando-a ao tecido. Ao retornar o pente a sua posição inicial deve-se colocá-lo no nível oposto ao que estava antes, ou seja, ele possui duas regulagens de altura, se antes estava embaixo agora deve ser colocado em cima.

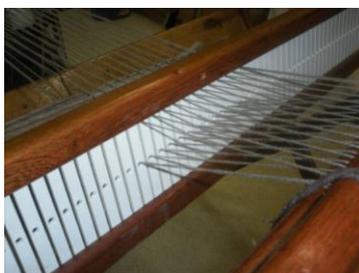


Figura 38- **Tear**

Fonte: Da Autora, outubro de 2012.

A tecelagem Trapos e Fiapos, no Povoado de Santa Rita, zona rural de Teresina, Piauí, trabalha desde 1984 e desenvolve suas coleções inspiradas nas coisas de sua terra, figura 39.



Figura 39 – **Tapete Trapos e Fiapos.**

Fonte: Disponível em <<http://traposefiapos.com.br/colecao/>>. Acesso em 4 de novembro de 2012.

O trançado no Brasil, feito com fibras naturais foi uma contribuição indígena, feito com tamanha qualidade que eram utilizados até para carregar água, além de possuírem como matéria-prima fibras das mais belas e variadas cores e texturas, conforme Geisel (1983).

Segundo SENAC (2002), os trançados se dividem em cestaria e macramê. Para ambos bastam as mãos, os fios vão sendo entrelaçados formando desenhos conforme o ponto usado. Na cestaria, figura 40, a construção de cestos e outros objetos cônicos, partem de um elemento fixo, o tanchão, é em torno dele que começa a cestaria.



Figura 40 – Descansos para mesa, trançados em fibra com desenhos geométricos, do projeto Mão Gaúcha, coordenado por Heloísa Crocco.

Fonte: Disponível em < <http://www.acasa.org.br/objeto/OB-00234/552cce0a52423428b6852fbc1b4e0b19> >. Acesso em 12 de outubro de 2012.

Algumas peças são feitas inteiras outras por partes e depois emendadas, podem ser elementos de decoração ou utilitárias. Com o trançado pode-se formar desenhos geométricos, como os padrões de desenhos indígenas, trançados radiados, dispostos em forma de raio ou trançado em camadas, usado para acabamentos.

No macramê, figura 41, o trabalho consiste em se fazer nós com as mãos, é a combinação e repetição de diferentes nós que formam a peça. (SENAC, 2002)

Casara (2007) menciona a origem do macramê no Oriente Médio, sendo impossível estabelecer uma data, porém foram encontrados vestígios desta técnica no antigo Egito, na Pérsia e também na América Central no povo Maia. Hoje existe uma grande diversidade de nós, como o nó Duplo, Laçada Simples, Alternativo e Espiga.

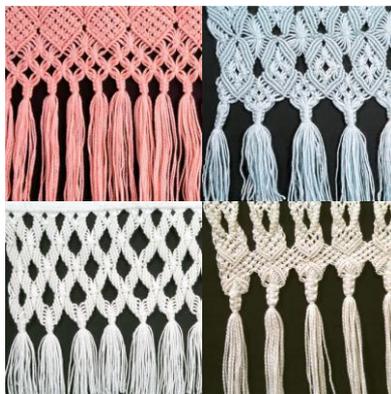


Figura 41 – Macramê

Fonte: Disponível em < <http://artesanato.culturamix.com/bijuterias/macrame/pontos-macrame>>. Acesso em 12 de outubro de 2012.

Para o nó duplo, são usados quatro fios ou múltiplos de quatro, figura 42 e 43. O fio 1 deve passar por baixo dos dois fios centrais, enquanto o fio 4 passa para o outro lado por cima dos fios do centro.

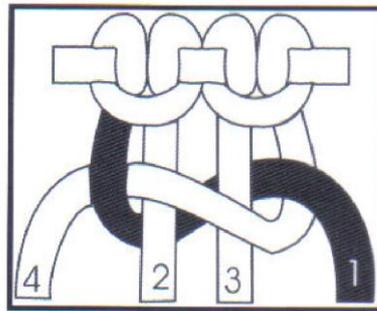


Figura 42 – **Nó Duplo**
Fonte: CASARA. (2007).



