

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

ELISA FELTRAN SERAFIM

**DESIGN E ARTESANATO:**  
ANÁLISE DE MODELOS DE ATUAÇÃO DE DESIGN  
JUNTO A GRUPOS DE PRODUÇÃO ARTESANAL

RECIFE  
2015

ELISA FELTRAN SERAFIM

**DESIGN E ARTESANATO:**  
ANÁLISE DE MODELOS DE ATUAÇÃO DE DESIGN  
JUNTO A GRUPOS DE PRODUÇÃO ARTESANAL

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para aprovação do mestrado no Programa de Pós Graduação de Design da UFPE, para a obtenção do grau de mestre. Linha de Pesquisa: Design, Tecnologia e Cultura. Orientadora: Prof. Dra. Virgínia Pereira Cavalcanti.

RECIFE  
2015

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

S481d Serafim, Elisa Feltran  
Design e artesanato: análise de modelos de atuação de design junto a grupos de produção artesanal / Elisa Feltran Serafim. – Recife: O Autor, 2015.  
153 f.: il.

Orientador: Virgínia Pereira Cavalcanti.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Design, 2015.  
Inclui referências, apêndices e anexos.

1. Desenho (Projetos). 2. Artesanato - Brasil. I. Cavalcanti, Virgínia Pereira (Orientador). I. Título.

745.2 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2015 –17)



# UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

## PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

PARECER DA COMISSÃO EXAMINADORA  
DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE  
MESTRADO ACADÊMICO DE

**Elisa Feltran Serafim**

“DESIGN E ARTESANATO: ANÁLISE DE MODELOS DE ATUAÇÃO DE DESIGN  
JUNTO A GRUPOS DE PRODUÇÃO ARTESANAL.”

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: DESIGN E ERGONOMIA

A comissão examinadora, composta pelos professores abaixo, sob a presidência  
do primeiro, considera o(a) candidato(a) **Elisa Feltran Serafim**  
APROVADA.

Recife, 29 de janeiro de 2015.

Prof<sup>a</sup>. Virgínia Pereira Cavalcanti (UFPE)

Prof<sup>a</sup>. Kátia Medeiros de Araújo (UFPE)

Prof. Abraham Benzaquen Sicsu (UFPE)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aos meus pais e ao meu irmão pelo AMOR incondicional e por apoiarem minhas escolhas SEMPRE;

À minha família, por todo carinho e união. Em especial aos meus primos e tios mestres e doutores que sem dúvida nenhuma me inspiraram nesta caminhada;

Aos meus amig@s e companheir@s: Mercedes minha irmã de coração; Thiago e Belinha minha família Recifense, Moema e Neto pelo astral da Paraíba; Lucília e Wallace pelo carinho e “agradinhos” de sempre; Hermano por me aguentar por alguns meses; Tarciana pelo apoio, amizade, alegria e muita ajuda; Renata por horas de conversas; e Tia Márcia pela sabedoria e pelos conselhos que me ajudaram seguir;

À minha orientadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Virgínia Cavalcanti, pelo apoio, conhecimento e importantes contribuições durante a pesquisa;

Aos professores doutores, Abraham Sicsu e Kátia Araujo por gentilmente aceitarem o convite para compor a banca examinadora;

Aos professores Hans Waechter, Ana Emília de Castro, Ana Andrade e Clóvis Paraiso pelas aulas da graduação que me motivaram a realizar esta pesquisa;

A minha querida professora Dulce Fernandes pela amizade, conselhos, questionamentos e orientações;

Ao Laboratório O Imaginário, ao LabSol, ao Centro Pernambucano de Design, ao Design Possível, à Paula Dib e ao Sérgio J. Matos, pela atenção, por concederem as entrevistas e por contribuírem com informações essenciais para a construção deste estudo.

A todos, muito obrigada!

*“O artesanato não quer durar milênios nem está possuído da pressa de morrer prontamente. Transcorre com os dias, flui conosco, se gasta pouco a pouco, não busca a morte ou tampouco a nega: apenas aceita este destino. Entre o tempo sem tempo de um museu e o tempo acelerado da tecnologia, o artesanato tem o ritmo do tempo humano. É um objeto útil que também é belo; um objeto que dura, mas que um dia porém se acaba e resigna-se a isto; um objeto que não é único como uma obra de arte e que pode ser substituído por outro objeto parecido, mas não idêntico. O artesanato nos ensina a morrer e, fazendo isto, nos ensina a viver.”*

Octavio Paz

## RESUMO

A presente dissertação se propõe analisar, seis modelos de atuação de design junto a grupos de produção artesanal. Com o foco nas experiências desenvolvidas em duas regiões brasileiras – Nordeste e Sudeste, estes modelos são identificados a partir de três diferentes perfis: núcleos de extensão, associações e ações individuais. Na busca pela compreensão da relação atual entre o design e o artesanato brasileiro, considera-se artesanato o saber adquirido pela prática do fazer manual resultando na configuração de artefatos que revelam simbolicamente e funcionalmente aspectos culturais e sociais de determinadas comunidades. O universo que envolve os grupos e comunidades de produção artesanal trazem consigo questões que abrangem o meio ambiente, a sociedade e a economia (práticas de produção e comercialização). O design como área do conhecimento apresenta nas ações e projetos junto às comunidades artesanais um olhar especial que busca na valorização da cultura popular as principais referências para o desenvolvimento de novas ideias, de novos produtos e de novas formas de vida e trabalho. A partir dos modelos de atuação observa-se que a aproximação do design junto ao artesanato brasileiro, desde os anos 2000, busca contribuir para uma nova interpretação de ações que alinham realidades e saberes distintos em novas experiências projetuais.

Design; Artesanato brasileiro, Modelos de atuação de design junto a grupos de produção artesanal

## **ABSTRACT**

The present dissertation aims to analyze six models of design performance with handicraft production groups. With the focus on experiences developed in two Brazilian regions- Northeast and Southeast, these models are identified from three different profiles: extension centers, associations and individual actions. In the quest for understanding the current relationship between the design and the Brazilian handicraft, craft considered knowledge acquired by the practice of "manual working" resulting in the setting of artifacts that reveal symbolically and functionally cultural and social aspects of certain communities. The universe that surrounds the handicraft production groups and communities bring with questions covering the environment, society and economy (production and marketing practices). The design, as an area of knowledge, presents, in the actions and projects with artisanal communities, a special look that seeks, in appreciation of popular culture, the main references for the development of new ideas, new products and new ways of life and work. From the models of practice, it is observed that the approach of the design by the Brazilian handicrafts, since the years 2000, seeks to contribute to a new interpretation of actions that align realities and distinct knowledge in new project experiences.

Design; Brazilian handicrafts; Design performance models along the handicraft production groups

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 01 -	Bolsas naturais produzidas por descendentes indígenas da região da Amazônia, a partir das folhas de Panacu através da técnica de trançado	31
FIGURA 02 -	Língua do peixe Pirarucu, utilizada para ralar raízes e sementes.	32
FIGURA 03 -	Painel - produtos artesanais confeccionados a partir do reaproveitamento de materiais - garrafas pet; jornal; lona de banner e resíduo eletrônico.	33
FIGURA 04 -	Fotografia da exposição Civilização do Nordeste no Museu de Arte do Unhão (1963).	39
FIGURA 05 -	Projeto de Victor Papanek com reutilização de papelão.	46
FIGURA 06 -	Desenho baseado no esquema metodológico para estudo de caso e múltiplos casos	55
FIGURA 07 -	Adaptação do esquema metodológico de Robert Yin para esta pesquisa.	56
FIGURA 08 -	Visita ao Labsol - Logotipo do Laboratório; Sala do coordenador; Parte da equipe no Laboratório de atividades; Brindes - chaveiros feitos de vinil.	68
FIGURA 09 -	Painel ilustrativo com registro do LabSol visitando o grupo Caminhos de Barro.	70
FIGURA 10 -	Estrutura O Imaginário - Logotipo do Laboratório e da UFPE; equipe em reunião; objetos artesanais desenvolvido por comunidades atendidas pelo Laboratório; escritório	74
FIGURA 11 -	Linha do tempo da atuação do Laboratório O Imaginário junto ao grupo artesanal Cana-Brava e imagens da Fenearte 2014.	75
FIGURA 12 -	Modelo de atuação d'O Imaginário em 2004.	78
FIGURA 13 -	Modelo de atuação d'O Imaginário aplicado atualmente.	79
FIGURA 14 -	Estrutura Design Possível - Logotipo Design Possível; Sala de reunião e alguns produtos de diversos grupos produtivos; Equipe no escritório.	84
FIGURA 15 -	Esquema ilustrativo da estrutura interna do Design Possível.	86
FIGURA 16 -	Produtos de lona de PVC desenvolvidos pelo projeto Arrastão.	87

FIGURA 17 -	Estrutura Centro Pernambucano de Design – Logotipo; Equipe interna e sala de reunião.	92
FIGURA 18 -	Produtos e artesãs da associação Tapeçaria Timbi.	93
FIGURA 19 -	Paula Dib.	99
FIGURA 20 -	Registros fotográficos do artesanato da comunidade caiçara localizada na Juréia - SP.	102
FIGURA 21 -	Sérgio J. Matos.	103
FIGURA 22 -	Produtos e participantes da ação design e artesanato desenvolvida por Sérgio J. Matos para o Programa Jovem Artesão.	106
FIGURA 23 -	Artesão e vaso coleção Corais de Acaú e Mesa de Centro Acaú (produto Stúdio de Design Sérgio J. Matos	107
FIGURA 24 -	Esquema gráfico dos modelos de atuação do LabSol e do Laboratório O Imaginário	124
FIGURA 25 -	Esquema gráfico dos modelos de atuação do Centro Pernambucano de Design e do Design Possível	128

## LISTA DE TABELAS

TABELA 01 -	Classificação do Artesanato - Programa Brasileiro de Artesanato	29
TABELA 02 -	Mapeamento panorâmico	58
TABELA 03 -	Categorização a partir dos agentes executores mapeados.	61
TABELA 04 -	Organização dos dados mapeados .	62
TABELA 05 -	Representantes PE e SP	63
TABELA 06 -	Tecnologia social “Possíveis Empreendedores” metodologia Design Possível	88
TABELA 07 -	Matriz Genérica - Síntese dos casos	121

## LISTA DE SIGLAS

AD-DIPER	- Agência de Desenvolvimento de Pernambuco
APD-PE	- Associação Profissional do Designers de Pernambuco
CAPES	- Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Pessoal de Nível Superior
CEBDS	- Conselho Empresarial Brasileiro para o Desenvolvimento Sustentável
CNPq	- Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CNRC	- Centro Nacional de Referência Cultural
ESDI	- Escola Superior de Desenho Industrial
ETEPAM	- Escola Técnica Estadual Professor Agamemnon Magalhães
FIEPE	- Federação das Indústrias do Estado de Pernambuco
FUNDARPE	- Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
MEI	- Microempreendedor Individual
ONG	- Organização Não Governamental
OSCIP	- Organização da Sociedade Civil de Interesse Público
PAB	- Programa do Artesanato Brasileiro
SEBRAE	- Serviço Brasileiro de Apoio à Pequenas e Médias Empresas
SECTEC-PE	- Secretaria de Ciência e Tecnologia de Pernambuco
SENAC-PE	- Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial de Pernambuco
SENAI-PE	- Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial de Pernambuco
SINDMOVEIS-PE	- Sindicato das Indústrias do Mobiliário do Estado de Pernambuco
SINDIVEST-PE	- Sindicato das Indústrias do Vestuário do Estado de Pernambuco
UFPE	- Universidade Federal de Pernambuco
ULM	- Hochschule für Gestaltung
UNESP	- Universidade Estadual de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	17
<b>2</b>	<b>ARTESANATO: CONCEITOS, VISÕES E REFLEXÕES</b>	23
2.1	ARTESANATO	23
2.2	A PRÁTICA ARTESANAL – QUESTÕES SOBRE MEIO AMBIENTE E MERCADO	31
<b>3</b>	<b>CONTEXTUALIZAÇÃO DA INSERÇÃO DO <i>DESIGN</i> AO ARTESANATO NO BRASIL</b>	37
3.1	OS ATORES PIONEIROS	37
3.2	OS AGENTES DE FOMENTO A PARTIR DOS ANOS DE 1990	42
3.3	O INÍCIO DA ATUAÇÃO DO <i>DESIGN</i> EM GRUPOS DE PRODUÇÃO ARTESANAL	45
3.4	METODOLOGIA DE DESIGN E MODELO DE ATUAÇÃO	51
<b>4</b>	<b>METODOLOGIA GERAL DA PESQUISA</b>	55
4.1	ESTUDO DE CASOS MÚLTIPLOS	56
<b>5</b>	<b>ESTUDO DE CASOS</b>	67
5.1	DESCRIÇÃO DOS CASOS	67
5.1.1	Laboratório de Design Solidário (Labsol)	67
5.1.1.1	Modelo de Atuação	70
5.1.2	Laboratório O Imaginário	73
5.1.2.1	Modelo de Atuação	77
5.1.3	Design Possível	82
5.1.3.1	Modelo de Atuação – Possíveis Empreendedores	88
5.1.4	Centro Pernambucano de Design	90
5.1.4.1	Modelo de Atuação	94
5.1.5	Paula Dib	98
5.1.5.1	Modelo de Atuação - Alfaiataria	100
5.1.6	Sérgio J. Matos	103
5.1.6.1	Modelo de Atuação	104
5.2	ANÁLISE CASO A CASO	108
5.2.1	Laboratório de Design Solidário (Labsol)	108

5.2.2	Laboratório O Imaginário	111
5.2.3	Design Possível	113
5.2.4	Centro Pernambucano de Design	115
5.2.5	Paula Dib	117
5.2.6	Sérgio J. Matos	118
5.3	ANÁLISE ENTRE PARES	120
5.2.1	Núcleos de Extensão	122
5.2.2	Associações	127
5.2.3	Ações Individuais – Profissionais Autônomos	132
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>139</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>143</b>
	<b>APÊNDICES</b>	<b>147</b>
	<b>ANEXOS</b>	<b>151</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Historicamente o *design* surge num período de transição do sistema de produção artesanal para o sistema de produção industrial. O início da industrialização (década de 1780 na Inglaterra) e toda a revolução gerada por ela contribuiu para que o trabalho, que antigamente era realizado pelo artífice ou pelo artesão, se dividisse e passasse a ser executado por projetistas (*designers*) e operários (CARDOSO, 2004).

Esse afastamento fez com que as duas atividades seguissem de maneiras distintas, principalmente nos países da América Latina, nos quais a industrialização começou efetivamente durante o século XX. De um lado, a área do *design* foi-se associando cada vez mais ao processo mecanizado da indústria e, por outro, a prática artesanal se restringiu a uma parcela da população que continuou, de certa maneira, desenvolvendo seus próprios artefatos tanto pela sua tradição quanto pela falta de acesso a produtos industrializados. Assim, o artesanato passou a ser associado a grupos sociais menos favorecidos pelo sistema vigente e/ou relacionado a atividades secundárias para obtenção de renda extra.

O artesanato nos países latinos está associado tanto a tradições indígenas quanto à influência do processo de colonização. No Brasil, a miscigenação cultural de indígenas (habitantes nativos), negros (escravos africanos) e brancos (povos europeus) contribuiu efetivamente com diferentes manifestações da cultura popular (material e imaterial) brasileira.

Desde o processo de industrialização e, posteriormente, a globalização e as novas configurações de produção de bens de consumo (produtos industrializados, como alimentos, roupas, eletrodomésticos, móveis etc.), o artesanato se mantém como forma de resistência cultural.

No Brasil, muitas das manifestações da cultura popular começaram a ser valorizadas por outras classes sociais a partir da aproximação de arquitetos e *designers* por volta dos anos 1950. Através da interação entre o artesanato e o *design*, novos caminhos passaram a ser trilhados como forma de “ressignificar” os artefatos artesanais assim como o papel do *designer* e o trabalho do artesão.

Desde meados dos anos de 1990, com o incentivo de políticas públicas, a relação do *design* com grupos de produção artesanal vem-se intensificando por meio de ações promovidas por agentes de fomento e agentes executores, órgãos e

instituições públicas e/ou privadas que apoiam e financiam projetos para o fomento da produção e da comercialização do artesanato e núcleos de extensão acadêmica, associações e profissionais autônomos que desenvolvem e executam ações de *design* junto a grupos de produção artesanal, respectivamente.

Atualmente, a relação entre *design* e artesanato é cada vez mais explorada e também questionada em diversas áreas do conhecimento, visto que o *design* está associado ao conhecimento erudito (acadêmico, formal) e o artesanato às atividades práticas, vinculado ao fazer manual e aos saberes da cultura popular.

Nesse sentido, o *designer* passa a atuar como mediador, desenvolvendo ações junto a grupos de produção artesanal auxiliando na produção, gestão e comercialização do produto e das comunidades artesanais. Essas ações vêm sendo constantemente discutidas por instituições de ensino, tanto devido à inserção do artesanato no mercado quanto pela participação do *design* nesse contexto.

Devido à relação histórica do *design* com o processo de produção industrial, as atividades promovidas pelo *designer* junto ao artesanato ainda são desenvolvidas de maneira bastante intuitiva, visto que as instituições de ensino de *design* ainda hoje mantêm seus métodos de ensino voltados para a produção industrial (seriada).

Apesar disso, a partir dos anos 2000 é observado um aumento constante do número de ações de *design* junto a grupos de produção artesanal. Neste recente cenário, diferentes modelos de atuação começam a surgir através de projetos relacionados a atividades de extensão acadêmica, ONGs (Organizações Não Governamentais) e profissionais autônomos. Temáticas como sustentabilidade e economia solidária também transitam nesse cenário impulsionando diferentes processos de atuação de *design* junto ao artesanato promovendo a criação de diferentes produtos, serviços, materiais e processos de gestão e de produção.

A partir desse contexto, algumas perguntas norteiam a realização desta pesquisa: como são estruturados os modelos de atuação de *design* para ações junto a grupos de produção artesanal? Existe algum modelo padrão para esse tipo de atuação?

Nesse sentido, o **objetivo geral** da pesquisa é compreender, através da análise de modelos de atuação de *design*, como se configura a relação entre o *design* e o artesanato brasileiro no século XXI a partir de ações desenvolvidas por núcleos de extensão, associações e profissionais autônomos.

Esta pesquisa apresenta um estudo de casos múltiplos a partir de seis

representantes selecionados através de um mapeamento panorâmico de ações de *design* em grupos de produção artesanal. Com foco nos modelos de atuação no Nordeste e Sudeste, os seis casos selecionados são: Laboratório de Design Solidário (SP), Laboratório O Imaginário (PE), Design Possível (SP), Centro Pernambucano de Design (PE), Sérgio J. Matos (PB) e Paula Dib (SP).