Figura 43 – **Pulseira confeccionada com Nó Duplo**
Fonte: Disponível em < <http://efacilserfelizartesanais.blogspot.com.br/>>. Acesso em 12 de outubro de 2012.

O Nó Laçada Simples é feito com dois fios, o da direita deve passar por cima do fio da esquerda, deixando uma laçada na direita, passando por trás dos dois fios e entra na laçada de cima para baixo, pode ser feito com os dois fios juntos, figura 44.

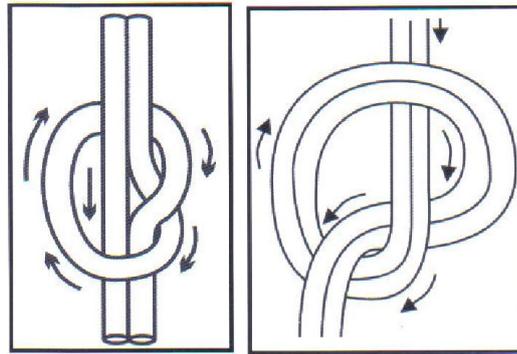


Figura 44 – **Nó Laçada Simples**
Fonte: CASARA. (2007).

O Nó Alternativo é feito com dois fios ou dois grupos de fios, o fio da esquerda passa por cima do fio da direita, contornando-o e passando entre os dois fios, figura 45.

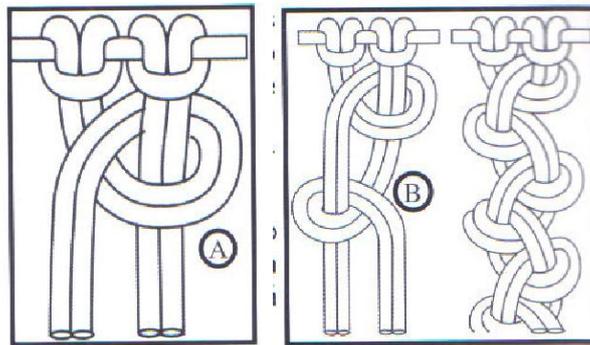


Figura 45 – **Nó Alternativo**
Fonte: CASARA. (2007)

Para o Nó Espiga é preciso um número par de fios, separados em três grupos. Na figura 46 há um exemplo com dezesseis fios, neste caso são separados seis fios da esquerda, seis fios na direita e quatro no centro, nos fios do centro é feito um Nó Duplo, o mesmo nó é repetido, mas acrescentando um fio de cada lado e assim é feito até que os dezesseis fios estejam trançados.

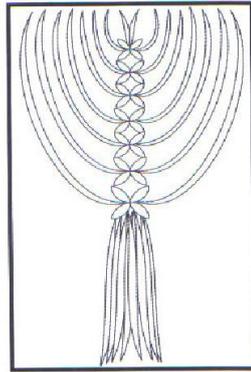


Figura 46 – **Nó Espiga**
Fonte: CASARA (2007).

Porém, além do trançado de cestaria e o macramê, no Rio Grande do sul há outro tipo de trançado muito tradicional feito em couro cru, segundo Coelho (1978, p. 27) “guasqueiro é o apelido pelo qual é conhecido o homem do campo que se dedica a esse tipo de artesanato”. Esta atividade está totalmente ligada à vida campeira, tem-se o couro como matéria-prima, material abundante para quem vive da pecuária. Os artigos produzidos pelo guasqueiro tem a finalidade de auxiliar o manejo com os animais, são feitos laços, rédeas, peças da indumentária e outros itens de montaria, figura 47.