Para isso os **objetivos específicos** são:

- Realizar um levantamento histórico sobre a relação *design* e artesanato no Brasil;
- Identificar representantes de *design* que atuam junto a grupos de produção artesanal;
- Investigar diferentes modelos de atuação de *design* junto ao artesanato brasileiro a partir dos anos 2000.

Acredita-se que, através da análise de diferentes modelos de atuação significativos, é possível identificar a relevância e o protagonismo que a relação entre o *design* e artesanato está promovendo através da troca de conhecimento e das novas possibilidades de produção, reconfiguração e comercialização de produtos artesanais potencializando efetivas transformações sociais, ambientais e econômicas. A inovação busca, na tradição de práticas, técnicas e matérias-primas tradicionais, aspectos que promovam a inclusão social, estimulando o artesanato a partir da valorização do trabalho do artesão e da geração de renda.

Os anseios do consumidor, cada vez mais voltados para produtos com características de personalização, também estimulam a relação entre o *design* e o artesanato. As tendências dos produtos e serviços associados a pequenas e grandes marcas estão impulsionando uma nova postura de mercado de acordo com as vontades do consumidor. "O consumidor está buscando uma vida com menos estresse e estímulos" (SEBRAE, 2011), as pessoas estão buscando mais qualidade de vida no seu cotidiano, por exemplo, preferem consumir em lojinhas do bairro ao invés de grandes supermercados, otimizando tempo e valorizando o comércio local. Essas posturas são rebatidas também nos aspectos formais e funcionais dos produtos, "buscam artigos com herança e mais relacionados às artes, com aparência de feitos à mão. Faz parte ainda dessa busca uma curadoria das marcas, sem tantas opções do mesmo produto" (SEBRAE, 2011).

Quer dizer que é devido à intensificação da relação *design* e artesanato, às demandas do mercado de produtos personalizados e à necessidade de captação de renda dos artesãos que se considera de grande valia esta pesquisa.

Esta pesquisa aborda qualitativamente os modelos de atuação de *design* junto a grupos de produção artesanal, buscando entender a natureza de um fenômeno social (a relação entre o *design* e o artesanato envolvendo relações humanas e trocas de conhecimento) (RICHARDSON, 2008).

Para iniciar a discussão sobre os conceitos que permeiam a construção desta pesquisa, dedica-se o primeiro capítulo à apresentação e reflexão sobre os temas: artesanato (características e tipologias) e sustentabilidade com foco nas questões ambientais e mercadológicas envolvendo a produção artesanal.

No segundo capítulo, são apresentados alguns atores pioneiros que iniciaram a aproximação do *design* com o artesanato brasileiro, delimitando o começo do levantamento histórico dessa relação. Assim também a importância dos agentes de fomento nos anos de 1990 e as primeiras intervenções diretas realizadas a partir desse contexto. Ainda, são pontuadas algumas metodologias de *design* como forma de compreender diferentes métodos em relação aos modelos de atuação de *design*.

No terceiro capítulo, estrutura-se a lógica da pesquisa a partir do estudo de casos múltiplos. O estudo de caso permite uma investigação de fenômenos contemporâneos dentro da complexidade da vida real. A seleção de um único caso ou de múltiplos casos depende dos resultados que se deseja encontrar durante a realização da pesquisa. Segundo Yin (2001), no estudo de casos múltiplos, “cada caso em particular consiste em um estudo completo, no qual se procuram provas convergentes com respeito aos fatos e às conclusões para o caso” (YIN, 2001, p. 72).

A partir da orientação desse estudo, as atividades desenvolvidas durante a pesquisa foram realizadas em três principais etapas: definição e planejamento - levantamento histórico (mapeamento) definição dos casos e protocolo de coleta de dados; preparação, coleta e análise – pesquisa de campo e descrição dos casos; e análise e conclusão – realização das análises cruzadas com foco nos modelos de atuação e considerações finais da pesquisa, que serão pontualmente detalhadas durante o terceiro capítulo.

Por fim, no quarto capítulo, apresenta-se a descrição dos seis estudos de casos múltiplos juntamente com as análises individuais e seus cruzamentos. Com o intuito de compreender a atuação das ações de *design* junto ao artesanato brasileiro, as análises desses seis casos resultam em algumas diretrizes que buscam colaborar efetivamente tanto com a área do *design* e com os processos de formação dos profissionais quanto com os diferentes representantes e agentes que fomentam e executam esses tipos de ações.



## 2 ARTESANATO: CONCEITOS, VISÕES E REFLEXÕES

O artesanato é a temática norteadora desta pesquisa. A partir da contextualização histórica e descritiva busca-se compreender a transformação do conceito do artesanato e de suas manifestações culturais e sociais, associando-se algumas mudanças à sua relação com a história do *design*.

Neste primeiro capítulo serão apresentados os conceitos sobre artesanato a partir da visão do autor Jorge Fernández Chiti por contextualizar o artesanato na América Latina, e dos manuais do Programa de Artesanato Brasileiro (PAB) e do Termo de Referência do Programa de Artesanato do SEBRAE pela importância que esses programas exercem sobre o artesanato brasileiro desde o fim dos anos 1990. Além de outras referências que também auxiliarão na construção e nas reflexões deste capítulo.

A partir da prática artesanal (envolvendo o saber, o fazer, o tempo, o processo de produção, os materiais, as ferramentas e todo o universo que faz parte da materialização dos artefatos), a temática sobre meio ambiente e mercado é introduzida como forma de relacionar e visualizar algumas mudanças ocorridas no artesanato diante do cenário político econômico atual.

### 2.1 ARTESANATO

A história do artesanato está diretamente relacionada com o processo de adaptação do ser humano à natureza. Os primeiros artefatos criados pelo ser humano que interferem no espaço natural dão início à manifestação da cultura material (ONO, 2006). Esses artefatos geram comunicação e passam a fazer parte das relações sociais entre os indivíduos. O ser humano, por meio da sua atividade de criação e produção, vem continuamente modificando seu ambiente natural. O artesanato é a prática de conformação de artefatos por meio do fazer manual.

Conceituar o artesanato na contemporaneidade é cada vez mais complexo. A história do artesanato tem seu início no momento em que o ser humano passou a criar e produzir seus próprios artefatos através das matérias primas disponíveis em seu habitat natural. Os primeiros objetos artesanais são catalogados do período

neolítico (aproximadamente 6.000 a.C.) apresentando características funcionais e decorativas (COSTA, 2012).

Antes da industrialização, não havia uma dissociação entre beleza e utilidade:

Uma jarra de vidro, uma cesta de palha, um vestido rústico de musselina, uma bandeja de madeira: objetos belos, não apesar de sua utilidade, mas por causa dela. Sua beleza lhes é inerente, como o perfume ou a cor das flores. É inseparável de sua função: são coisas belas porque são coisas úteis. O artesanato pertence a um mundo anterior à distinção entre o útil e o belo. Tal distinção é mais recente do que se imagina. Muitos dos artefatos que chegaram até nossos museus e coleções particulares pertenciam a um mundo no qual a beleza não era um valor isolado e autônomo. A sociedade era dividida em dois grandes domínios: o profano e o sagrado. Em ambos, a beleza era uma qualidade subordinada: no domínio do profano, subordinada à utilidade do objeto em questão, e no domínio do sagrado, ao seu poder mágico. Um utensílio, um talismã, um símbolo: a beleza era a aura em torno do objeto, resultante – quase sempre involuntariamente – da relação secreta entre sua forma e seu significado. Forma: o modo como uma coisa é fabricada; significado: o propósito para o qual é fabricada (PAZ, s/d).

Com a revolução industrial, no século XIX, os objetos passaram a se distinguir entre objetos de arte (inseridos em museus e ressaltados pelo seu valor artístico) e objetos industriais (acelerada produção de objetos idênticos). Historicamente o artesanato se manteve entre os dois conceitos, ora relacionado à obra de arte devido a sua beleza e originalidade formal das peças, ora ligado ao significado de utilidade e funcionalidade associada aos objetos industriais (PAZ, s/d).

Mesmo com a existência de fábricas de manufaturas nos primórdios da industrialização século XVII e XVIII, como os móveis de Cobelins, em 1667, na França, e posteriormente a cerâmica de Meissen, em 1709, na Alemanha, a partir do século XIX, a industrialização delimitou a relação entre a prática artesanal e o processo de produção mecanizado (CARDOSO, 2004).

Mesmo sabendo que essa ruptura não ocorreu de uma hora para outra, todo esse processo de transição ocasionou uma estranheza entre o processo de produção artesanal e a produção industrial. Pode-se considerar que, desse momento em diante, em meio a tantas mudanças políticas e econômicas e, conseqüentemente, sociais e ambientais, a concepção do artefato artesanal e de seus valores culturais e sociais também se foram transformando durante o tempo.

Com o foco no artesanato existente na América Latina, Chiti (2003) apresenta, através de tipos e tipicidades artesanais, uma lógica que nos permite

interpretar o posicionamento do artesanato diante desse novo cenário. Segundo ele, os tipos de artesanato são classificados de forma genérica e não se restringem especificamente às características dos artefatos e sim às especificidades culturais.

Estas tipicidades são:

- **artesanato folclórico:** representado por comunidades em vias de extinção, são consideradas rurais e seus saberes transmitidos oralmente de forma empírica sem intervenção de agentes externos. Os artefatos são coletivos e expressam a alma coletiva do seu povo.
- **artesanato tradicional:** em alguns pontos coincide com o artesanato folclórico (sobrepõe), ou seja, todo artesanato folclórico também é tradicional, mas a recíproca nem sempre é verdadeira. Os artefatos configurados em uma comunidade tradicional podem ter sido influenciados por comunidades externas. O anonimato das peças e o trabalho coletivo em muitos grupos não se mantiveram. Os conhecimentos são tradicionalmente repassados, mas a produção não é somente para uso local.
- **artesanato etnográfico:** “a etnografia começa onde termina a arqueologia” (CHITI, 2003, p. 60) [tradução nossa] sendo a etnografia responsável por estudar comunidades vivas e de certa forma sobreviventes. O artesanato etnográfico é assim denominado quando uma comunidade étnica atual promove a demanda de turismo e mercado local. Exemplo: comunidades indígenas do Amazonas que desenvolvem artefatos para sua subsistência, mas também confeccionam peças para vender aos turistas que os visitam.
- **artesanato arqueológico:** esta classificação é a mais delicada visto que muitos arqueólogos classificam toda a produção indígena como artesanato. No entanto, estes artefatos se dividem em obras de arte e artefatos artesanais. Estes artefatos estão nos museus e fazem parte de um registro histórico.
- **artesanato de cidade ou artesanato urbano:** esta manifestação artesanal contemporânea é uma mistura de vários estilos e técnicas diferentes que

são encontrados em cidades grandes e pequenas. Os conhecimentos artesanais são transmitidos por diversos canais (escolas, cursos *online*, ateliês, livros e revistas, etc.), segundo ele é um “artesanato letrado” e que se apresenta em outros três tipos: a) artesanato de feira; b) artesanato de arte; c) artesanato semi-industrial urbano.

- a) **Artesanato de feira:** peças decorativas normalmente com imitação de obras de outros artesãos ou artistas, com referências em modismos. São produtos genéricos, com algumas exceções, e que, na maioria das vezes, não passam por uma seleção ou controle para exposição e são administradas por associações de artesãos juntamente com órgãos municipais.
  
- b) **Artesanato de arte:** peças que caracterizam o atual artesanato urbano ou de cidade. Os artefatos possuem um nível técnico, estético e profissional mais apurado que os classificados como “artesanato de feira”. Esta manifestação pode ser observada em artefatos de cerâmica e de vidro, com alto grau de estudos e investigações tecnológicas (esmaltes, temperatura para queima das peças, etc.). De certa forma este artesanato resgata a dedicação dos antigos artesãos e exige uma entrega de tempo para confecção dos artefatos. Podem ser confundidas com peças artísticas (exclusivas), no entanto, são apenas peças decorativas que carecem de conteúdo expressivo, emocional ou afetivo e conceitual, pois são produzidas para agradar a um público alvo específico.
  
- c) **Artesanato semi-industrial urbano:** são artefatos produzidos em grandes ateliês (ou empresas mais estruturadas) especializados na produção seriada de objetos utilitários e decorativos que se destinam à comercialização em grande escala, como shopping. O preço dos objetos é baixo e utilizam moldes e outros recursos para seriação, com baixa qualidade de acabamento e pouca preocupação formal. Dificilmente são encontrados elementos que caracterizem as peças como identidade nacional e podem ser encontradas em diferentes

regiões de um mesmo país. O que as mantém como artesanato são o caráter semimanual da produção e o controle pessoal e integral do processo produtivo.

A partir dessa classificação genérica observa-se que as origens culturais dessas tipicidades influenciam, inspiram e determinam as diversas modalidades artesanais atuais, esse artesanato atual é denominado por ele de “artesanato de inspiração” e se refere a uma recriação autêntica baseada em ciclos culturais anteriores (folclórico, tradicional, etnográfico e arqueológico). Esses tipos de artesanato são encontrados atualmente tanto em regiões urbanas quanto rurais, sendo que “este tipo de artesanato inspirado, nos grandes centros urbanos ou capitais apresenta-se artificial e calculado, mas nas regiões rurais geralmente é mais natural, sóbrio, poético e afetivo” (CHITI, 2003, p. 82) [tradução nossa].

O artesanato de cidade ou urbano não é classificado como artesanato de inspiração, pois se apresenta como uma mistura geral que, de certa forma, se manifesta a partir de um pouco de cada tipo genérico de artesanato podendo “provir do étnico, do oriental, do indeterminado moderno, do *Kitsch*, dos estímulos provenientes das culturas cidadãs, do futebol, do cinema, da “ausência de cultura” das massas, etc.” (CHITI, 2003, p. 72) [tradução nossa].

Esse tipo de artesanato originário de misturas culturais e de referências múltiplas vem contribuindo diretamente tanto para transformação formal do artesanato, quanto para todos os processos de produção e comercialização.

Em uma entrevista concedida a A Casa, Museu *online* do Objeto Brasileiro, em 2010, Ivo Pons destaca que:

O artesanato feito daquela maneira mais tradicional como a gente conhece permanece em regiões mais distantes. À medida que as pessoas foram se concentrando nas cidades, elas trouxeram essa cultura artesanal para a cidade e essa cultura se mesclou com o mercado, se misturou com outras culturas de pessoas que vieram de outros lugares, e tivemos o surgimento de outro tipo de artesanato, de outro tipo de manualidade<sup>1</sup>, que é o que encontramos, por exemplo, na periferia (PONS, 2010p.s/p).

Chiti (2003) também define as manufaturas como uma manifestação do fazer manual que mantém o contato manual com o objeto. No entanto as considera como peças inexpressivas, pois utilizam referências folclóricas ou tradicionais para sua conformação sem se preocuparem com questões formais e comunicativas. Os

---

<sup>1</sup> Manualidade: termo para destacar o caráter do trabalho e/ou objeto “feito a mão”.

trabalhos manuais são firmados como objetos decorativos, também feitos a mão e confeccionados em momentos de distração e entretenimento (como *hobby*).

Diante dessas classificações e desses tipos de artesanato apresentados é possível considerar que atualmente essas diferentes manifestações artesanais se configuram a partir de alguns aspectos que as conceituam formalmente como objetos artesanais. Estes aspectos são (CHITI, 2003):

- O carácter manual: consiste no contato direto e tátil do artesão com a matéria prima;
- A funcionalidade: toda peça artesanal serve para um fim prático (artefatos utilitários);
- A possível seriação, pois na concepção do desenho do artefato existe a possibilidade de repetição em maiores quantidades mantendo a característica artesanal (no processo e também na peça);
- A intenção estético-decorativa, na qual toda peça tem algum tipo de acabamento ou adorno que existe com intenção de agradar o usuário;
- A durabilidade: o caráter de a peça artesanal perdurar e não ser efêmera;
- A tipicidade: os objetos estão inseridos em alguns tipos ou classificações de artesanato relacionados à sua função e sua aceitação histórica;
- A “tridimensionalidade” da peça artesanal que, em sua grande maioria, apresenta o caráter volumétrico (tridimensional).

Esses aspectos conceituam e sintetizam as características essenciais para identificação do objeto artesanal. Associando-as às diferentes manifestações culturais e realidades locais a diversidade artesanal vai-se configurando e se inter-relacionando em diferentes contextos sociais.

Atualmente o objeto artesanal está inserido em diferentes espaços comerciais e residenciais. O artesanato traz, na sua essência, valores sociais, ambientais e econômicos que, de certa forma, são transmitidos através do seu uso. A individualidade de cada objeto, associado ao seu caráter manual, por mais que ele possa ser seriado, aproxima o usuário do objeto em si e, de certa forma, de todo o processo de confecção e de identidade que ele carrega.

Outra classificação referente aos diferentes tipos de artesanato mais recorrentes no Brasil foi identificada pelo Programa de Artesanato Brasileiro (PAB)<sup>2</sup> (TABELA 01).

TABELA 01: Classificação do Artesanato - Programa Brasileiro de Artesanato

**Artesanato tradicional:**

Conjunto de artefatos mais expressivos da cultura de um determinado grupo, representativo de suas tradições e incorporados à vida cotidiana, sendo parte integrante e indissociável dos seus usos e costumes. A produção, geralmente de origem familiar ou comunitária, possibilita e favorece a transferência de conhecimentos de técnicas, processos e desenhos originais. Sua importância e valor cultural decorrem do fato de preservar a memória cultural de uma comunidade, transmitida de geração em geração.

**Artesanato de referência cultural:**

Sua principal característica é o resgate ou releitura de elementos culturais tradicionais da região onde é produzido. Os produtos, em geral, são resultantes de uma intervenção planejada com o objetivo de diversificar os produtos, dinamizar a produção, agregar valor e otimizar custos, preservando os traços culturais com o objetivo de adaptá-lo às exigências do mercado e necessidades do comprador. Os produtos são concebidos a partir de estudos de tendências e de demandas de mercado, revelando-se como um dos mais competitivos do artesanato brasileiro e favorecendo a ampliação da atividade.

**Artesanato indígena:**

Resultado do trabalho produzido no seio de comunidades e etnias indígenas, onde se identifica o valor de uso, a relação social e cultural da comunidade. Os produtos, em sua maioria, são resultantes de trabalhos coletivos, incorporados ao cotidiano da vida tribal.

**Artesanato contemporâneo – conceitual:**

Objetos resultantes de um projeto deliberado de afirmação de um estilo de vida ou afinidade cultural. A inovação é o elemento principal que distingue este artesanato das demais classificações. Nesta classificação existe uma afirmação sobre estilos de vida e valores.