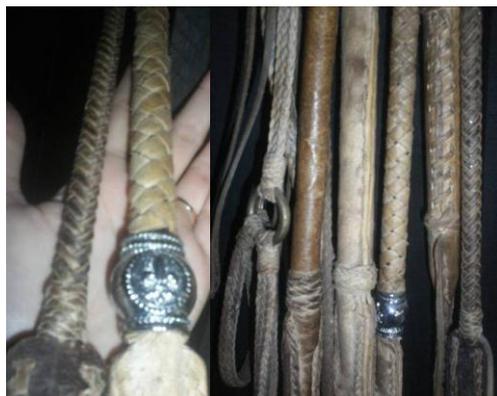


Figura 47 – **Artigos de montaria feitos por guasqueiro**
Fonte: Da Autora, novembro de 2012

Antes é necessário preparar o couro, ele é limpo da gordura e outros resíduos, os pelos são raspados, depois vem o estaqueamento, onde a peça é

esticada, em seguida se obtêm os tentos, que são os fios ou tiras com as quais se faz o trançado. Um modelo muito usual é a tranças de quatro tentos, ela pode ser feita com quantos tentos quiser, figura 48. A trança de revestimento, figura 49, também é muito usada.

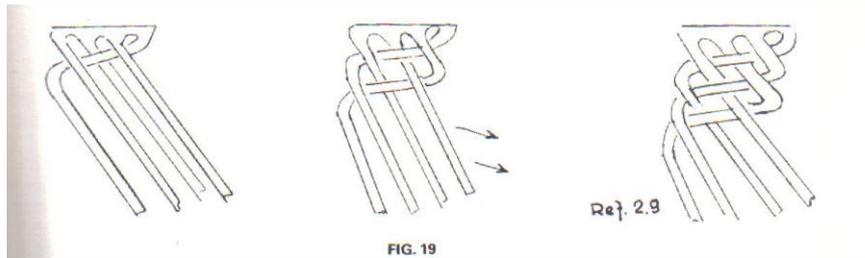


Figura 48 – **Trança de Quatro Tentos**
Fonte: Coelho (1978).

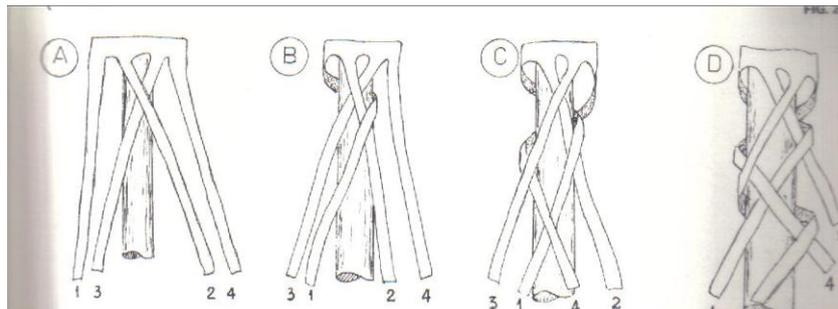


Figura 49 – **Trança de Revestimento**
Fonte: Coelho (1978).

Um exemplo de artesanato feito com a técnica do trançado está no Tocantins, na região do Jalapão, onde cresce o capim dourado. Com apoio do SEBRAE-TO, o Grupo Piracema e o arquiteto Marcelo Rosenbaum, foi desenvolvida, em 2009, a Coleção Jalapa, figura 50.



Figura 50- **Coleção Jalapa**

Fonte: Disponível em < <http://www.rosenbaum.com.br/arte-fato/>>. Acesso em 4 de novembro de 2012.

4.3.5.3. Crochê, Grampada, Tricô, Feltragem e Bordado

Segundo SENAC (2002) o Crochê é conhecido como ponto feito no ar, por não ter auxílio de um bastidor. Este trabalho forma um tecido rendado feito com a ajuda de uma agulha própria para isto por possuir um gancho em uma das extremidades, é com ele que o fio é puxador formando os pontos, figura 51.



Figura 51 – **Crochê**

Fonte: Da Autora, novembro de 2012.

Há também a grampada ou crochê de grampo, que utiliza a mesma agulha do crochê, porém existe o grampo, de madeira com pinos ou metal, onde o fio vai

sendo entrelaçado formando a renda, alguns modelos possuem regulagem que permite fazer faixas um pouco maiores, estas faixas podem ser emendadas formando peças como cachecóis e xales, figura 52.



Figura 52 – **Grampada**

Fonte: Disponível em <<http://www.casosdesucesso.sebrae.com.br/include/arquivo.aspx/324.pdf>>.
Acesso em 4 de novembro de 2012.

A cooperativa Lã Pura, que reúne artesãos de quatro cidades da região dos Pampas do Rio Grande do Sul, São Borja, São Gabriel, Santana do Livramento e Uruguaiana. São desenvolvidos com materiais locais dos numerosos rebanho ovinos e equinos da região, as peças são elaboradas manualmente ou em teares, como o colar Grampada, que tem o mesmo nome da técnica em que foi fabricado, figura 53. (LÃ PURA, 2012)



Figura 53 – **Colar Grampada**

Fonte: Disponível em <http://www.lapura.com.br/colecoes/colecao/categoria_id:1/sub:4/foto:106>.
Acesso em 4 de novembro de 2012.

No crochê tem-se o exemplo do grupo Ciranda do Crochê, de Recanto das Emas, no Distrito Federal, que já teve orientação de Renato Imbroisi, confecciona miniaturas em crochê, retratando a fauna e flora do cerrado, figura 54.



Figura 54 – Peça do grupo Ciranda do Crochê

Fonte: Disponível em < <http://cirandadocroche.blogspot.com.br/2011/06/meu-trabalho-de-croche-pano-de-pratos.html>>. Acesso em 4 de novembro de 2012.

O tricô, para SENAC (2002), é de origem árabe, a técnica chegou à Europa e se espalhou por países como Itália, Alemanha, Portugal e Espanha. Na Itália o tricô feito artesanalmente é utilizado até pela alta-costura. O tricô pode ser feito com uma ou duas agulhas, sendo que o comprimento das agulhas limitam a peça, ela tem no máximo 40 cm de comprimento, uma blusa, por exemplo, é feita por peças que depois são emendadas. Há também a agulha circular, que permite fazer uma peça inteira, porém apenas uma artesã experiente consegue utilizá-la, figura 55.



Figura 55 - **Tricô**

Fonte: Disponível em <<http://www.superziper.com/2010/07/especial-trico-sim-diminuindo-pontos.html>>. Acesso em 4 de novembro de 2012.

As irmãs Lui Lo Pumo e Tina Moura trabalham com o aconchego proporcionado pela lã ao revestir banquinhos através do tricô, figura 56.



Figura 56 – **Banco com tricô**

Fonte: Disponível em <<http://casa.abril.com.br/materia/volta-trico-croche#9>>. Acesso em 4 de novembro de 2012.

A feltragem é uma técnica que se fabrica o feltro, um tecido feito de lã. A lã deve ser cardada, aberta em fios delicadamente, esta lã deve ser umedecida em água morna, com sabão neutro. Pode se dar a forma que quiser, com as mãos ao se fazer bolinhas, por exemplo, ou utilizando um molde, figura 57.



Figura 57 – **Feltragem**

Fonte: Disponível em <http://www.pickles.no/feltd-window-drapes/>. Acesso em 4 de novembro de 2012.

As designers e arquitetas Lui Lo Pumo e Tina Moura já utilizaram esta técnica no confecção de um banquinho, intitulado Nuvem, figura 58.



Figura 58 – **Banco Nuvem**

Fonte: Disponível em <http://casa.abril.com.br/materia/exposicao-em-amsterda-reune-62-banquinhos-de-todo-o-brasil>. Acesso em 4 de novembro de 2012.

O bordado segundo Kubrusly (2001), tem origem européia, que deve ter chegado ao Brasil através de freiras ou até mulheres da nobreza, pois estas também se dedicavam ao artesanato, elas repassavam o que sabiam a algumas mulheres que por sua vez ensinavam as vizinhas e assim a técnica se disseminava. Existem alguns vários tipos de pontos como o ponto cruz, por exemplo, sendo necessário a

agulha, o fio para bordar e o tecido que vai receber o bordado, com esta técnica é possível fazer belos desenhos com grande riqueza de detalhe.

As Bordadeiras de Taguatinga, Distrito Federal, possuem um trabalho com bordado bastante conhecido, em 2001 tiveram o apoio do SEBRAE-DF, com consultoria da Renato Imbroisi, o que mudou os rumos do grupo. Elas passaram a explorar as belezas do cerrado, como tema para suas criações, surgiram bordados de frutos e flores, figura 59. (BORDADEIRAS DE TAGUATINGA, 2012).