**Artesanato de reciclagem:**

É o resultado do trabalho produzido a partir da utilização de matéria-prima que é reutilizada. A produção do artesanato de reciclagem contribui para a diminuição da extração de recursos naturais, além de desenvolver a conscientização dos cidadãos a respeito do destino de materiais que se destinariam ao lixo.

**Trabalhos Manuais:**

Apesar de exigir destreza e habilidade, a matéria-prima não passa por transformação. Em geral são utilizados moldes pré-definidos e materiais industrializados. As técnicas são aprendidas em cursos rápidos oferecidos por entidades assistenciais ou fabricantes de linhas, tintas e insumos. Normalmente é uma ocupação secundária, realizada no intervalo das tarefas domésticas ou como passatempo [...] São produtos sem identidade cultural e de baixo valor agregado.

**Produtos Típicos:**

Considera-se produto típico o objeto resultante da atividade ou de trabalhos manuais. São produzidos a partir de matéria-prima regional e em pequena escala. Compreendem: alimentos preparados por métodos tradicionais; artigos de perfumaria; cosméticos; e aromáticos.

<sup>2</sup>Este Programa foi estruturado em 1995 e será apresentado no Capítulo 3.

**Arte Popular:**

Conjunto de atividades poéticas, musicais, plásticas, dentre outras expressivas que configuram o modo de ser e viver do povo de um lugar. A arte popular diferencia-se do artesanato a partir do propósito de ambas as atividades.

Fonte: PAB, 2012.

É possível identificar que essa classificação, diferente da proposta apresentada por Chiti, buscou delimitar os tipos de artesanato a partir da origem, natureza de criação e produção e dos valores históricos e culturais dos produtos artesanais. Seguindo esta mesma proposta, o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas - SEBRAE, através do Programa SEBRAE de Artesanato, também desenvolveu um material denominado Termo de Referência baseado no material criado pelo PAB (Base Conceitual do Artesanato Brasileiro). De forma menos abrangente, essas classificações tiveram como princípio criar diretrizes para auxiliar na estruturação do setor artesanal. Por incentivo de políticas públicas estimuladas a partir dos anos 1990, o artesanato passa a ser visto como um novo “setor” que necessita de atividades voltadas para sua estruturação e seu desenvolvimento “que visem valorizar o artesão, desenvolver o artesanato e a empresa artesanal” (PAB, 2012, p. 9).

Observa-se então que, a partir desse novo contexto reformulado a partir dos anos noventa, o significado atual do artesanato não pode ser estudado apenas considerando-se suas raízes culturais. É necessário ir mais além e deslocar o produto artesanal do misticismo e das antigas simbologias relacionadas à identidade nacional.

Apesar de essas funções ainda serem muito representativas, os novos cenários políticos e econômicos exigem um olhar mais atento sobre as novas relações sociais e conseqüentemente sobre a materialização dos artefatos artesanais.

## 2.2 PRÁTICA ARTESANAL: QUESTÕES SOBRE O MEIO AMBIENTE E MERCADO

Os saberes e as práticas artesanais sempre conectaram o ser humano (artesão) à natureza. A transformação manual de matérias-primas naturais (fibras, plantas, argilas, sementes, madeiras, carcaças de animais etc.) para configuração de artefatos artesanais representa a interação estabelecida entre o artesão e o seu habitat natural.

A criação e a produção artesanal sempre estiveram relacionadas ao que a natureza provia. Não só as matérias-primas, mas também os desenhos e as estruturas físicas da fauna e da flora contribuíram para a criação de muitos artefatos artesanais.

No Brasil ainda é possível identificar essas referências em alguns artefatos criados por tribos indígenas. No projeto realizado por Andrea Bandoni denominado *Objetos da Floresta: explorando a Amazônia através do olhar de designers*, observa-se a contribuição da sabedoria indígena para configuração de artefatos artesanais utilitários presentes no cotidiano da comunidade (FIGURA 01 e 02).

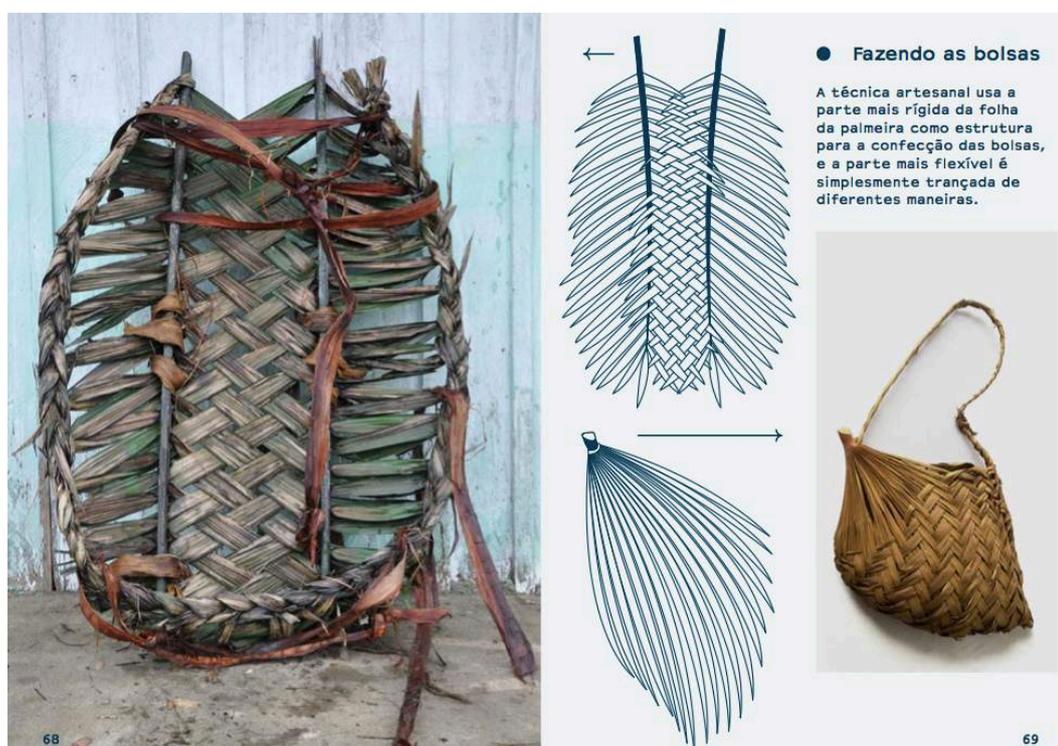


FIGURA 01: Bolsas naturais produzidas por descendentes indígenas da região da Amazônia, a partir das folhas de Panacu através da técnica de trançado. Fonte: BANDONI, 2012, p. 68-69.



FIGURA 02: Língua do peixe Pirarucu, utilizada para ralar raízes e sementes. Fonte: BANDONI, 2012, p. 42-43.

### Segundo Andrea:

Os artefatos da floresta aqui expostos [...] revelam um universo de riqueza material e cultural impressionante e extremamente sustentável. Através dele é possível vislumbrar a natureza, seus processos e ciclos [...] todos os objetos mostrados foram encontrados em uso em pleno século XXI, atestando o caráter atemporal e o valor de soluções muitas vezes tidas como "primitivas" (BANDONI, 2012, p. 14).

O contato com a natureza, representado por esses exemplos, fortalece ainda hoje algumas práticas artesanais que, muitas vezes, são transmitidas através de diferentes gerações por meio do conhecimento popular e são executadas pelos artesãos com naturalidade. De forma intrínseca, o artesão aprendeu que a natureza lhe proporciona recursos e inspirações associando-os a suas necessidades humanas e conseqüentemente a sua sobrevivência. Com o passar do tempo, essa relação direta com recursos naturais foi-se reconfigurando.

Por volta de 1972, a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente, realizada em Estocolmo, apresentou temáticas sobre preocupações globais como: recursos naturais, aquecimento global, energia renovável, poluição e desmatamento. Em 1987 o Relatório de Brundtland anunciou o "casamento entre o desejo de desenvolvimento e a preocupação com o meio ambiente" e o conceito de

desenvolvimento sustentável foi implementado como a solução para se controlar o meio ambiente e seus recursos naturais (SACHS, 2000, p. 119).

Essas estratégias políticas intervieram diretamente na estrutura social de muitas comunidades artesãs. Apesar de paradoxais, as temáticas sobre sustentabilidade relacionada ao artesanato transformaram tanto formalmente quanto simbolicamente o artesanato como um todo.

As problemáticas sobre o lixo e a necessidade de reaproveitamento de materiais influenciaram diretamente para uma nova configuração do objeto artesanal. Através do uso de matérias-primas como: resíduos industriais, materiais reutilizados ou materiais recicláveis ou reciclados originários das indústrias, novas características foram atribuídas ao artesanato (FIGURA 03).



FIGURA 03: Painel - produtos artesanais confeccionados a partir do reaproveitamento de materiais - garrafas pet; jornal; lona de banner e resíduo eletrônico. Fonte: Imagens retiradas da internet, 2014.

Mantendo características de "manualidade", funcionalidade ou utilidade, decorativas, possível seriação, durabilidade e "tridimensionalidade" os novos objetos artesanais, classificados como artesanato de reciclagem, segundo o PAB (2012) são

cada vez mais reconhecidos e valorizados juntamente pelo uso e transformação de materiais.

As questões sobre sustentabilidade apresentadas desde os anos de 1970 e então reafirmadas constantemente trouxeram também outras demandas. No Rio de Janeiro, em 1992, foi realizada outra Conferência das Nações Unidas sobre Ambiente e Desenvolvimento (ECO-92), na qual o conceito de desenvolvimento sustentável foi o ponto central sobre os novos direcionamentos para os limites do planeta, acrescentando-se ao conceito de sustentabilidade a dimensão social e econômica (MANZINI; VEZZOLI, 2008).

Agregadas as questões sobre meio ambiente, as dimensões sociais e econômicas também se converteram nas principais preocupações humanas da atualidade. Os produtos artesanais se destacam neste contexto como formas alternativas de produção, consumo e subsistência. Segundo Canclini, a própria demanda do contexto social capitalista necessita das manifestações culturais e das práticas artesanais para sua manutenção:

O avanço do capitalismo nem sempre precisa da eliminação das forças produtivas e culturais que não servem diretamente ao seu desenvolvimento se estas forças proporcionam coesão a um setor numeroso da população, se ainda satisfazem as suas necessidades ou a necessidade de uma reprodução equilibrada do sistema (CANCLINI, 1982, p. 71).

Nesse sentido, o artesanato se mantém diante das complexidades sociais, econômicas e ambientais do século XXI com propostas de inclusão social, geração de renda, reaproveitamento de materiais (responsabilidade ambiental) e fortalecimento de grupos e identidades locais.

Essa manutenção pode ser observada, por exemplo, a partir do mercado de produtos artesanais. No Brasil, atualmente são aproximadamente 8,5 milhões de artesãos, que movimentam cerca de R\$ 50 bilhões por ano (GLOBO, 2014). Esses números revelam o impacto econômico e social da atividade artesanal no Brasil.

Atualmente os produtos artesanais estão ganhando mais visibilidade comercial por meio de grandes feiras de comercialização. Estas feiras se tornaram grandes eventos que normalmente acontecem em grandes capitais como, por exemplo, em Recife (Fenearte<sup>3</sup> - 15<sup>o</sup> edição em junho de 2014) e Belo Horizonte

---

<sup>3</sup> Fenearte é a maior feira de artesanato da região Nordeste. Acontece anualmente há 15 anos na cidade de Recife – PE e reúne artesanato de todo estado, de todas as regiões do país e também de

(Feira Nacional de Artesanato - Expominas 25<sup>o</sup> edição em dezembro de 2014). As mesmas concentram grande número de expositores de todas as regiões do país e são apoiadas e patrocinadas pelos governos dos estados, prefeituras locais, SEBRAE e outras entidades que fomentam ações para o artesanato.

Para além dessas grandes feiras, os artesãos individuais e os grupos de produção artesanal também comercializam seus produtos em feiras semanais, mercados locais, feiras itinerantes e/ou de maneira informal (em suas casas e vizinhanças). Outra maneira de comercialização que está se tornando conhecida são as vendas através de lojas virtuais por meio do comércio eletrônico, *-e-commerce* (SEBRAE, 2014; BRASIL, 2014). As vendas pela internet são realizadas a partir de sites próprios (de grupos ou artesãos individuais), através de sites de venda coletiva, ou também por sites vinculados às organizações sociais que comercializam produtos artesanais de diferentes grupos produtivos de artesanato.

Essas comercializações são atreladas à lógica de mercado convencional que impactam diretamente na economia nacional. Mas a demanda por alternativas relacionadas à sociedade e ao meio ambiente também vem estimulando a busca por novas economias que respeitem o meio ambiente e o ser humano. O conceito de economia solidária:

[...] está baseada em uma racionalidade libertadora orientada para o bem estar humano e para a produção de valores de uso, erradicando as relações de exploração e dominação, e apoiada também a uma racionalidade solidária entre as pessoas e a natureza (MARAÑÓN, 2012 citado por GUERREIRO, 2012, p. 182) [tradução nossa].

Economia solidária está relacionada a outra maneira de se pensar a economia e a estrutura de valores de produção e consumo de produtos e serviços dentro do sistema econômico vigente (capitalismo). Caracteriza-se por uma série de iniciativas de geração de renda e é praticada por grupos produtivos coletivos, cooperativas e associações (cooperativas populares, cooperativas de coleta e reciclagem de materiais recicláveis, redes de produção, comercialização e consumo, instituições, empresas autogestionárias, cooperativas de agricultura familiar e agroecologia, cooperativas de prestação de serviços, entre outras). A economia solidária se defende em princípios de solidariedade e autogestão e a maioria desses grupos articulam as economias locais, garantem trabalho digno, estimulam a

---

outros países. A feira é uma iniciativa do governo do estado junto a grandes apoiadores como SEBRAE, PAB (Programa de Artesanato Brasileiro) entre outros. Nessa feira, os artesãos e os grupos têm a oportunidade de apresentar os seus trabalhos e comercializá-los.

geração de renda às famílias envolvidas e promovem a preservação ambiental (SINGER, 2002; GUERREIRO, 2010; CIRANDAS, 2014).

Associado a redes de troca, cooperativas, grupos e organizações populares (urbanas e rurais), a economia solidária atua em esferas da produção e reprodução social. Neste sentido, a relação direta com o artesanato e principalmente com grupos e artesãos visa a fortalecer não só o produto artesanal como todo seu modo de produção promovendo a construção de relações mais justas, solidárias e democráticas.

Em consonância com esse conceito, a economia criativa também aparece como uma proposta alternativa de inovação na economia. O conceito de economia criativa, segundo a UNCTAD (Confederação das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento) diz que:

A economia criativa é um conceito em evolução baseado em ativos criativos que potencialmente geram crescimento e desenvolvimento econômico.

- **Ela pode estimular a geração de renda, a criação de empregos e a exportação de ganhos, ao mesmo tempo em que promove inclusão social, diversidade cultural e desenvolvimento humano.**
- Ela abraça aspectos econômicos, culturais e sociais que interagem com objetivos de tecnologia, propriedade intelectual e turismo.
- É um conjunto de atividades econômicas baseadas em conhecimento, com uma dimensão de desenvolvimento e interligações cruzadas em macro e micro níveis para a economia em geral.
- É uma opção de desenvolvimento viável que demanda respostas de políticas inovadoras e multidisciplinares, além de ação interministerial.
- No centro da economia criativa, localizam-se as indústrias criativas. (UNCTAD, 2010, p. 10) [grifo nosso].

As propostas de empreendedorismo e diferentes tipos de produtos e serviços associados à economia criativa estão diretamente relacionados às indústrias criativas, as quais atuam com “atividades que possuem um sólido componente artístico” aplicado e ampliado para “qualquer atividade econômica que produza produtos simbólicos intensamente dependentes da propriedade intelectual, visando o maior mercado possível” (UNCTAD, 2010, p. 7). Nesse contexto encontram-se diversos grupos nos quais tanto o *design* quanto o artesanato estão inseridos.

Portanto, é necessário situar o papel do *design* junto ao artesanato e vice-versa. Identificado como um agente transformador, participante ativo dessa nova configuração do artesanato, o *designer* vem buscando, junto aos artesãos, auxiliar e conciliar as novas demandas sociais, ambientais e econômicas com o artesanato.

### 3 CONTEXTUALIZAÇÃO DA INSERÇÃO DO *DESIGN* AO ARTESANATO NO BRASIL

Ao se investigarem os caminhos percorridos por alguns *designers*, é possível compreender as constantes buscas por novas alternativas para o *design* brasileiro. Alguns encontraram, nas manifestações da cultura popular, diversas técnicas, materiais e processos artesanais que os estimularam a olhar para o universo dos objetos e para o ato de projetar de outra maneira, diferente da estética da boa forma que vinha sendo apresentada pelo design internacional.

Essa aproximação instigou a busca pela revitalização do artesanato, inicialmente através de exposições e pesquisas promovidas por Lina Bo Bardi e Aloísio Magalhães e, em meados dos anos de 1980, Janete Costa e outros *designers* propuseram novas atuações, relacionando o conhecimento erudito (acadêmico) e a sabedoria popular (conhecimento não formalizado) dando início a um novo ciclo de transformações culturais no país.

Esses primeiros contatos contribuíram com a existência atual de vários projetos e diferentes agentes responsáveis por fomentarem e executarem ações de *design* em grupos e comunidades de produção artesanal<sup>4</sup>.

O presente capítulo apresentará os principais responsáveis pela aproximação do *design* com o artesanato no Brasil, a partir da década de cinquenta, a fim de conhecer mais detalhadamente o histórico desta aproximação e seus desdobramentos.

#### 3.1 OS ATORES PIONEIROS

Para realizar um breve relato histórico dos primeiros contatos entre o *design* e o artesanato brasileiro, iniciou-se esta pesquisa a partir da trajetória de vida de três representantes da elite intelectual brasileira ligados à arquitetura e ao *design*, que são: Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães e Janete Costa. Estimulados pela diversidade

---

<sup>4</sup> Para esta pesquisa, consideram-se grupos e comunidades de produção artesanal, assim como, grupos produtivos, comunidades artesanais - um coletivo de artesãos (urbanos ou rurais) que se reúnem em um espaço comum para aprender e ensinar técnicas artesanais, criar, produzir e comercializar coletivamente produtos artesanais.

da cultura brasileira esses representantes se aproximaram das manifestações populares em busca de histórias e artefatos que evidenciassem a autenticidade da cultura do povo brasileiro.

Através de diferentes contatos com artesãos e representantes da cultura popular, Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães e Janete Costa incitaram, em diferentes períodos históricos, o contato entre o design e o artesanato.

Pioneira entre os três, Lina Bo Bardi (1914 - 1992) - arquiteta italiana - chegou ao Brasil em 1946. De origem italiana, ela estava acostumada com a forte tradição de corporações de ofícios europeia, nas quais grandes mestres artesãos e aprendizes confeccionavam produtos com extrema habilidade e detalhamento (BORGES, 2012). Em 1958, ela passou a viver em Salvador e estreitou seu contato com as manifestações culturais da Bahia, conseqüentemente com a cultura popular nordestina. Desse momento em diante, ela se encanta pela singularidade da expressão material dos artefatos populares brasileiros. Através desse contato, começou a desenvolver várias ações dentro da área da arquitetura e também algumas exposições que marcam seu envolvimento e seu fascínio pelos artefatos rústicos da cultura popular (GÁTI, 2014). No entanto, o cenário nacional (e internacional) político e econômico da época<sup>5</sup> dificultava a compreensão sobre as pesquisas que Lina Bo Bardi estava desenvolvendo.

Lina Bo Bardi tentava mostrar para a elite brasileira, através da montagem de exposições, alguns artefatos simples e autênticos que estavam presentes no cotidiano de muitas famílias brasileiras, criados a partir das necessidades reais e dos saberes tradicionais do seu povo.

Muitos desses artefatos destacam a criatividade de um povo que "inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir" e que, ao mesmo tempo em que choca, encanta pela funcionalidade, pela harmonia dos materiais, pelas formas e cores autênticas (BARDI, 2009, p. 140) (FIGURA 04).

---

<sup>5</sup>A partir de 1956, o processo de industrialização no Brasil se intensificou massivamente com o plano de metas de Juscelino Kubitschek e posteriormente com o golpe militar (1964) (BORGES, 2012).



FIGURA 04: Fotografia da exposição Civilização do Nordeste no Museu de Arte do Unhão (1963). Fonte: UNIVALLE, 2014.

O seu olhar sensível e profissional enxergava nesses artefatos a singularidade da cultura brasileira. No entanto, seu trabalho despertava críticas e, de certa maneira, contrapunha-se ao incentivo à industrialização massiva conduzida pelas estratégias políticas da época.

Em 1963 instalava-se no Brasil a primeira Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), localizada no Rio de Janeiro, com um sistema de ensino baseado na escola alemã de Ulm, a qual primava pela “boa forma” e pelo “bom *design*”. A ESDI seguia uma lógica funcionalista e racionalista abrangendo uma linguagem internacional para o desenvolvimento de novos produtos (a estética da boa forma internacional e dos produtos industriais) (CARDOSO, 2004).

Lina Bo Bardi, de certa forma, seguia o caminho oposto ao que estava sendo implantado e desejado para o *design* brasileiro e não compreendia como este processo poderia ignorar as culturas locais. Para ela o Brasil era “rico em seiva popular<sup>6</sup>” e foi através de inserção de artefatos artesanais da cultura popular em museus e galerias que ela contribuiu com a disseminação do artesanato brasileiro.

Outro representante importante para valorização do artesanato e da cultura popular foi Aloísio Magalhães (1927 - 1982), *designer* e artista plástico

---

<sup>6</sup>“O Brasil entra em último na história da industrialização de marco ocidental, portador de elementos da pré-história e da África, rico em seiva popular. [...] A industrialização abrupta, não planejada, estruturalmente importada, leva o país à experiência de um incontrolável acontecimento natural, não de um processo criado pelos homens.” (BARDI, 2009, p. 139)

pernambucano, ele lecionou nos primeiros anos na ESDI, mas, por não compartilhar dos métodos funcionalistas do ensino adotado pela escola, optou por atuar em um escritório, até se envolver com assuntos políticos de incentivo à cultura (BORGES, 2012).

Em 1976, ele constituiu o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) com a finalidade de estudar e mapear as riquezas materiais e imateriais da cultura brasileira. Sua inquietação sobre a importância de se criar um centro de pesquisa sobre as manifestações da cultura brasileira se reafirmou quando Severo Gomes (então Ministro da Indústria e do Comércio) lhe fez a seguinte pergunta: “Por que não se reconhece o produto brasileiro? Por que ele não tem uma fisionomia própria?” e Aloisio Magalhães então respondeu: “Para se criar uma fisionomia própria de uma cultura é preciso antes conhecer a realidade desta cultura em seus diversos momentos” (MAGALHÃES, 1985, p. 30).

As ações promovidas pelo CNRC se propunham a atuar em território nacional com a interação entre a realidade de diferentes comunidades buscando conhecê-las a partir de três estágios: identificação, indexação e devolução. Com diferentes focos de pesquisa, foi possível observar que a estrutura dessas ações criou, de certa forma, um primeiro modelo de atuação com resultados como reconhecimento de matérias-primas, técnicas e processos produtivos artesanais. Alguns resultados, como fotografias, documentos e documentários, ainda hoje podem ser acessados através da internet<sup>7</sup>, reafirmando sua relevância histórica para a cultura brasileira.

Aloísio Magalhães, Lina Bo Bardi e outros profissionais atuaram juntos em vários projetos sempre com foco nas particularidades da cultura brasileira sendo assim considerados vanguardistas da área de arquitetura e *design* reconhecidos pelo trabalho de observação, pesquisa e valorização dos artefatos e da cultura popular brasileira.

Inspirada por essas ações, a partir dos anos de 1980, a arquiteta Janete Costa (1932 - 2008) teve um papel também significativo para a aproximação do *design* com o artesanato brasileiro. Pernambucana da cidade de Garanhuns, formada em arquitetura em 1961 no Rio de Janeiro, contribuiu profissionalmente para os campos da arquitetura de interiores, *design* de produtos e para a produção e

---

<sup>7</sup> Um exemplo é o documentário sobre Brinquedos Populares do Nordeste que pode ser visualizado atualmente no site: <https://www.youtube.com/watch?v=FBYtiCjZSxg>

a divulgação do artesanato brasileiro (GÁTI, 2014).

Seguindo os passos de Lina Bo Bardi e Aloísio Magalhães, Janete Costa atuou diretamente com projetos e ações com artesãos em várias regiões do país. Influenciada pela cultura pernambucana, ela trouxe para a arquitetura sua experiência acadêmica somada à introdução de elementos e artefatos regionais da cultura popular.

Também buscando identificar e valorizar a cultura brasileira, Janete Costa inicia outro processo de atuação junto ao artesanato. Com propostas e estratégias para inserir os objetos artesanais no mercado, seu modelo de atuação propõe intervenções diretas junto aos artesãos. Ela começa a interferir (sem ferir, como ela mesma dizia) na concepção de alguns objetos artesanais:

O que fazemos é um *pré-design*, um desenho que possa ser consumido por grande parte da população acostumada aos produtos industriais. Por exemplo, os artesãos costumam fazer centrinhos de mesa redondos, mas jamais fariam um jogo americano que são tão usados nas cidades grandes. Também não sabem fazer guardanapos, pois não tem noção de proporção. Fazem panos quadrados sem medidas exatas que não podem ser nem guardanapos de sobremesa, nem de coquetel, nem de jantar. Ensinamos noções de medida para tornar essas peças mais utilitárias e tiramos o excesso de bordados para facilitar a combinação com outros elementos. É um trabalho lento, você tem de conviver com eles. (NOGUEIRA, 2003 citado por GÁTI, 2014 p. 81).

O conjunto de ações realizadas por ela junto aos artesãos durante toda sua carreira ficou reconhecido como projeto Interferências e, em meados de 2004, Janete Costa firma uma parceria com a Fenearte em Pernambuco (GÁTI, 2014).

As ações promovidas por Janete Costa ficaram reconhecidas nacionalmente pelo contato com artesãos e pelo seu processo de atuar junto a eles. Ela afirmava que era necessário interferir no objeto artesanal para inseri-lo em outro ambiente e também no mercado, proporcionando aos consumidores produtos alternativos aos industriais. No entanto, essa intervenção deveria ser feita com cautela sem ferir a comunidade e os artesãos, respeitando também o contexto socioambiental e as culturas de cada lugar.

Com forte influência das ações promovidas por Janete Costa durante sua trajetória profissional, o artesanato efetivamente ganhou novos ambientes e novos usos. Adaptados ao contexto urbano, os objetos artesanais ganharam destaque em ambientes arquitetônicos planejados como: residências, hotéis e restaurantes.

Desse momento em diante, é possível considerar que o artesanato brasileiro se reconfigura formalmente, se posiciona em novos ambientes e se insere à lógica

de mercado (oferta e procura).

Lina Bo Bardi deslocou os artefatos artesanais dos seus lugares comuns para dentro de museus e galerias; Aloísio Magalhães despertou e efetivou pesquisas e registros sobre o artesanato brasileiro e Janete Costa inseriu esses artefatos nas residências e em novos espaços de convivência ajustando-os às demandas de mercado.

Por esses fatores, considera-se que esses três representantes da área da arquitetura e do *design* brasileiro são historicamente responsáveis pela aproximação do conhecimento erudito (acadêmico) ao do artesanato. De maneira empírica eles articularam conversas, montaram exposições, catalogaram e registaram diferentes artesanatos pelo Brasil (principalmente na região Nordeste), inseriram os objetos artesanais em novos espaços e promoveram a cultura popular deixando um legado importante para o artesanato e para o *design* e arquitetura.

A partir dessas experiências, a possibilidade de novos caminhos a serem descobertos passou a servir de estímulo a outros *designers* que, desde meados dos anos de 1990, com auxílio e incentivo de políticas públicas e programas de apoio ao artesanato, até os dias de hoje, estão colaborando com a interação entre o *design* e o artesanato brasileiro.

### 3.2 OS AGENTES DE FOMENTO A PARTIR DOS ANOS DE 1990

No início dos anos de 1990, atenta ao cenário político e econômico, nacional e internacional, a criação de políticas públicas para o fomento do artesanato foi o *start* para o incentivo e a gestação de programas<sup>8</sup> e projetos com essa temática. As propostas promovidas por diversos Agentes de Fomento<sup>9</sup> incentivaram o surgimento de projetos e associações (na grande maioria de razão social sem fins lucrativos) que impulsionaram os *designers* a atuarem junto ao artesanato.

---

<sup>8</sup> Em 1995, o Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC) abrigou o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB); em 1997, o Serviço Brasileiro de Apoio à Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) iniciou o Programa SEBRAE de Artesanato e em 1998, surgiu o Programa Artesanato Solidário (ArteSol), entre outros (ABBONÍZIO, 2009).

<sup>9</sup> Agentes de Fomento são instituições públicas ou privadas que, através de demandas de serviços ou editais, patrocinam e/ou financiam projetos sociais de *design* no artesanato, além de outros projetos com diretrizes voltadas para questões sociais.

Segundo Adélia Borges, “o número de organizações governamentais e da sociedade civil com programas de requalificação do artesanato brasileiro cresceu exponencialmente nas duas últimas décadas” (BORGES, 2012 p. 179). Essa requalificação refere-se a um novo posicionamento do artesanato, enquanto forma, uso e material e, conseqüentemente, do artesão no mercado de trabalho.

As políticas públicas auxiliaram, estrategicamente, na aproximação do *design* com a produção artesanal, com intuito de gerar emprego a uma parte da população de baixa renda através da inserção do produto artesanal no mercado e estimular uma nova área de atuação para o *designer*, visto que o cenário industrial nacional não supria a demanda desses profissionais.

Esses incentivos políticos para inserção do artesanato no mercado não ocorriam de forma isolada. A título de comparação, no México, as políticas de fomento ao artesanato tiveram início a partir dos anos setenta e foram estruturadas a partir de três estratégias: a) exploração comercial do artesanato devido ao turismo (combinação da industrialização com objetos indígenas da cultura local); b) incentivo à exportação do artesanato (contribuição para substituição de importações para equilíbrio da balança comercial); c) criação de empregos e fontes complementares de renda para famílias rurais (redução do êxodo para grandes centros urbanos) (NOVELO citado por CANCLINI, 1982, p. 71).

Duas décadas depois, esse mesmo processo ocorreu no Brasil. Em 1995, o Ministério de Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, por meio do Programa Brasileiro de Artesanato (PAB), firmou estratégias de interesse político para o artesanato nacional. Em âmbito de gestão pública, atualmente o PAB é coordenado pela Secretaria da Micro e Pequena Empresa da Presidência da República<sup>10</sup> e responsável pelas políticas públicas desenvolvidas em esfera federal, estadual e municipal.

As principais ações desse programa são: apoio a feiras e eventos para comercialização da produção artesanal e curso de capacitação para artesãos e trabalhadores manuais. O PAB também criou um Sistema de Informações Cadastrais do Artesanato Brasileiro (SICAB). Essas ações visam a promover a "melhoria da competitividade do produto artesanal e da capacidade empreendedora

---

<sup>10</sup>Decreto nº 8.001, de 10 de maio de 2013 (BRASIL, 2014).

do trabalhador para maior inserção do artesanato brasileiro nos mercados nacionais e internacionais" (BRASIL, 2014).

Tanto o PAB quanto o SEBRAE, através do seu Programa de Artesanato estruturado desde 1998, são ainda hoje os programas que mais incentivam ações com o foco no artesanato. Tais programas fomentam ações nacionais promovendo projetos inovadores considerando as particularidades de cada região, estando de acordo com a missão do SEBRAE, que visa a “promover a competitividade e o desenvolvimento sustentável das micro e pequenas empresas” (SEBRAE, 2012, p. 10). O Programa SEBRAE de Artesanato atua em consenso com as propostas do PAB, articulando projetos e incentivando a promoção da produção artesanal no país.

Outro projeto que, desde sua criação em 1998, auxilia no fortalecimento e reconhecimento do artesanato brasileiro é o projeto Artesanato Solidário (ArteSol). Com o foco inicial na seca do Nordeste brasileiro, Ruth Cardoso (casada com o Presidente da República da época - Fernando Henrique Cardoso) promoveu o combate à pobreza através de quatro programas sociais, entre eles o Artesanato Solidário, com o objetivo de fomentar ações que valorizassem o artesanato tradicional e possibilitassem a geração de renda a famílias afetadas pela seca.

Em 2002, esse projeto se transformou em uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) e, desde então, o ArteSol continua promovendo o artesanato de tradição, apoiando os processos de requalificação do objeto artesanal brasileiro e articulando diversos agentes desse setor, facilitando a interação junto ao mercado nacional (ARTESOL, 2014).

Além desses três principais agentes de fomento que iniciaram seus projetos nos anos de 1990, outros programas com objetivos comuns continuam surgindo e também apresentam grande contribuição para o artesanato brasileiro e para toda a cadeia de produção que atualmente este setor envolve. Como por exemplo, o programa Talentos do Brasil Rural (2005) promovido pelo Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA) e reformulado em 2009 junto ao Ministério do Turismo (MTur), e que, juntamente com o apoio do Ministério do Meio Ambiente e do SEBRAE, incentiva a promoção do turismo junto à agricultura familiar e conseqüentemente a comercialização de produtos artesanais como proposta complementar de geração de renda (BRASIL, 2014). E também o Programa de Promoção de Artesanato de Tradição Cultural - Promoart - (2008), vinculado ao Ministério de Cultura, articula ações para promover o artesanato tradicional

juntamente com o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) - ligado ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – estimulando a criação de um mercado que reconheça e valorize esse artesanato, assim como o trabalho do artesão (BRASIL, 2014).

Todos esses programas incentivam e financiam ações de *design* junto ao artesanato. É importante ressaltar que esses agentes de fomento, em sua maioria, não executam diretamente as ações que promovem. Através do incentivo financeiro, esses programas articulam projetos em parceria com associações do terceiro setor ou contratam consultores (profissionais autônomos) responsáveis por executar estes projetos. Assim fortalecem também a interação entre a área do *design* e o artesanato.

Além dos programas de apoio ao artesanato, muitos projetos também são financiados por empresas públicas como Caixa Econômica Federal, Banco do Brasil, Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social (BNDES) e Petrobrás (BORGES, 2012). E/ou por empresas privadas e multinacionais (como por exemplo, o Grupo *Wallmart*, o Banco Itaú, entre tantas outras) por meio da promoção de ações com foco em responsabilidade social.

De modo geral, novas oportunidades surgiram desde o início do incentivo de políticas públicas para o fomento do artesanato brasileiro, tanto para a área do *design* quanto para outras áreas do conhecimento. A interação direta com artesãos ou grupos de produção artesanal somada a propostas envolvendo questões como inclusão social (através da geração de trabalho e renda) e desenvolvimento sustentável (valorização das práticas e dos saberes artesanais e da cultura local como forma de fortalecer o desenvolvimento local) geraram novos desafios e estímulos para o *designer* experimentar novas maneiras de projetar.

### 3.3 ATUAÇÕES DE DESIGN NO ARTESANATO

As propostas de atuação do *design* junto a grupos de produção artesanal apresentam-se mais intensivas no fim dos anos noventa, devido aos incentivos dos programas de fomento e apoio ao artesanato brasileiro, estimuladas pelas dimensões da sustentabilidade.

Algumas recomendações internacionais sobre o uso do *design*, nos anos

1970, atentavam para: orientação das necessidades locais; criação de identidade nacional; busca por tecnologias alternativas; satisfazer as necessidades da maioria; e manter a racionalização da variedade de produtos. Essas diretrizes buscavam refletir sobre a função que o *design* poderia ter para promoção de uma política de desenvolvimento local e autônomo (BONSIEPE, 2011).

Enquanto essas questões eram recentes e/ou quase imperceptíveis para o movimento de industrialização do Brasil, em outros países ditos “desenvolvidos”<sup>11</sup> novas realidades já se configuravam, como consequência da industrialização. Os movimentos ambientalistas colocavam em foco uma nova reflexão sobre as causas e efeitos da industrialização acelerada.

Ainda nos anos setenta, o *designer* Victor Papanek apresentou aos *designers* e à sociedade internacional outra possibilidade de se criarem novos produtos considerando e respeitando o meio ambiente (FIGURA 05).

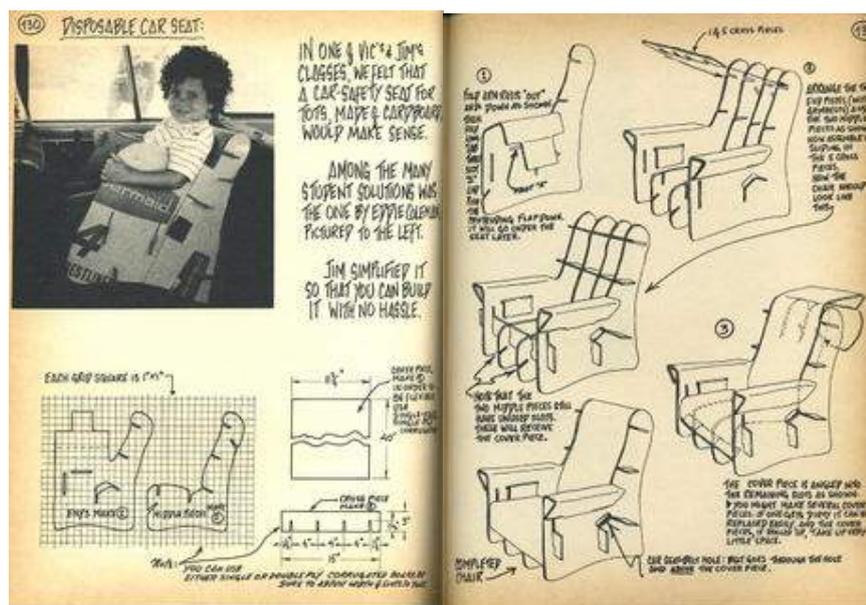


FIGURA 05: Projeto de Victor Papanek com reutilização de papelão. Fonte: Nomadic Furniture, 1973.