Figura 59 – Almofadas das Bordadeiras de Taguatinga

Fonte: <<http://bordadeirasdetaguatinga.com.br/>>

. Acesso em 4 de novembro de 2012.

4.3.6. Patrimônio Cultural

O patrimônio cultural, de acordo o IPHAN (2012), Instituto do Patrimônio Cultural Histórico e Artístico Nacional, é o conjunto de manifestações de um povo, que estão em todos os lugares, nas danças, nas praças, nas músicas. Todas estas expressões culturais, sejam elas tangíveis ou não, tem grande valor, pois elas contêm a identidade de um grupo, mostram a sua maneira de ver o mundo. Segundo Krucken (2009), para valorizar um produto local é preciso proteger o patrimônio material e imaterial, isso permite que a identidade cultural do território seja guardada para as próximas gerações.

O IPHAN é uma autarquia federal vinculada ao Ministério da Cultura, tem a função de preservar, divulgar e fiscalizar bens culturais do Brasil, sejam eles

materiais ou imateriais, garantindo que estes estão a disposição dos brasileiros desta e das próximas gerações.

Segundo artigo 216 da constituição federal (Constituição da Republica federativa do Brasil, 1988, art. 216) constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

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

Sendo assim, o IPHAN desenvolve inúmeros trabalhos visando a proteção e divulgação dos bens culturais do Brasil, através de oficinas, elaboração de dossiês, tombamentos, registros fotográficos, por exemplo. Como o registro da arte Kusiwa, pinturas corporais feitas pelos índios Kajãpi no Amapá, onde foi elaborado um dossiê desta expressão gráfica deste povo, figura 60.



Figura 60 - **Arte Kusiwa**

Fonte: < <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=726>
>. Acesso em 8 de outubro de 2012.

Outra iniciativa do IPHAN é a “Carta de Washington” de 1987 que protege as cidades históricas, assegurando que estas permaneçam vivas, pois “constituem a memória da humanidade”. (CARTA DE WASHINGTON, 1986)

Barroso (2001) possui um quadro, quadro 03, onde são agrupados elementos que são referências culturais, que fazem parte do patrimônio de um lugar.

Arte	Literatura, Cinema, Teatro, Artes plásticas, música
Arquitetura	Monumentos, arquitetura vernacular
Artefatos	Utensílios, apetrechos, objetos diversos
Folclore	Jogos, lendas, danças, culinária, vestimentas
Ambiente	Fauna, flora, paisagem, tipos humanos

Quadro 03 – **Referências Culturais**

Fonte: Disponível em <<http://www.fbcs.org.br/index.php>>. Acesso em 08 de setembro de 2012.

Todos estes itens podem formar um grande repertório de referências culturais, que juntos formam uma espécie de mosaico de identidade, auxiliando o trabalho de quem busca expressar de alguma forma a essência de uma comunidade.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa permite confirmar a ocorrência e busca por artefatos com características de autenticidade. Por conta da insatisfação de consumidores gerada pela massificação e a obsolescência dos bens materiais, estes procuram produtos capazes de carregar um significado que vai além do *status* social, algo especial que o torne atemporal, algo feito pelas mãos de uma pessoa e mostre o seu olhar e a sua cultura.

A cultura é primordial é o que conduz os homens e explica o modo e os significados que dão às coisas ao seu redor e, que, muitas vezes, provoca o estranhamento ao que é diferente. A identidade cultural dá ao indivíduo a noção de pertencimento; toma-se consciência dela em momentos de transição e crise, quando se busca um esteio na sociedade em que vivemos. No cenário atual, com a globalização, esta busca parece crescer, pois as identidades não estão mais ligadas a territórios, são escolhas, independente de onde se vive, já que a conexão que existe entre o mundo todo permite que se tenha contato com outras identidades, afastando as pessoas das suas próprias raízes.