Para isso, o *designer* deveria pensar e observar os contextos locais onde esse produto seria produzido e utilizado. Papanek foi um dos pioneiros em estimular a integração dos processos de design às questões ambientais. Passou a

<sup>11</sup>A era do desenvolvimento iniciou-se em 1949, quando durante o discurso de posse o Presidente Truman utilizou o termo “subdesenvolvidos” para se referir a áreas que não conseguiriam crescer e progredir industrialmente sem os avanços dos Estados Unidos da América (EUA). Deste momento em diante ele criou um símbolo que passou a ser usado para se referir à era da hegemonia cultural norte-americana (ESTEVA in SACHS, 2000).

ver o *design* como uma ferramenta poderosa com a qual o ser humano pode moldar seus produtos e seus ambientes (e, por extensão, a sociedade e a si mesmo) (PAPANÉK, 1985). Essas recomendações, somadas às questões ambientais e às teorias sobre tecnologias alternativas, tentavam minimizar os impactos que o processo de industrialização e a globalização poderiam causar sobre a sociedade, a cultura e o meio ambiente, principalmente nos países classificados como “subdesenvolvidos” (pouco industrializados, periféricos).

Também nesse contexto, entre os anos 1972 e 1975, a Fundação Bariloche, situada na Argentina e dirigida por Amilcar O. Herrera, propõe um modelo de desenvolvimento para a América Latina ("*el modelo latino-americano*"), como uma contraproposta às diretrizes do Clube de Roma ("*os limites do crescimento*"), destacando a importância da distribuição de renda mais equitativa para um uso reduzido de recursos naturais e a busca por um desenvolvimento alternativo considerando as diferentes realidades dos países (DIEGUES, 1992).

A partir dos anos noventa, essas questões caíram no domínio do desenvolvimento sustentável e do *design* sustentável e, apoiando-se nesses conceitos, alguns *designers* começaram a atuar junto a grupos de produção artesanal na condução de oficinas de revitalização do artesanato brasileiro. Nesse contexto o trabalho dos *designers* Renato Imbroisi, Heloísa Crocco, Christian Ullmann, Lars Diederichsen e Lia Monica Rossi se destacaram.

Inicialmente esses *designers* buscaram atuar junto a grupos artesanais mais tradicionais, eles se deslocavam (na maioria das vezes por meio de contratações para prestarem consultoria) de grandes centros urbanos para regiões interioranas do país. Buscavam contribuir, através do conhecimento de *design*, com o desenvolvimento de novos produtos artesanais, valorizando as técnicas, os processos e matérias-primas locais. Com caráter exploratório e experimental, esses *designers* foram aproximando cada vez mais a relação direta entre o *design* e artesanato brasileiro.

Toma-se como exemplo ilustrativo o trabalho de Lars Diederichsen (1966). De origem mexicana, Lars Diederichsen se estabelece no Brasil em 1993 e funda o escritório Terra Design. A partir de 1996, ele começa a prestar consultoria para instituições de fomento promovendo *workshops* para diferentes grupos artesãos. Em 1997, ele realiza oficinas para 50 artesãos de cestaria com fibra de carnaúba, no Rio Grande do Norte, transmitindo novos conhecimentos sobre tingimento natural de

fibras e estimulando a criação de novos produtos (além de cestos, luminárias). De 1998 a 2002, os trabalhos se intensificaram atuando em diferentes estados: Mato Grosso do Sul, Distrito Federal, Tocantins, Rondônia e São Paulo. Por meio dessas demandas, seu trabalho junto ao artesanato brasileiro se tornou reconhecido nacionalmente, recebendo em 2004 alguns reconhecimentos como o Prêmio Planeta Casa de Responsabilidade Social e o *Marketing Best* de Responsabilidade Social (ACASA, 2014; TERRADESIGN, 2014).

A partir dessas experiências, observou-se que as propostas dos *designers* junto aos artesãos focavam no produto artesanal a fim de valorizar as referências culturais e os saberes locais. Acostumados a projetar para a indústria, os *designers* começaram a exercitar novos desenhos e processos, visto que a prática artesanal é executada essencialmente por meio do trabalho manual, com isso a relação com tempo está diretamente ligada ao processo de preparação da matéria-prima, planejamento, execução e acabamento das peças artesanais.

Assim como o trabalho de Lars Diederichsen, os demais *designers* mencionados trilham caminhos similares. Atuam, na maior parte das vezes, individualmente passando a ser reconhecidos pessoalmente pelas suas atuações junto ao artesanato.

A partir dos anos 2000, iniciou o surgimento de novas propostas vinculadas aos projetos de extensão acadêmicos, às universidades públicas e privadas, e também projetos promovidos e executados por Organizações Não Governamentais (ONGs). A partir de atuações coletivas, esses novos agentes executores fortalecem ainda mais o universo entre o *design* e o artesanato. Como exemplo, o laboratório de *design* da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) que, desde 2001, promove ações de extensão acadêmica junto a grupos de produção artesanal, aproximando o conhecimento acadêmico (erudito e formal) aos saberes populares, envolvendo professores, estudantes e técnicos (OIMAGINARIO, 2014). E a ONG DIA, uma associação sem fins lucrativos de caráter social, localizada em Curitiba - PR, criada em 2002 buscando "criar oportunidades de inclusão social de grupos de pessoas, utilizando o design, a inovação e a arte como instrumentos de transformação" (DIA, 2014).

As ONGs, representantes do terceiro setor, passam a atuar no Brasil atendendo novas demandas sociais e ambientais. Essas organizações priorizavam a

ajuda aos movimentos sociais com intuito de “consolidar a democracia” com ênfase em ações de “conscientização” e “transformação social”<sup>12</sup> (COUTINHO, 2004).

Esses novos agentes (ações individuais e coletivas), responsáveis pela execução de atividades junto a grupos de produção artesanal, passam a promover atividades em comunidades artesanais com o objetivo de registrar, pesquisar, fortalecer e valorizar as particularidades da cultura brasileira requalificando os artefatos para inseri-los à lógica de mercado.

O cenário nacional estava favorável ao desenvolvimento de ações de *design* junto ao artesanato. As políticas públicas e os programas de apoio e fomento foram decisivos para consolidação dessa aproximação.

Os fatores relacionados à sustentabilidade socioambiental também favoreceram atividades artesanais com propostas de promover a inclusão social e o cuidado com o meio ambiente. Com o tempo, as novas atuações junto a grupos de pessoas (artesãos ou aprendizes) estimularam a prática artesanal como alternativa de geração de trabalho e renda, sendo também aplicadas em comunidades urbanas.

Um grupo urbano que se destacou nesse momento foi a cooperativa Coopa-Roca, formada por artesãs da Rocinha, uma das maiores favelas do Rio de Janeiro. As primeiras atividades artesanais, iniciadas por volta dos anos oitenta, já utilizavam retalhos de tecido (reaproveitamento de materiais), através do resgate de técnicas artesanais e de trabalhos manuais (fuxico, crochê, nozinho, bordado e *patchwork*). As artesãs foram aprimorando o artesanato com incentivo de oficinas articuladas pela cofundadora e socióloga Maria Teresa Leal.

Em uma entrevista realizada por Gustavo de Paula para o IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), Maria Teresa Leal afirmou que, a partir da década de 1990, começou a perceber um movimento de vanguarda acontecendo em algumas capitais do Brasil com uma visibilidade para ações sociais, segundo ela "a moda com selo social era a grande novidade" (IPEA, 2014). Nessa ocasião, a cooperativa promoveu desfiles nacionais e internacionais. A partir dos anos 2000, junto ao Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC) de São Paulo, a cooperativa realizou a primeira edição da exposição Retalhar:

O nome remete não só a retalho, a primeira matéria-prima utilizada pelas artesãs, mas ao significado do verbo, que é "talhar novamente". Queríamos dar uma nova forma ao nosso trabalho. Sendo assim, convidamos artistas plásticos, designers e estilistas para pensar novos

---

<sup>12</sup>Aspas utilizadas pela autora Joana Coutinho no artigo, As ONGs: origens e (des)caminhos. s/d.

produtos com as técnicas artesanais da Coopa-Roca. O sucesso da mostra foi tamanho que a cooperativa conseguiu fechar suas duas primeiras parcerias comerciais, com o designer Fernando Jaeger e a M.Officer, de Carlos Miele", diz Tetê Leal (IPEA, 2014, s/p).

O exemplo da cooperativa Coopa-Roca, que utiliza retalhos para confecção de produtos artesanais, faz parte de uma reconfiguração do artesanato brasileiro estimulado comercialmente através da parceria entre agentes de fomento, *designers* e grupos de produção artesanal.

Para Manzini (2008), a perspectiva da sustentabilidade coloca em discussão o atual modelo de desenvolvimento. Afirma ainda que, nos próximos anos, a sociedade deverá ter a capacidade de transformar-se, tanto com relação às propostas de atuação do *design* no artesanato, como também estimular uma constante reflexão sobre a lógica de desenvolvimento, pois, o que se observa a partir desta pesquisa, é que, mesmo com propostas de projetos e produtos ambientalmente corretos e socialmente justos, a sociedade ainda não consegue reverter ou modificar sua lógica de produção e consumo. Para Bonsiepe (2011), ainda falta uma análise histórica da interação entre as diferentes correntes associadas ao desenvolvimento para que, tanto o *design* quanto outras áreas do conhecimento possam atuar com mais propriedade sobre essas temáticas.

Diante da apresentação de alguns exemplos de atuações (individuais e coletivas) de *design* no artesanato, do final dos anos 1990 até aproximadamente os anos 2002, observa-se que, por serem iniciativas novas, ainda estavam em fase de constante experimentação. Motivadas pelas políticas de fomento e vinculadas aos programas de apoio, os projetos e ações dessa época foram responsáveis pelas primeiras interações diretas com artesãos no que se refere à troca de conhecimentos. Os *designers* começaram a desenvolver diferentes modelos de atuação visando a fortalecer as práticas artesanais locais existentes e também compartilhar novas técnicas e ferramentas complementares que poderiam auxiliar na criação de novos produtos para melhor adequação do objeto artesanal às necessidades e demandas do mercado.

Esse novo cenário, em que o *design* atua como executor de diferentes ações e projetos, propondo atividades e articulando novos processos, estimula a busca por novos meios de interação entre os seus conhecimentos acadêmicos e os saberes dos artesãos.

Muitos dos *designers* que passaram a atuar junto ao artesanato tiveram acesso ao ensino acadêmico e foram orientados, a partir de diferentes metodologias de *design*, a projetar produtos industriais. Assim, o contato com o universo artesanal passa a ser apresentado como nova possibilidade para desenvolver modelos e métodos que compactuem com as necessidades do mercado e também com as expectativas dos artesãos. Dessa forma, um novo caminho começa a ser trilhado e, desse momento em diante, o design passa a adaptar seus conhecimentos acadêmicos para que as ações junto os grupos artesanais se tornem efetivas.

### 3.4 METODOLOGIA DE *DESIGN* E MODELO DE ATUAÇÃO

A primeira escola de Ensino Superior de Desenho Industrial no Brasil, a ESDI (Rio de Janeiro - 1963), importou os métodos projetuais adotados pela escola alemã de ULM (1953 - 1968). Tais métodos, em suma, eram orientados por dois processos: o pensamento sistêmico e a discussão lógica. Assim, através de sistema de projetos, as funções dos produtos eram estudadas e analisadas, com um racionalismo científico voltado para a tecnologia da produção industrial (BÜRDEK, 2007).

Com o foco no desenvolvimento de produtos, as metodologias de *designs* se restringiam aos sistemas e processos industriais de produção. Compreendidas como um processo esquematizado, tais metodologias ofereciam um suporte de métodos, técnicas e ferramentas que auxiliavam o *designer* (ou a equipe de *design*) na concepção ou no desenvolvimento de soluções para um determinado problema.

A metodologia projetual consiste numa parte prática do processo de *design*. Para Bonsiepe (2011), apesar de a palavra projetar ("interferir na realidade") ressaltar o *design* como uma atividade prática, ele sustenta que toda "prática está inevitavelmente entremeada com fios teóricos" (BONSIEPE, 2011, p.190). No entanto, ainda falta uma "reinterpretação da cultura a partir da perspectiva do projeto" (BONSIEPE, 2011, p. 197) que possa contribuir efetivamente com a teoria do *design*.

Para Bürdek (2007), a busca por uma metodologia única para a prática projetual do *design* desconsiderou por muito tempo que aspectos e tarefas diferentes necessitam de métodos diferentes, assim, "a pergunta crucial a ser

colocada no início do processo de *design* é a de qual método deve ser empregado em qual problema" (BURDEK, 2007, p. 261).

Atualmente, para se responder esta pergunta, é necessário considerar que, em um mundo cada vez mais complexo, a importância do *design* está justamente na sua capacidade de construir pontes e articular relações através do seu pensamento sistêmico. O *design* consegue atuar, cada dia mais, num campo híbrido que "opera a junção entre corpo e informação, entre artefato, usuário e sistema." (CARDOSO, 2012, p. 237).

Para Moraes (2010), o projeto de *design* transcende o ato projetual, o metaprojeto - proposta de uma metodologia expandida por ele - "nasce de uma plataforma de conhecimento que sustenta e orienta a atividade projetual em um cenário fluido e dinâmico em constante mutação" (Moraes, 2010). Esse instrumento busca auxiliar o *design* na interpretação da complexidade contemporânea de se projetar e produzir soluções.

O apoio de outras áreas do conhecimento também tem contribuído com essa busca, visto que a área do *design* é multifacetada e o *designer* gera alternativas, a fim de viabilizar soluções eficazes do ponto de vista simbólico, formal e funcional, não apenas para produtos, mas também para sistemas e serviços.

Nesse sentido, Bonsiepe também ressalta a importância de uma busca pela teoria do *design* que valorize o processo projetual e que também seja reconhecida diante de outras áreas do conhecimento. De certa forma, isso vem pouco a pouco acontecendo, por exemplo, a metodologia proposta pelo *Design Thinking* está diretamente relacionada ao pensamento sistêmico do *design*, no qual o foco está no projeto e não exclusivamente no problema. Essa prática faz com que o projeto seja o veículo que transporta uma ideia conceito à realidade (BROWN, 2010).

Essa metodologia surge da necessidade de inovação, "o cenário atual nos obriga a repensar velhos conceitos e a buscar novas respostas - ou, pelo menos, a reformular as perguntas de modo mais preciso e eficaz" (CARDOSO, 2012, p. 219). Essa busca se desmembra em novos métodos que visam a perceber, de forma ampla, a relevância da atuação do *design* tanto para a produção industrial quanto para a produção artesanal.

Para a relação entre o *design* e o artesanato, os modelos de atuação desenvolvidos pelos *designers* devem ser cuidadosamente pensados também de maneira sistêmica visando a aproximar o conhecimento do *design* aos saberes e

técnicas artesanais e vice-versa, pois a complexidade e a particularidade encontrada nas diversas comunidades artesanais são tão significativas quanto as questões tecnológicas/industriais.

Pelo fato de os *designers* se relacionarem diretamente com os artesãos, a lógica adaptada para os projetos junto ao artesanato deve incluir não só métodos, técnicas e ferramentas prontas, mas também é necessário que exista um diálogo horizontal entre o *designer* e o artesão para que a proposta de atuação seja alinhada diante das diferentes realidades existentes.

A produção artesanal mantém características distintas da lógica do desenvolvimento de produtos industriais. Como anteriormente apresentado, o objeto artesanal se configura pelo processo de produção essencial manual ("as mãos executam basicamente todo o trabalho") e a liberdade do artesão ainda define o seu "ritmo de produção, a matéria-prima e a tecnologia que irá empregar, a forma que pretende dar ao objeto, produto da sua criação, de seu saber, de sua cultura" (Lima, 2005, p.2). Com base nessas duas características e nas demais referenciadas por Chiti apresentadas no primeiro capítulo da presente pesquisa, é possível afirmar que, para atuação junto a grupos de produção artesanal, o *design* deve agir com parcimônia em cada etapa do projeto.

As questões sobre sustentabilidade também são cada vez mais ressaltadas pelas propostas projetuais de *design* junto ao artesanato. As soluções ainda estão mais ligadas às problemáticas ambientais. No entanto, a preocupação do *design* junto ao artesanato transcende os aspectos ambientais e também se posiciona sobre aspectos sociais (pessoas, qualidade de vida, geração de renda e trabalho) e econômicos (formas de inserção no mercado e alternativas de comercialização).

Nesse sentido, o processo de atuação do *design* diante das demandas atuais busca promover a inovação de relações entre produto, serviço e mercado envolvendo usuário, sociedade, meio ambiente e economia.

Assim, observa-se que a prática do *design* junto a grupos de produção artesanal pode contribuir para pesquisas abrangentes para área do *design*, além de estimular a cultura local, a geração de renda e trabalho e a inclusão social.



#### 4 METODOLOGIA GERAL DA PESQUISA

Serão apresentados, no presente capítulo, os procedimentos metodológicos da pesquisa, assim como a estruturação das etapas e seus desdobramentos.

Por se tratar de uma pesquisa social, optou-se por realizar um estudo de casos múltiplos. A finalidade desse tipo de estudo propõe que mais de um caso seja selecionado para compor o então objeto de estudo. Em busca de resultados que sejam abrangentes, é possível realizar diferentes análises que permitam uma investigação sob uma lógica de replicação.

Segundo Yin (2001), no estudo de casos múltiplos “cada caso em particular consiste em um estudo completo, no qual se procuram provas convergentes com respeito aos fatos e às conclusões para o caso” (YIN, 2001, p. 72).

Guiada pela questão central sobre como estavam estruturados os modelos de atuação de *design* junto ao artesanato brasileiro e orientada pelo estudo de caso (FIGURA 06), este método auxiliou na construção das etapas e dos procedimentos metodológicos da pesquisa.

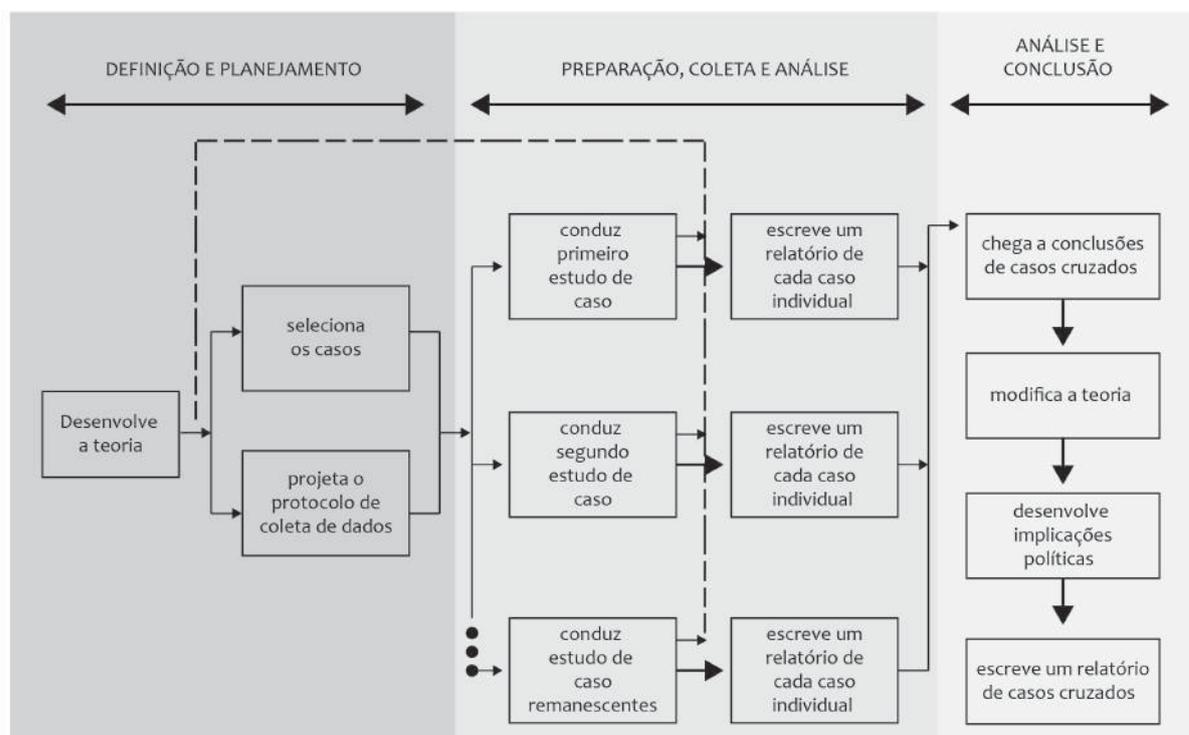


FIGURA 06: Desenho baseado no esquema metodológico para estudo de caso e múltiplos casos. Fonte: YIN, 2001.

#### 4.1 ESTUDO DE CASOS MÚLTIPLOS

Baseado no esquema metodológico adotado para estudo de caso e estudo de múltiplos casos, estruturaram-se as fases e processos metodológicos desta pesquisa em três etapas principais (FIGURA 07):

- a) **Primeira etapa:** definição e planejamento - levantamento histórico (mapeamento) definição dos casos e protocolo de coleta de dados;
- b) **Segunda etapa:** preparação, coleta e análise-pesquisa de campo e descrição dos casos;
- c) **Terceira etapa:** análise e conclusão - realização das análises cruzadas com foco nos modelos de atuação e considerações finais da pesquisa.

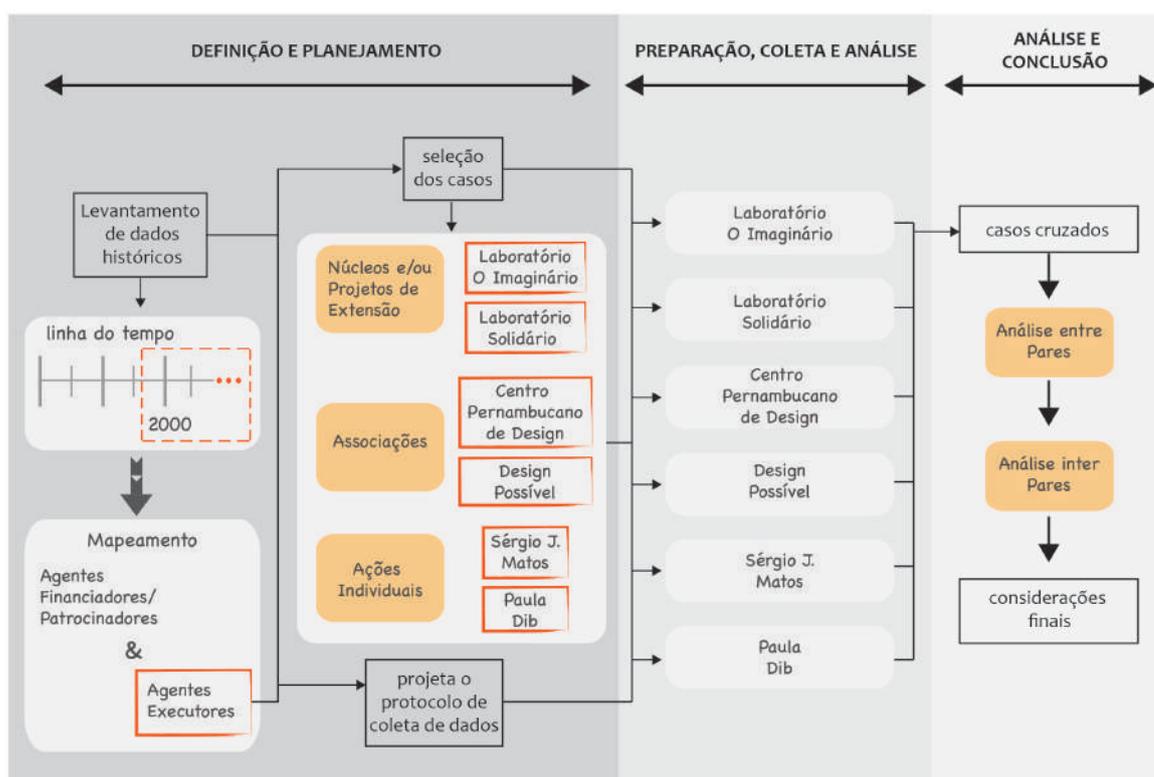


FIGURA 07: Adaptação do esquema metodológico de Robert Yin para esta pesquisa. Fonte: Serafim, 2014.

Para a **primeira etapa**, foi utilizado o método exploratório para realizar um levantamento de dados históricos sobre a relação entre *design* e artesanato no Brasil e um mapeamento panorâmico das ações de *design* desenvolvidas junto a grupos de produção artesanal. Segundo Gil (s/d), a pesquisa bibliográfica é

desenvolvida a partir de materiais já elaborados, como livros, artigos e revistas, este método é utilizado em muitos estudos e pesquisas de caráter exploratório e histórico. Nesta primeira etapa, a escolha por essas fontes buscou introduzir e situar o leitor sobre o tema (*design* e artesanato) assim como gerar dois materiais norteadores para esta pesquisa: a linha do tempo e o mapeamento.

O levantamento de dados históricos foi considerado o ponto de partida da pesquisa buscando-se compreender em que momento o *design* inicia seu contato com o artesanato e com as manifestações culturais brasileiras. Para esse início, foram utilizadas pesquisas bibliográficas nas áreas de arquitetura e *design* como referenciais teóricos para se estruturar o primeiro e o segundo capítulo desta dissertação, assim como para auxiliar na construção de uma linha do tempo que contextualizasse essa aproximação e proporcionasse uma visualização de fatos e momentos importantes dessa relação (APÊNDICE 01).

Paralelamente ao levantamento histórico, foi realizado um mapeamento panorâmico. A partir do material encontrado na dissertação de Marco Abbonizio (2009, p. 22)<sup>13</sup> sobre alguns agentes responsáveis pela aproximação das ações de *design* junto ao artesanato, foram identificados dois tipos principais de agentes (ANEXO 01):

- a) **Agentes Financiadores/Patrocinadores:** agentes (órgãos públicos ou empresas privadas) que fomentam ações de *design* no artesanato a partir de políticas de apoio, patrocínio e financiamento por meio de editais e contratações.
  
- b) **Agentes Executores:** agentes (pessoas-consultores, projetos, associações, instituições) que executam ações de *design* em grupos de produção artesanal por meio de atividades educativas, oficinas, palestras e *workshops*.

Com base neste primeiro direcionamento, iniciou-se uma busca panorâmica para descobrir e identificar diferentes representantes que executam (estimulam,

---

<sup>13</sup> Dissertação de mestrado em Design - Aproximação teórica das intervenções de design no artesanato com os princípios pedagógicos de Paulo Freire: caminhos para uma prática emancipatória. Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2009.

desenvolvem, promovem e aplicam) ações de *design* junto a grupos de produção artesanal. A partir de duas principais fontes: o livro *Design e Artesanato: o caminho brasileiro* de Adélia Borges (2012) e o site *A Casa* ([www.acasa.org.br](http://www.acasa.org.br))<sup>14</sup>, foram mapeados os seguintes representantes (TABELA 02):

TABELA 02: Mapeamento panorâmico.

Mapeamento Panorâmico - Agentes Executores	
1.	Laboratório O Imaginário – UFPE - PE
2.	Projeto Mulheres de Palha – UFCA - CE
3.	LabSol – UNESP - SP
4.	EcoSol – Univille - SC
5.	ASAS – FUMEC - MG
6.	Deseja.ca – UFMG - MG
7.	Ilha Design – UFRJ - RJ
8.	Programa Minas Raízes – UEMG - MG
9.	Projeto Iconografias do Maranhão – UFMA - MA
10.	DESOL – Univille - SC
11.	Centro Pernambucano de Design – PE
12.	Aliança Empreendedora - PR
13.	DIA – PR
14.	Design Possível – SP
15.	A gente Transforma – SP
16.	Projeto Jovem Artesão – PE
17.	ArteSol – SP
18.	Rede Asta – RJ
19.	Consulado da Mulher – SP
20.	Nãndeva – PR
21.	Cristian Ulman – SP
22.	Tania de Paula – SP
23.	Paula Dib – SP
24.	Sérgio Matos – SP
25.	Heloisa Crocco – SC
26.	Renato Imbroisi – MG
27.	Lars Diederichsen - SP
28.	Lia Monica Rossi – PR
29.	Mayumi Ito - ES
30.	Ronaldo Fraga – MG

Fonte: Serafim, 2014.

A partir desse mapeamento, observou-se que a grande maioria dos representantes se concentravam nas regiões Nordeste, Sudeste e Sul do país.

<sup>14</sup>Estas duas fontes contêm informações, notícias, artigos, imagens e entrevistas sobre a relação entre o *design* e o artesanato brasileiro e são consideradas referências nacionais nessas áreas.

Foram identificados 30 representantes que executam atividades de *design* junto a grupos de produção artesanal. A maioria dos representantes identificados foi apresentada pelas duas fontes de pesquisa, o que indica a sua importância no cenário nacional. Posteriormente foi necessário iniciar uma seleção de alguns representantes, visto que a investigação proposta por esta pesquisa visa a realizar um estudo de casos múltiplos.

Segundo Yin (2001), a definição sobre quantos casos supostamente são necessários ou suficientes para cada estudo deveria ser pensada a partir do número de replicação (literais e teóricas) que cada pesquisador gostaria de ter sobre o seu estudo. Outro desafio encontrado para realização de estudos desse tipo está relacionado ao tempo de duração da pesquisa e ao custo para viabilização. Ainda segundo o autor:

[...] qualquer utilização de projetos de casos múltiplos deve seguir uma lógica de replicação, e não de amostragem, e o pesquisador deve escolher cada caso cuidadosamente. Os casos devem funcionar de uma maneira semelhante aos experimentos múltiplos, com resultados similares (replicação literal) ou contraditórios (replicação teórica) previstos explicitamente no princípio da investigação (YIN, 2001, p. 75).

Para auxiliar na definição desses casos, durante todo o mapeamento, a pesquisadora conheceu um pouco do perfil de cada representante mapeado e constatou que existiam diferentes categorias de atuação. Novamente com auxílio do livro *Design e Artesanato: o caminho brasileiro* de Adélia Borges (2012), especialmente no capítulo *Multiplicação dos Atores*, verificou-se a existência de três principais categorias:

- a) Núcleos ou Projetos de Extensão:** como propostas de atividades que ultrapassam o âmbito específico das universidades no que se refere ao ensino (Graduação e Pós-Graduação) e pesquisa.

A Extensão é uma das funções sociais da universidade, realizada por meio de um conjunto de ações dirigidas à sociedade, as quais devem estar indissociavelmente vinculadas ao ensino e à pesquisa. Num âmbito geral, sua finalidade é a promoção e o desenvolvimento do bem-estar físico, espiritual e social, a promoção e a garantia dos valores democráticos de igualdade de direitos e de participação, o respeito à pessoa e à sustentabilidade das intervenções no ambiente (UNICAMP, 2014).

- b) Associações:** pertencem ao terceiro setor e desenvolvem atividades relacionadas à prestação de serviços. A partir do Código Civil Brasileiro pode-se observar a existência de duas classes de pessoas: as pessoas físicas ou

peças naturais (o ser humano, indivíduo) e as peças jurídicas, agrupamento organizado de peças físicas ou de um patrimônio para o alcance de um fim determinado:

As peças jurídicas podem ser de direito público (interno ou externo) ou de direito privado. As peças jurídicas de direito público interno são aquelas que em geral denominamos de entidades governamentais, que são a União, os Estados, o Distrito Federal, os Territórios, os Municípios, as autarquias e as demais entidades criadas neste caráter por lei. As peças jurídicas de direito público externo - externo são usadas aqui no sentido de internacional - são os Estados estrangeiros e todas as demais peças regidas pelo direito internacional público, como os organismos internacionais (ONU e suas agências, por exemplo). As peças jurídicas de direito privado são instituídas por iniciativa de particulares, podendo ser subdivididas (nos termos dos arts. 44 do Código Civil) em: sociedades<sup>15</sup>, associações e fundações (PRO BONO, 2005, p. 8)

Fortalecidas por esses conceitos, as organizações sem fins lucrativos se constituem juridicamente como associações ou fundações. As outras denominações como ONGs, OSCIPs, Instituições, Entidades e Organizações fica a critério e escolha daqueles que as estabelecem.

**c) Ações Individuais:** são atividades realizadas, em sua maioria, por profissionais da área de *design* e/ou arquitetura de forma autônoma. Esses profissionais promovem e executam ações junto a grupos de produção artesanal de diversas maneiras. Atuam como consultores individuais para diferentes tipos de organizações e muitas vezes também participam de editais promovidos por agentes financiadores/patrocinadores. Atualmente alguns profissionais dessa área também estão se tornando Microempreendedores Individuais (MEI), para possuírem um registro no Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica (CNPJ) facilitando a contratação de serviços.

Utilizando essa categorização, os representantes mapeados foram agrupados da seguinte maneira (TABELA 03):

---

<sup>15</sup> As sociedades se constituem por um agrupamento de peças com o objetivo de prestação de serviços ou do exercício de profissão e os resultados são repartidos entre as peças que a compõem. As associações também são constituídas por agrupamento de peças com interesses comuns, no qual o foco é na defesa de interesses e causas sem obter lucro. Por fim, as fundações se constituem numa grande variedade de bens e direitos que se destinam a uma determinada finalidade social, proposta pelo seu instituidor (PRO BONO, 2005).

TABELA 03: Categorização a partir dos agentes executores mapeados.

Categorização e Agrupamento - Agentes Executores Mapeados	
<b>Núcleos ou Projetos de Extensão</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Laboratório O Imaginário – UFPE - PE</li> <li>2. Projeto Mulheres de Palha – UFCA - CE</li> <li>3. LabSol – UNESP - SP</li> <li>4. EcoSol – Univille - SC</li> <li>5. ASAS – FUMEC - MG</li> <li>6. Deseja.ca – UFMG - MG</li> <li>7. Ilha Design – UFRJ - RJ</li> <li>8. Programa Minas Raízes – UEMG - MG</li> <li>9. Projeto Iconografias do Maranhão – UFMA - MA</li> <li>10. DESOL – Univille - SC</li> </ol>
<b>Associações</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>11. Centro Pernambucano de Design – PE</li> <li>12. Aliança Empreendedora - PR</li> <li>13. DIA – PR</li> <li>14. Design Possível – SP</li> <li>15. A gente Transforma – SP*</li> <li>16. Projeto Jovem Artesão – PE*</li> <li>17. ArteSol – SP</li> <li>18. Rede Asta – RJ</li> <li>19. Consulado da Mulher – SP</li> <li>20. Nãndeva – PR</li> </ol>
<b>Ações Individuais</b>	<ol style="list-style-type: none"> <li>21. Cristian Ulmman – SP</li> <li>22. Tania de Paula – SP</li> <li>23. Paula Dib – SP</li> <li>24. Sérgio Matos – PB</li> <li>25. Heloisa Crocco – RS</li> <li>26. Renato Imbroisi – MG</li> <li>27. Lars Diederichsen - SP</li> <li>28. Lia Monica Rossi – PR</li> <li>29. Mayumi Ito - ES</li> <li>30. Ronaldo Fraga – MG</li> </ol>

Fonte: Serafim, 2014.

A partir desse agrupamento refletiu-se sobre quais ações poderiam ser selecionadas para realização do estudo de casos múltiplos. Auxiliada pelas orientações do estudo de Yin (2001), a escolha dos casos foi adequada ao tempo de pesquisa, ao custo de viabilização e disponibilidade acesso. A partir de então, estabeleceu-se como primeiro critério a identificação dos representantes por regiões, organizando-os do seguinte modo (TABELA 04):

TABELA 04: Organização dos dados mapeados.

Região	Número de Representantes	Divisão por Estado
Nordeste	6	3 PE 1 PB 1 CE 1 MA
Sudeste	17	5 MG 2 RJ 1 ES 9 SP
Sul	7	3 PR 1 RS 3 SC

Fonte: Serafim, 2014.

Essa organização por regiões e conseqüentemente por estados demonstrou que a maioria dos representantes estava localizada na região Sudeste (17), com maior representação proveniente do estado de São Paulo. Contudo, a menor representação estava na região Nordeste (6) e, por fim, na região Sul (7), foi identificado um representante a mais que na região Nordeste.