Por esse motivo, o Brasil deve buscar valorizar sua identidade cultural, e, profissionais como designers, podem abastecer-se, buscando inspiração na diversidade cultural que possuem proveniente de sua formação miscigenada. Neste contexto encontramos o artesanato como uma das representações de toda esta mistura étnica, conforme Estrada (2008, p.21 apud Queluz, 2008, p. 25):

Nossos olhos estão voltados para a cultura material brasileira, para o artesanato, para as expressões de liberdade e diversidade, para a exuberância, a ingenuidade, o colorido, o bom barroco de nossa tradição. Surge assim um novo repertório para os sentidos, objetivos que, uma vez expressos em um vocabulário contemporâneo, estão constituindo-se na base desse design de “cara brasileira”, que já tem influenciado alguns – ou muitos – designers internacionais.

Portanto, identificado o nicho de mercado, busca-se satisfazer esta demanda por produtos de valor cultural e social, ao verificar-se, por meio desta pesquisa o grande potencial que há nesta relação entre design e artesanato.

Nesta etapa, Trabalho de Conclusão I, o embasamento teórico confirma esta tendência, do objeto com “cara brasileira” e, mesmo que neste momento, não seja possível chegar à tipologia do produto que será desenvolvido. Ao longo de toda a pesquisa, foram apresentados estudos de caso dos mais variados, com diferentes técnicas, materiais, realidades, artesãos e designers, o que permitiu formar referências estéticas e conceituais para embasar o trabalho no momento da aplicação prática, em vista disto, não foi realizada a análise de similares, como prevê a metodologia de Plachteck (2005).

Os capítulos 2 “Metodologia” e 3.3.4. “O Momento Atual do Artesanato” trouxeram elementos importantes quanto à metodologia e parcerias que serão utilizadas na segunda etapa do Trabalho de Conclusão II permitindo a aplicação do conhecimento adquirido. A parceria com o grupo de tecelãs “Tecendo Saberes” da cidade de Saporanga, Rio Grande do Sul e a metodologia de interferência de “O Imaginário” serão o ponto de apoio para a retomada do trabalho que vai gerar o produto pretendido.

Portanto, trabalhar com artesanato agregando valor ao design pode potencializar a criatividade e a economia, pois segundo Queluz (2008), esta junção reforça as experiências coletivas e fortalece a identidade, traz o saber do povo, que vem de seu cotidiano, como uma forma de marcar presença no mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Art. 216. Disponível em:<

<http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/anotada/2415596/art-216-da-constituicao-federal-de-88>>. Acesso em 8 de outubro de 2012.

Artesol. Disponível em <http://www.artesol.org.br/site/araci-e-valente/>. Acesso em 23 de julho de 2012.

Barroso, Eduardo Neto. **O que é Artesanato**: Primeiro Módulo. 2001. Disponível em <<http://www.fbes.org.br/index.php>>. Acesso em 08 de setembro de 2012.

Barroso, Eduardo Neto. **Artesanato e Mercado**: Segundo Módulo. 2001. Disponível em <<http://www.fbes.org.br/index.php>>. Acesso em 08 de setembro de 2012.

BAXTER, Mike. **Projeto de Produto**: Guia prático para o design de novos produtos. 2ª Ed. São Paulo – SP: Editora Edgard Blücher, 1998, 260 p.

BENEDICT, Ruth. **O Crisântemo e a Espada**: Padrões da Cultura Japonesa. 3ª Ed. São Paulo – SP: Editora Perspectiva, 2002, 273 p.

Bichos do Mar de Dentro. Disponível em < <http://www.bichosmardedentro.com.br/>>. Acesso em 15 de outubro de 2012.

Bordadeiras de Taguatinga. Disponível em: <http://bordadeirasdetaguatinga.com.br/>. Acesso em 4 de novembro de 2012.

BORGES, Adélia. **Design + Artesanato**: Um Caminho Brasileiro. 1ª Ed. São Paulo - SP: Terceiro Nome, 2011, 239 p.

BORGES, Adélia. **Heloísa Crocco**: Um dos Principais Nomes da Junção Design e Artesanato. São Paulo – SP, 2002. Disponível em: < <http://www.acasa.org.br/ensaio.php?id=26&modo=>>. Acesso em 17 de outubro de 2012.

BOTELHO, Vinícius Simões. **Design e Artesanato: Um Estudo Comparativo sobre Modelos de Intervenção**. 2005. 83 f. Trabalho de Conclusão de Curso (monografia) – Curso de Design, Universidade Federal de Pernambuco, UFPE, Recife, PE, 2005. Disponível em: <
http://www.oimaginario.com.br/site/wpcontent/uploads/Estudo_comparativo_modelos_intervencao%20%20Vinicius%20Botelho.pdf>. Acesso em 30 de outubro de 2012.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 4ª Ed. Rio de Janeiro – RJ. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001, 290 p.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade**. 4ª Ed. São Paulo – SP: Edusp, 2003, 385 p.

Carta de Washington, 1986. Disponível em: <
<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=258>>. Acesso em 15 de novembro de 2012.

CASARA, Ana Maria Marchioretto. **Dois Nós Uma Vida: Um Passeio pela Arte do Macramê**. 1ª Ed. Caxias do Sul – RS. Lorigraf, 2007, 99 p.

Cláudia Araújo. Disponível em <<http://www.claudiaaraujo.com.br>>. Acesso em 02 de agosto de 2012.

Cláudia Moreira Salles. Disponível em <<http://www.claudiamoreirasalles.com>>. Acesso em 02 de agosto de 2012.

COSTA, Janete. **Mau Gosto é o Gosto dos Outros**. 2008. Disponível em: <
<http://www.acasa.org.br/ensaio.php?id=187&modo=>>. Acesso em 20 de outubro de 2012.

Crocco Studio. Disponível em:<
<http://www.croccostudio.com/Piracema%20download.pdf>>. Acesso em 4 de novembro de 2012.

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma Introdução à História do Design**. 3ª Ed. São Paulo – SP: Editora Blucher, 2008, 273 p.

Design Social. 2012. Disponível em: <
<http://designsocialfeevale.wordpress.com/projeto/>>. Acesso em 1º de novembro de 2012.

FLÓRIO, Éric Schröder. **Pinhão à Vista**: Design e Artesanato. 2011. 170 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) – Curso de Design de Produto, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, RS, 2011. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/36822>>. Acesso em 12 de outubro de 2012.

FROTA, Lélia Coelho. **Mestre Vitalino**. São Paulo – SP: Editoração Publicações e Comunicações LTDA, 1988, 143 p.

FUNAI. Disponível em: <<http://www.funai.gov.br/>>. Acesso em 13 de outubro de 2012.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro – RJ: LTC, 1989, 323 p.

GEISEL, Amália Lucy; LODY, Raul. **Artesanato Brasileiro**: Tecelagem. Funarte. Rio de Janeiro – RJ. 1983, 168 p.

HALL, Stuart. **Identidade Cultural na Pós Modernidade**. 11ª Ed. Rio de Janeiro – RJ: DP&A, 2006, 102 p.

HOBBSAWN, Eric J. **Nações e Nacionalismo desde 1780**: Programa, Mito e Realidade. 3ª Ed. Rio de Janeiro – RJ: Paz e Terra, 2002, 230 p.

IPHAN. **Instituto do Patrimônio Cultural Histórico e Artístico Nacional**.

Disponível em:

<<http://portal.iphan.gov.br/portal/montarPaginaSecao.do?id=15481&retorno=paginalphan>>. Acesso em 19 de setembro de 2012.

KAZAZIAN, Thierry (org.). **Design e Desenvolvimento Sustentável**: Haverá a Idade das Coisas Leves. São Paulo – SP: Editora Senac São Paulo, 2005, 194 p.

KRUCKEN, Lia. **Design e Território**: Valorização de Identidades e Produtos Locais. São Paulo – SP: Studio Nobel, 2009, 126 p.

KUBRUSLY, Maria Emília; IMBROISI, Renato. **Desenho de Fibra**: Artesanato Têxtil no Brasil. Rio de Janeiro- RJ: Senac Nacional, 2001, 208 p.

Ladrilã. Disponível em <<http://www.ladrila.com.br>>. Acesso em 02 de agosto de 2012.

Lã Pura. Disponível em: <<http://www.lapura.com.br/colecoes>>. Acesso em 4 de novembro de 2012.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. 19 Ed. Rio de Janeiro – RJ: Jorge Zahar, 2001, 116 p.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero**: A Moda e o seu Destino nas Sociedades Modernas. São Paulo – SP: Companhia das Letras, 1997, 294 p

LIPOVETSKY, Gilles. **A Felicidade Paradoxal**: Ensaio sobre a Sociedade do Hiperconsumo. São Paulo – SP: Companhia das Letras, 2007, 402 p.