Diante desses resultados, somado ao tempo de pesquisa e à disponibilidade para acesso aos representantes identificados, definiu-se a princípio que alguns desses representantes deveriam pertencer à região Nordeste. Apesar de apresentar o menor número de representantes mapeados, é uma região que, historicamente, apresenta as mais diversificadas manifestações da cultura popular brasileira. Essas manifestações podem ser observadas através da cultura material representada por artefatos artesanais confeccionados a partir de diferentes técnicas manuais e matérias-primas. Em uma pesquisa sobre o artesanato no Nordeste, coordenada por Isabela Cribari entre os anos de 2000 e 2001, foram identificados, através de entrevistas e registros fotográficos com aproximadamente 420 artesãos de 120 cidades, 19 tipos diferentes de artesanato (entre bordados, madeira e cerâmica-barro) (CRIBARI, 2010). Nessa região, segundo o mapeamento, o estado que mais se destacou foi Pernambuco com três representantes.

Já a região Sudeste, onde se concentra a maior população do país, o artesanato apresenta características diferentes das encontradas na região Nordeste,

principalmente pelo impacto da urbanização e da concentração de indústrias e novas tecnologias. No entanto, os artefatos artesanais são cada vez mais valorizados nessas regiões, seja pelas características manuais dos objetos, seja como forma de aproximação do produtor (artesão) ao consumidor final. Assim, observou-se que o maior número de representantes dessa região concentrava-se no estado de São Paulo.

Desse modo definiu-se que os casos seriam selecionados diante destes dois contextos (Sudeste - São Paulo e Nordeste - Pernambuco). Os representantes da região Sul, assim como dos demais estados das outras regiões, também apresentam um impacto significativo para a relação entre o *design* e o artesanato. Entretanto, não serão o foco da presente pesquisa, devido ao diminuto tempo para execução, a viabilidade de custo e de acesso para realização da pesquisa. Definidos os estados e mantendo a categorização previamente realizada tem-se (TABELA 05):

TABELA 05: Representantes PE e SP.

	Pernambuco	São Paulo
<b>Núcleos ou Projetos de Extensão</b>	Laboratório O Imaginário – UFPE	LabSol – UNESP
<b>Associações</b>	Centro Pernambucano de Design Projeto Jovem Artesão	Consulado da Mulher ArteSol Design Possível A gente Transforma
<b>Ações Individuais</b>	Sérgio Matos - PB *	Cristian Ulmman Tania de Paula Lars Diederichsen Paula Dib

Fonte: Serafim, 2014.

Pensando a partir do número de possíveis replicações, definiu-se que seria selecionado um representante para cada categorização, contabilizando três representantes por estado, totalizando seis casos.

A partir da TABELA 04, observou-se que os dois casos representantes dos núcleos de extensão já estavam definidos, por serem únicos. Assim, os dois

primeiros casos selecionados foram: O Laboratório O Imaginário (PE) e o Laboratório de Design Solidário - LabSol - (SP). No entanto, para os quatro demais casos, foi necessário estabelecer alguns critérios para definição.

Sobre as ações individuais, observou-se que no estado de Pernambuco não havia sido identificado nenhum representante nessa categoria. No entanto, durante o mapeamento panorâmico uma ação de destaque foi o trabalho do designer Sérgio J. Matos. *Designer*, obteve formação e atua no estado da Paraíba (estado vizinho, ao norte de Pernambuco). Em 2013 realizou um intenso trabalho em Recife junto ao Projeto Jovem Artesão<sup>16</sup>. Sérgio Matos é um representante contemporâneo do *design* brasileiro, por realizar projetos autênticos valorizando a prática artesanal em diferentes produtos. Seu trabalho, apesar de recente, é reconhecido e recebe destaque através de mídias nacionais e internacionais (revistas, sites, exposições e mostras). Por ser um representante que atua na região Nordeste e por ter realizado um trabalho importante junto ao estado de Pernambuco, ele foi selecionado como um caso a ser investigado nesta pesquisa.

Diferentemente, no estado de São Paulo, quatro representantes foram identificados como executores de ações individuais. Para essa situação, optou-se por realizar uma breve pesquisa sobre o trabalho realizado por esses *designers*. Nesta pesquisa, auxiliada pelos referenciais teóricos além de sites e revistas de *design* e arquitetura, um trabalho de bastante destaque atualmente foi o da *designer* Paula Dib. Uma profissional autônoma, também representante do *design* contemporâneo brasileiro, desenvolve projetos e ações de *design* junto a grupos de produção artesanal reconhecidos nacional e internacionalmente. Assim, seu trabalho foi selecionado para compor este estudo.

Por fim, os dois últimos representantes das associações foram selecionados especialmente pela pesquisadora, devido aos seus contatos prévios e sua experiência pessoal e profissional<sup>17</sup>, tanto com o Centro Pernambucano de Design quanto com o Design Possível. A experiência junto a essas organizações

---

<sup>16</sup> O Projeto promove oficinas para jovens empreendedores a partir de atividades que relacionam o conhecimento do *design* às práticas artesanais. Este Projeto é vinculado à Fundação Joaquim Nabuco e ao Museu do Homem do Nordeste, situados na cidade de Recife.

<sup>17</sup> Conheci o Design Possível em 2007 durante um evento de Design em São Paulo, participei de uma oficina durante três dias, visitei comunidades e a sede da Associação. Em 2010 participei de uma ação promovida por eles chamada Possíveis Multiplicadores para conhecer a estrutura organizacional e o modelo de atuação. Conheci o Centro Pernambucano de Design em 2009 quando fiz mobilidade acadêmica para UFPE e em 2013 trabalhei como designer de produto junto a esta associação.

determinou a escolha desses dois últimos casos, visto que esses contatos também auxiliariam durante os procedimentos de campo.

Após essa longa fase de pesquisa, mapeamento e definição dos casos, foi estruturado um protocolo para guiar a coleta de dados, basicamente dividida em dois momentos: informações gerais e específicas sobre o modelo de atuação. Finalizando a primeira etapa da pesquisa, com os casos selecionados, algumas informações sobre o universo entre o *design* e o artesanato e com o protocolo para coleta de dados, iniciou-se a segunda etapa desta pesquisa.

Para a **segunda etapa** (preparação, coleta e análise), optou-se por visitar e realizar as entrevistas pessoalmente com cada caso, de acordo com a disponibilidade de cada representante. Por meio da técnica de entrevista semiestruturada (formulada com base no protocolo), foi possível realizar as entrevistas de maneira informal, permitindo que o entrevistado tivesse liberdade durante a fala, o que possibilitou um maior volume de informações sobre os casos.

As entrevistas com os núcleos de extensão e associações foram realizadas nos laboratórios e nas sedes de cada um, possibilitando que a pesquisadora conhecesse pessoalmente o local de trabalho, a equipe e um pouco da dinâmica das atividades cotidianas. Essa técnica é conhecida por observação direta e por contribuir para obtenção de informações adicionais para a pesquisa através de registros fotográficos, desenhos, rascunhos e anotações. As entrevistas também foram gravadas para auxiliar durante o processo seguinte de análise (YIN, 2001 e MARCONI; LAKATOS, 2009). Para finalizar a segunda etapa, realizou-se primeiramente uma descrição de cada caso, imprescindível para a fase posterior.

Durante a **terceira etapa**, após toda a coleta de dados realizada, as análises foram divididas em dois momentos:

- a) **Análise caso a caso:** análises individuais de cada caso considerando sua história, algumas ações e seus modelos de atuação sob os seguintes aspectos: formação da equipe de trabalho; quantidade de *designers* atuando; tempo de duração das ações; motivação para as ações; tipo e etapas do modelo; tipo de produtos trabalhados; tipo do artesanato (materiais e técnicas); comercialização; divulgação; e aspectos ambientais.

- b) Análise entre pares:** análise cruzada entre dois casos de uma mesma categoria, buscando identificar similaridades e diferenças entre os modelos de atuação nos mesmos aspectos pontuados anteriormente, considerando as particularidades de cada categoria.
- c) análise inter pares:** análise geral das três categorias ressaltando os pontos fortes e pontos fracos dos modelos de atuação dos núcleos de extensão, das associações e das ações individuais.

Essa última etapa da metodologia da pesquisa, estruturada passo a passo em consonância com as anteriores, visa a contribuir efetivamente com a investigação de diferentes modelos de atuação de *design* em grupos de produção artesanal. Almeja-se também gerar alguns direcionamentos e reflexões, como forma de colaborar com a área do *design* (acadêmica e mercadológica) e também com os agentes de fomento (programas e políticas de incentivo ao artesanato e ao design) e agentes executores (ações que aproximam e impulsionam o *design* junto a grupos de produção artesanal).

## 5 ESTUDO DE CASOS

O presente capítulo engloba inicialmente uma descrição geral de cada caso, contextualizando os principais aspectos de formação, missão, objetivos, valores, equipe, localização, espaço físico, experiências e premiações, assim como o modelo de atuação, juntamente com uma ação como exemplo.

Após essa apresentação, são realizadas as análises primeiramente caso a caso, considerando os aspectos descritos anteriormente e focando na particularidade de cada modelo de atuação: características dos grupos produtivos (tipo de produto, processo produtivo, materiais e técnicas artesanais utilizadas); aspectos sobre comercialização (orientação da produção, divulgação e venda); e questões sobre sustentabilidade (social, ambiental, econômica). A segunda análise, como mencionado anteriormente, cruza as informações dos casos incluídos numa mesma categorização, buscando similaridades e diferenças. Por fim a terceira análise, inter pares, visa a destacar forças e fraquezas entre os seis casos.

Para reafirmar algumas questões, durante as análises serão utilizados trechos das entrevistas, os quais serão apresentados entre aspas e em itálico para ressaltar a relevância da fala dos entrevistados. As entrevistas foram gravadas com autorização dos participantes, no entanto, para a dinâmica desta pesquisa optou-se por não transcrever todas as entrevistas na íntegra, pois apenas alguns trechos serão utilizados em alguns momentos para fortalecer os pontos levantados na análise.

### 5.1 DESCRIÇÃO DOS CASOS

#### 5.1.1 Laboratório de Design Solidário (LabSol)

O Laboratório de Design Solidário - LabSol - é um laboratório de extensão e pesquisa do Departamento de *Design* da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC) da Universidade Estadual de São Paulo - UNESP - campus Bauru. Localizado junto ao departamento de *Design*, o laboratório começou a atuar em 2007 com comunidades que tinham como base de subsistência a produção artesanal. A proposta central dos projetos desenvolvidos pelo laboratório é a

promoção de ações conjuntas entre o *design* e o artesanato estimulando a troca de saberes acadêmicos e populares, visando não apenas a qualificação do produto, e sua inserção no mercado, como também a preservação e a conscientização ambiental unidas à economia solidária, os principais objetivos da atuação do Laboratório.

A estrutura atual do LabSol conta com 16 participantes, sendo 14 pertencentes ao curso de *Design* e dois ao de Relações Públicas, sob tutela do coordenador Prof. Dr. Cláudio Roberto y Goya (Doutor em Arquiteta e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP), coordenador do curso de *Design* da FAAC e responsável pela formação do LabSol, onde pesquisa tecnologias sociais relacionadas ao *design* junto a comunidades artesanais por meio de atividades de extensão) (FIGURA 08).



FIGURA 08: Visita ao Labsol – Logotipo do Laboratório; Sala do coordenador; Parte da equipe no Laboratório de atividades; Brindes - chaveiros feitos de vinil. Fonte: Serafim, 2014.

Segundo o ENTREVISTADO 01<sup>18</sup>, integrante do LabSol, a organização interna do laboratório é “*autogestionada*” pelos estudantes que o integram. Todos são responsáveis pela organização e manutenção do espaço, assim como pela seleção dos participantes e desenvolvimento dos projetos, contando sempre com a supervisão do coordenador. A seleção de participantes ocorre geralmente todo início de ano letivo, buscando sempre manter o mesmo número de estudantes. A equipe atua no Laboratório durante um ano participando de diferentes projetos com diferentes grupos de produção artesanal.

Os dois estudantes de Relações Públicas atuam diretamente com o processo de comunicação do Laboratório, articulando demandas, agendando visitas, contatando os artesãos e atualizando as redes sociais. Os demais estudantes do curso de *design* são responsáveis pelas etapas projetuais juntamente com o professor coordenador que acompanha e orienta todo o processo metodológico.

O Laboratório conta com auxílio de bolsas de estudo vinculadas aos projetos de extensão. Nunca participaram de edital de fomento e também não desenvolveram nenhuma atividade junto ao SEBRAE.

O Laboratório já atuou em várias comunidades desde sua formação em diversas cidades na região sudeste do país devido à disponibilidade e facilidade de transporte que está vinculado aos recursos da Universidade. Até o momento da entrevista, o último projeto havia sido concluído no fim de 2013 e consistiu em uma parceria com a Incubadora Tecnológica de Empreendimentos Populares (ITEP/UENF - Campos dos Goytacazes - RJ).

Os trabalhos, iniciados em 2011, compreendiam o atendimento de quatro grupos de artesanato: Caminhos de Barro (FIGURA 09); Associação de Mulheres Empreendedoras (AME); Uniartes; e Comunidade de Rio Preto. Para todos os grupos foram elaborados novos produtos, desenvolvidos de acordo com a matéria-prima, tecnologias disponíveis e cultura/tradição da região, além do aprimoramento da identidade visual de cada grupo.

---

<sup>18</sup> ENTREVISTADO 01: foi o principal contato do LabSol com esta pesquisa, é estudante de Relações Públicas da UNESP e atua há um ano no projeto auxiliando na comunicação do Laboratório com as comunidades. Durante a visita ao LabSol, o entrevistado articulou um encontro com alguns estudantes o que possibilitou uma conversa direta com aproximadamente 10 estudantes. No entanto, o coordenador não pôde participar desse encontro devido a outros compromissos.



FIGURA 09: Painel ilustrativo com registro do LabSol visitando o grupo Caminhos de Barro. Fonte: Labsol, página facebook, 2014.

Por ser um Laboratório de extensão e pesquisa acadêmica, estruturam suas ações e as formalizam através de artigos científicos e exposições/apresentações de trabalhos acadêmicos de alguns resultados em congressos e eventos científicos pelo país. Em 2011, durante o 6º Congresso de Extensão da UNESP, dois trabalhos apresentados foram premiados.

#### 5.1.1.1 Modelo de atuação

As ações promovidas pelo LabSol são experiências que se configuram por meio de três momentos marcantes, que podem ser entendidos como o modelo de atuação do laboratório: Visita - Troca de Saberes (*Workshop*); Experimentação e Pesquisa; e Pós-Visita.

As demandas de trabalho chegam ao LabSol através de alguma comunidade ou grupo externo à universidade (ou interna) que entram em contato com o professor coordenador do laboratório ou com algum integrante da equipe. Normalmente a primeira solicitação da comunidade, grupo ou cooperativa é saber como o Laboratório funciona e se pode atender sua demanda. Este começo de articulação é norteado pelos estudantes de Relações Públicas e repassado aos demais estudantes de *design* que juntos criam as condições para execução do projeto, verificando a localização dos grupos para viabilidade de visita e analisando o tipo de artesanato com que o grupo trabalha (materiais, técnicas e ferramentas). Os financiamentos para as ações estão associados aos projetos de extensão e as associações, cooperativas ou grupos atuam sempre como parceiros.

Após esse contato, a equipe do Labsol realiza uma primeira visita à comunidade para conhecer pessoalmente os artesãos, as técnicas de produção, os materiais que o grupo utiliza e um pouco sobre o contexto local em que a comunidade está inserida. Esse início é denominado "*troca de saberes*", no qual a equipe do projeto (os estudantes e o coordenador) participa de um *workshop* (oficina) para os artesãos ensinarem suas técnicas aos estudantes. Neste momento os estudantes conversam com os artesãos, obtêm informações sobre o grupo e sobre todo processo artesanal (matérias-primas, técnicas, ferramentas, produtos, referências simbólicas, produção e comercialização).

A partir desse *workshop de trocas de saberes*, os estudantes retornam para o Laboratório e iniciam o processo de pesquisas e experimentos baseados nas informações adquiridas com a comunidade. A partir da utilização de uma metodologia de projetos para criação e desenvolvimento de novos produtos artesanais, aprofundam o conhecimento em alguma técnica, experimentam outros materiais e pensam em soluções viáveis para que o grupo de artesãos possa inserir estas novas ideias no processo de produção e criação dos artefatos artesanais.

Durante a fase de experimentação e pesquisa, os estudantes mantêm contato com alguns artesãos representantes da comunidade, se a comunidade for distante, esse contato ocorre por telefone e *e-mail*, mas se a comunidade estiver localizada nas proximidades, o contato acaba sendo mais frequente e pessoal: "[...], por exemplo, a escola [...] que é aqui do lado a gente vai pra lá toda hora. Eles precisam de alguma coisa a gente vai pra lá, a gente precisa de alguma coisa e eles vêm pra cá [sic]".

Normalmente o tempo de cada ação dura de quatro a seis meses, sendo o maior período realizado no Laboratório. Os projetos seguem o calendário acadêmico justamente por ser realizado efetivamente por estudantes da graduação. A questão do tempo de cada ação é muito particular, mas é necessário seguir uma média para alcançar alguns resultados e poder observar o desenrolar de cada projeto e consequentemente o envolvimento dos estudantes e o retorno não só para o grupo de artesãos como também para a comunidade acadêmica, visto que, por permanecerem no Laboratório durante um ano letivo, os estudantes precisam acompanhar pelo menos uma ação do começo ao fim.

Para alguns projetos relatados, no final do processo de experimentação e pesquisa, a equipe realizou exposições para a comunidade acadêmica com os experimentos e os produtos criados no Laboratório. Estas exposições permitem a aproximação e conhecimento de outros estudantes, professores e técnicos sobre as ações desenvolvidas pelo laboratório, visando a promover a relação que o *design* pode estabelecer com o artesanato. No entanto, essas exposições acontecem esporadicamente no próprio campus da universidade, ou seja, não é uma prática comum para todas as ações realizadas, mas são boas estratégias para divulgação do trabalho do Laboratório, além de contribuir com a disseminação do trabalho do *designer* junto a grupos de produção artesanal dentro da academia.

A ação é concluída com a pós-visita. Nessa etapa, os estudantes retornam à comunidade e apresentam as ideias, as ferramentas desenvolvidas em Laboratório e os novos produtos pensados exclusivamente para aquele grupo de artesãos. As soluções encontradas pelos estudantes são apresentadas como sugestões e não como produtos pré-definidos que serão necessariamente reproduzidos pelos artesãos. A pós-visita tem um caráter de retorno (devolutivo) para os artesãos. Os novos produtos são desenvolvidos no LabSol e entregues para as comunidades como referências a novas possibilidades de produção, ficando a critério de cada comunidade sua reprodução e modificação.

O Labsol não acompanha a produção e nem a venda dos produtos das comunidades, pois não mantém nenhum vínculo após a conclusão da ação. Ou seja, não acompanhada de que maneira aquelas sugestões foram aplicadas pelos artesãos. Em alguns casos, após a pós-visita, alguns artesãos ainda mantêm contato com o Laboratório de maneira mais informal pedindo sugestões pontuais. É interessante ressaltar, assim como foi apontado pelos estudantes, que o LabSol “[...]”