LÖBACH, Bernd. **Design Industrial**: Bases para Configuração e Produtos Industriais. Ed. 1ª. São Paulo – SP. 2001, 206 p.

MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo?**: A Questão dos Bens Culturais no Brasil. Rio de Janeiro – RJ: Nova Fronteira, 1997, 262 p.

MEDINA, Gueba. **Módulos Artesanais Aplicados no Mobiliário**: Uma Experiência em Design Social. 2010. 139 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) – Curso de Design de Produto, Ênfase em Design Ergonômica, Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS, 2010. Disponível em:<<http://ged.feevale.br/bibvirtual/Monografia/MonografiaGuebaMedina.pdf>>. Acesso em 12 de outubro de 2012.

MORAES, Dijon de. **Análise do Design Brasileiro**: Entre Mimese e Mestiçagem. São Paulo – SP: Edgar Blücher, 2006, 304 p.

Museu A Casa. Disponível em <<http://www.acasa.org.br>>. Acesso em 02 de agosto de 2012.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil**: Origens e Instalação. Ed. 3ª. Rio de Janeiro – RJ: 2AB, 2000, 128 p.

O Imaginário. Disponível em: < <http://www.oimaginario.com.br>>. Acesso em 30 de outubro de 2012.

OLIVEN, Ruben George. **A Parte e o Todo: A Diversidade Cultural no Brasil-Nação**. 2ª Ed. Petrópolis – RJ: Editora Vozes. 2006, 228 p.

ONO, Maristela Mitsuko. **Design e Cultura: Sintonia Essencial**. 1ª Ed. Curitiba – PR: 2006, 131 p.

PLATCHEK, Elizabeth Regina. **Metodologia de ecodesign para desenvolvimento de produtos sustentáveis**. Porto Alegre: 2005. Dissertação (Mestrado em Engenharia) – Mestrado Profissionalizando em Engenharia – Ênfase em Engenharia Ambiental e Tecnologias Limpas, UFRGS, 2005.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico: Métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. Novo Hamburgo, RS: Feevale, 2009, 288 p.

QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (org.). **Design e identidade**. Curitiba – PR: Peregrina. 2008, 200 p.

QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (org.). **Design e Cultura**. Curitiba – PR: Peregrina. 2005, 171 p.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: A Formação e o Sentido do Brasil**. 2ª Ed. São Paulo – SP: Companhia das Letras, 1999, 476 p.

SCHAAN, Denise Pahl; MARTINS, Cristiane Pires (org.). **Muito Além dos Campos: Arqueologia e História na Amazônia Marajoara**. 1ª Ed. Gkonronha. Belém – Pará. 2010, 103p. Disponível em <http://www.marajoara.com/files/marajo_final_low_completo.pdf>. Acesso em 16 de setembro de 2012.

SEBRAE. **Cara Brasileira: A Brasilidade nos Negócios : Um Caminho para o “Made in Brazil”**. Brasília – DF. 2002, 74 p. Disponível em: < http://www.carabrasileira.sebrae.com.br/cb_index.htm>. Acesso em 17 de setembro de 2012.

SEBRAE. **Termo de Referência: Atuação do Sistema SEBRAE no Artesanato**. Brasília – DF. 2010, 66 p. Disponível em: < [http://201.2.114.147/bds/bds.nsf/4762969DAC2E2FBC8325770E005416FC/\\$File/NT00043F22.pdf](http://201.2.114.147/bds/bds.nsf/4762969DAC2E2FBC8325770E005416FC/$File/NT00043F22.pdf)>. Acesso em 27 de outubro de 2012.

SEBRAE. 2011. Disponível em: <
<http://www.agenciasebrae.com.br/noticia.kmf?canal=41&cod=12250911>>. Acesso
em 27 de outubro de 2012.

SENAC. **Fios e Fibras**: Oficina de Artesanato. Rio de Janeiro – RJ: Editora Senac
Nacional, 2002, 80 p.