*não incuba nenhum grupo, são ações pontuais que acontecem*", ações de curto e médio prazo (de quatro a seis meses).

Apesar da individualidade de cada projeto, as ações "[...] sempre estão pautadas no tripé sustentabilidade, ecodesign e economia solidária." Essas três dimensões permeiam a trajetória das ações propostas pelo Laboratório independente da tipologia do artesanato com que os grupos trabalhem. Sobre esse tripé, o LabSol estabelece uma ligação do *design* com conceitos sobre: a sustentabilidade em âmbito social, ambiental (*ecodesign*) e econômico; o *ecodesign*, no que se refere ao desenvolvimento e materialização de produtos que de alguma maneira reduzem o uso de recursos naturais não renováveis ou minimiza o impacto ambiental durante o ciclo de vida do produto; e a economia solidária, como forma de apoiar novas estratégias de mercado com o foco na valorização do artesão e do seu trabalho.

### 5.1.2 LABORATÓRIO O IMAGINÁRIO

O Laboratório O Imaginário é um laboratório voltado à pesquisa e extensão acadêmica em *Design* da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) que atua com demandas relacionadas às produções artesanal e industrial desde 2001. O Laboratório está localizado fora do campus universitário, junto ao Centro Cultural Benfica que reúne também o Instituto de Arte Contemporânea e o Teatro Joaquim Cardozo vinculados à UFPE.

De caráter multidisciplinar, o Laboratório visa a articular e fortalecer o contato da Universidade junto a ações que aproximem o *design* do artesanato e de empresas.

Os trabalhos realizados com grupos de produção artesanal atendem comunidades de artesanato tradicionais e não tradicionais com atividades integradas, experimentos e pesquisas que articulam o *design* à produção artesanal visando a contribuir com a sustentabilidade (social, ambiental e econômica), por meio da valorização das culturas locais e manutenção da prática artesanal. As ações junto às indústrias visam a trocar informações sobre a academia e o setor produtivo industrial, possibilitando a inserção de *designers* neste setor.

A equipe do laboratório é formada por 11 membros sendo quatro *designers*,

um engenheiro, um estagiário da área de *design*, uma secretária, uma técnica em administração e três professoras da área de *design*. As coordenadoras do projeto desde sua fundação são as professoras: Prof. M<sup>a</sup>. Ana Maria Queiroz de Andrade (arquiteta pela UFPE; mestra em Educação, doutoranda em *Design* e professora adjunta do curso de *Design* da UFPE) e a Prof. Dr.<sup>a</sup> Virgínia Pereira Cavalcanti (*designer*, doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAU - USP, professora adjunta do programa de Graduação e Pós-Graduação em *Design* na UFPE) (FIGURA 10).



Figura 10: Estrutura O Imaginário - Logotipo do Laboratório e da UFPE; equipe em reunião; objetos artesanais desenvolvidos por comunidades atendidas pelo Laboratório; escritório.

As professoras são responsáveis pela coordenação geral dos projetos e contam com o auxílio de uma técnica em administração e um engenheiro para condução dos projetos. Elas, juntamente com os *designers*, são responsáveis pelo planejamento dos projetos (criação, execução, avaliação e acompanhamento) além de orientações e apoio ao processo de comercialização e divulgação das ações desenvolvidas.

Para manutenção do Laboratório, existem algumas bolsas de auxílio

vinculadas aos projetos de extensão, mas o Laboratório também desenvolve projetos financiados e/ou apoiados por outras instituições (públicas ou privadas), além da participação em editais de fomento.

Ao longo de sua história, O Imaginário atuou em aproximadamente 14 comunidades, com ações intensas, com diferentes tipos de artesanato. Em 2006, o Laboratório lançou um livro (Imaginário Pernambucano: design, cultura, inclusão social e desenvolvimento sustentável) apresentando algumas ações de sucesso que foram desenvolvidas estreitando a relação entre *design* e artesanato em todo o estado de Pernambuco.

Um exemplo é o projeto realizado junto à comunidade artesanal de Ponta de Pedras, localizada em Goiana, litoral norte do Estado de Pernambuco. Este trabalho teve início em 2003 (FIGURA 11).

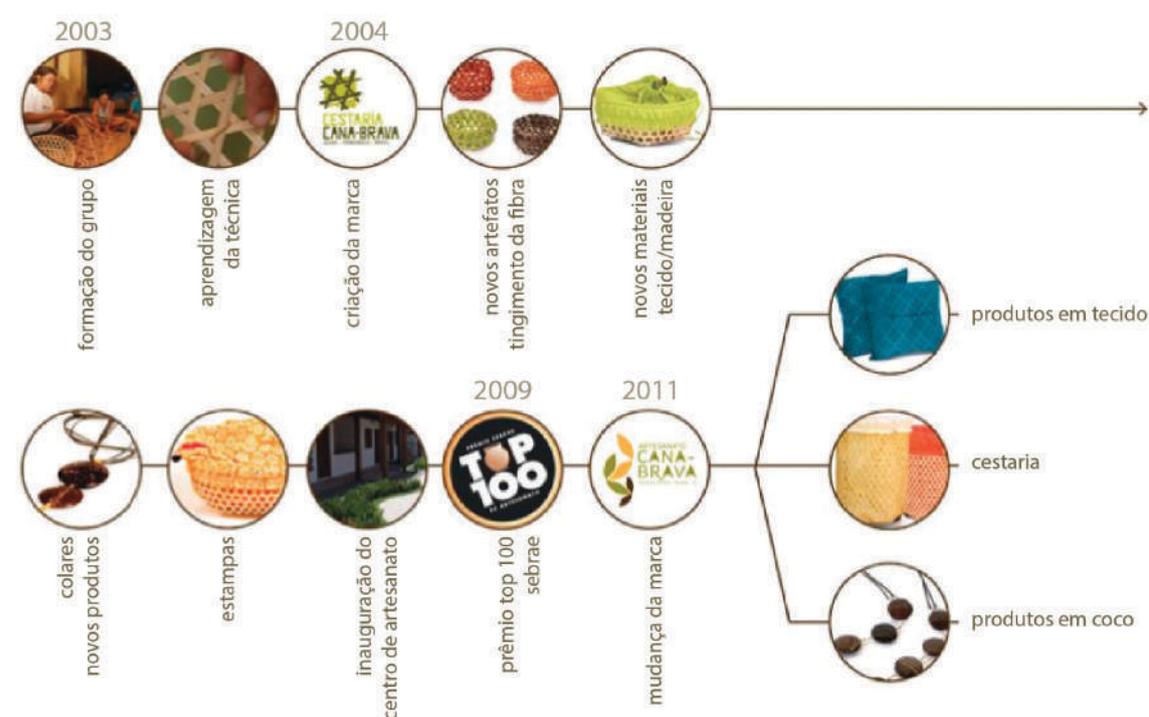


FIGURA 11: Linha do tempo da atuação do Laboratório O Imaginário junto ao grupo artesanal Cana-Brava e imagens da Fenearte 2014. Fonte: Cavalcanti, et al. 2011 e página facebook O Imaginário, 2014.

Durante uma visita à comunidade, foi observado que os habitantes dessa região utilizavam a cana-brava (uma espécie de bambu) como matéria prima para confecção de cestas e covos (tipo de armadilha, construída artesanalmente por pescadores para pesca de frutos do mar), "ainda assim, esta habilidade encontrada na comunidade era pouco explorada como geração de trabalho e renda. No local, apenas dois mestres artesãos utilizavam a matéria-prima para a produção de cestas" (CAVALCANTI, *et al.* 2011, s/p).

Após esse contato, identificaram-se as potencialidades da matéria-prima e do contexto socioeconômico da comunidade. Em parceria com o SEBRAE-PE, as primeiras ações foram impulsionadas visando a oferecer uma oportunidade de geração de trabalho e renda, principalmente para mulheres e jovens da região. Desde então, o Laboratório atua conjuntamente com os artesãos de Ponta de Pedras auxiliando no desenvolvimento de produtos, criação da identidade visual e apoio à comercialização dos produtos do grupo em feiras e eventos.

O histórico das ações do Laboratório fortalece cada vez mais a relação entre o *design* e o artesanato. A troca de conhecimentos em diversos aspectos, como em experiências de projetos coletivos, possibilita ao *designer* experimentar e testar conceitos e processos de *design* envolvendo diretamente a produção artesanal e o contato com artesãos. Para os artesãos, essa relação permite uma oportunidade efetiva de transformação social através do seu trabalho manual. Para O Imaginário, essa relação deve ser respeitosa, pois aproxima tradição e inovação (CAVALCANTI, *et al.* 2011).

O Laboratório também realizou ações em parceria com a indústria local atuando em projetos de produto e gráfico. Também organizaram um coletivo chamado Objeto i (2013) que se propõe a estudar e experimentar diferentes formas de fazer *design* gerando soluções de design aliando inovação e inclusão social, promovendo a parceria entre Laboratório, mercado e grupos de produção artesanal. Além dessas vertentes, o Laboratório realiza consultorias para os grupos produtivos já atendidos auxiliando em exposições e feiras de comercialização de produtos artesanais, como por exemplo, a Fenearte.

Muito desses trabalhos e experimentos são relatados através de pesquisas científicas realizadas por meio do Grupo de Pesquisa *Design*, Tecnologia e Cultura, vinculado aos trabalhos de Graduação e de Pós-Graduação em *design* da UFPE.

Outra forma de divulgar as pesquisas efetuadas são apresentações em congressos e eventos acadêmicos.

Muitas dessas ações foram premiadas e reconhecidas nacionalmente: em 2004, foram dois prêmios pelo Salão Pernambuco de Design (*design* e artesanato e utensílios e pequenos objetos); em 2005, na categoria Setor Acadêmico foram contemplados com o 2º Prêmio CEBDS de Desenvolvimento Sustentável e também o Prêmio Planeta Casa - categoria Ação Social; em 2008, foram dois prêmios pelo Salão Pernambuco Design, novamente em artesanato e utensílios e pequenos objetos (O IMAGINÁRIO, 2014). Os prêmios também agregam valor aos trabalhos realizados pelo Laboratório, como forma de incentivo e de reconhecimento da parceria entre design e o artesanato.

#### 5.1.2.1 Modelo de atuação

O Imaginário, durante sua trajetória e suas experiências, foi aprimorando o seu modelo de atuar junto a grupos de produção artesanal. As demandas para os projetos acontecem por meio de contratos via agentes de fomento e também pela participação de projetos em editais. Muitos projetos são financiados pelo Centro Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), visto que o Laboratório se dedica a pesquisa por meio de atividades de extensão.

O primeiro modelo de atuação d'O Imaginário apresentava quatro eixos principais: gestão, *design*, comercialização e produção. Sempre com o foco na comunidade e no produto artesanal. O modelo já incluía análise de fatores como qualidade, parcerias, comunicação e sustentabilidade como questões relevantes para todo o processo de atuação. Esse modelo foi consolidado em 2004, a partir da experiência vivida na comunidade Conceição das Crioulas<sup>19</sup>. Durante essa atuação,

---

<sup>19</sup>A comunidade de Conceição das Crioulas foi o primeiro trabalho d'O Imaginário realizado em 2001. A comunidade quilombola se localiza no sertão de Pernambuco, no município de Salgueiro. “O grande desafio desta atuação piloto foi inicialmente aumentar o nível da renda, gerar trabalho promovendo a melhoria da qualidade de vida. Para isto, a intervenção foi pautada na valorização das manifestações culturais, na importância da história na formação daquele quilombo, na identificação das potencialidades da região, como por exemplo, o aproveitamento da fibra de caroá, e no reconhecimento de habilidades e competências entre os quilombolas.” (CAVALCANTI; *et al.*, 2004, p. 02)

o Laboratório pôde "observar a forma como o *design* pode ser parceiro da tradição" (ANDRADE, *et al.* 2006, p. 31) como forma de contribuir com o fortalecimento da identidade e da luta de povos e comunidades tradicionais (por exemplo, quilombolas e indígenas) (FIGURA 12).



FIGURA 12: Modelo de atuação d'O Imaginário em 2004. Fonte: CAVALCANTI; *et al.*, 2004.

Acumulando experiência em outros projetos, esse modelo foi pouco a pouco recebendo ajustes. A partir da sistematização dos resultados, em 2006 o modelo de atuação d'O Imaginário passa a conter cinco eixos norteadores: gestão, *design*, comunicação, mercado e produção. Na nova proposta é possível observar que o eixo de comercialização foi modificado para mercado e aspectos que permeavam a comunicação foram estruturados em mais um eixo, ganhando mais peso na execução dos projetos. As parcerias, a qualidade e as questões sobre sustentabilidade permanecem integrantes e viabilizam as ações em cada eixo do modelo (FIGURA 13).

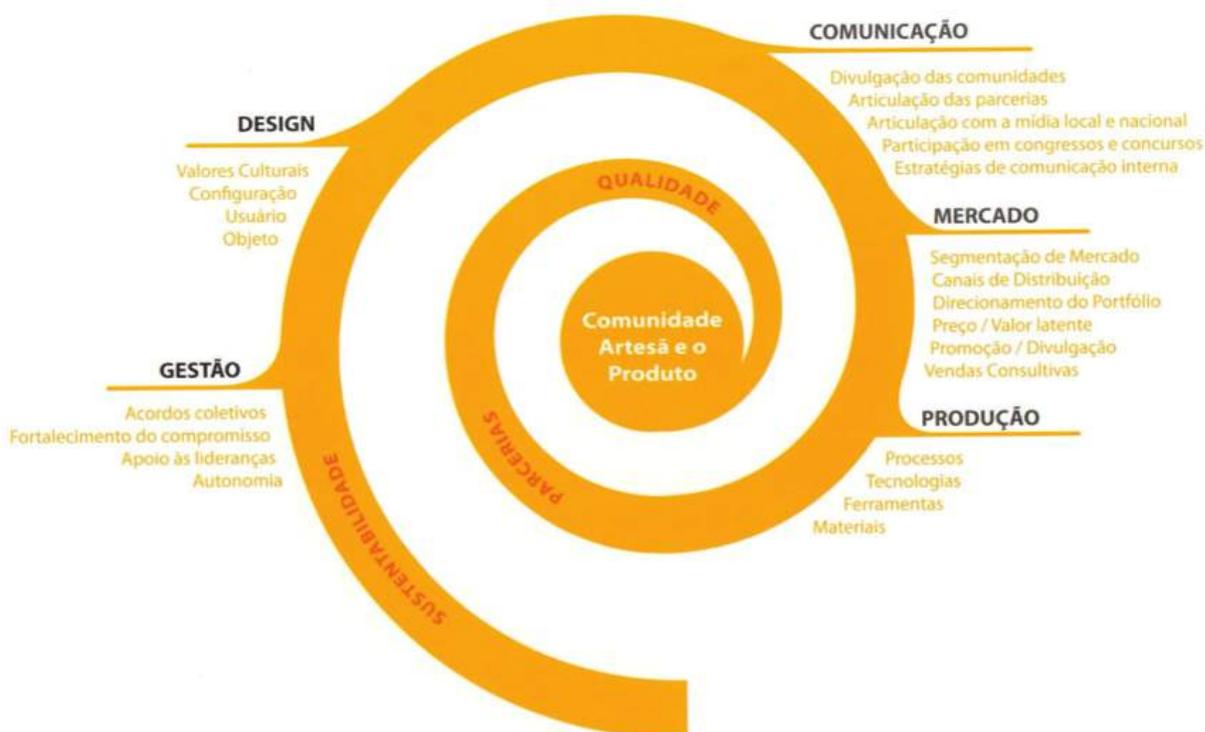


FIGURA 13: Modelo de atuação d'O Imaginário aplicado atualmente. Fonte: ANDRADE; *et al.*, 2006.

A partir da estrutura sistêmica proposta pelo modelo de atuação, O Imaginário inicia suas ações com uma visita até a comunidade/grupo para conhecer a realidade local, sua história, o tipo do artesanato desenvolvido, assim como as técnicas utilizadas, a quantidade de pessoas envolvidas, as condições de vida e trabalho neste local, observando também as perspectivas, vontades e desejos dos artesãos.

O ENTREVISTADO 02<sup>20</sup> relatou que, nesse primeiro encontro, é preciso identificar o que é mais relevante e importante para os artesãos e para o seu artesanato, alinhando os conhecimentos do *design* com os saberes e produtos artesanais. A partir do diagnóstico local, as ações começam a ser planejadas tendo como referência os cinco eixos norteadores do modelo de atuação atual.

Em cada eixo são traçadas estratégias que possibilitem mobilizar recursos (humanos e financeiros) para uma efetiva inserção e transformação social. As ações vinculadas ao eixo de Gestão têm como finalidade fortalecer o grupo e incentivar a construção de acordos coletivos em busca da autonomia, reconhecimento de lideranças e valorização do trabalho artesanal. Para a Produção, as estratégias são

<sup>20</sup>ENTREVISTADO 02: Pertencente ao Laboratório O Imaginário. Formado em arquitetura, mestre em educação e doutorando em design. Leciona no curso de Design da UFPE e concedeu a entrevista para realização da presente pesquisa.

associadas à otimização dos processos produtivos, respeito ao ritmo da produção artesanal, uso sustentável de recursos e melhoria das condições de trabalho. No eixo *Design*, as ações são voltadas às peças artesanais, promovendo a criação e desenvolvimento compartilhado, visando à valorização do saber popular, assim como suas tradições, seu modo de fazer e seus materiais. Através de formas, texturas e cores, o *design* revaloriza as características culturais e sociais das comunidades.

Os demais eixos, Comunicação e Mercado, buscam gerar informações, reafirmando as ações desenvolvidas por meio da construção de uma identidade visual para cada grupo, possibilitando um maior reconhecimento da origem e qualidade do artesanato. Essas informações se relacionam diretamente com as estratégias vinculadas ao eixo de Mercado que associa as potencialidades dos grupos às demandas de segmentos específicos de consumidores, firmando um reconhecimento do valor agregado ao produto artesanal e garantindo uma remuneração justa aos artesãos que possibilite a continuidade do fazer artesanal.

Para cada um dos eixos, são criadas atividades de acordo com a necessidade particular dos grupos. Esses eixos não se configuram como módulos sequenciais, eles são pensados e aplicados de forma integrada e concomitantemente. Esse modelo se destaca pela atuação transdisciplinar (abordagem científica que visa à unidade do conhecimento através da compreensão da realidade articulando elementos que transpassem as disciplinas) (CAVALCANTI, *et al.*, 2011).

Esses eixos também podem ser ampliados abordando outras áreas do conhecimento além do *design*, caracterizado também pela multidisciplinaridade das atividades. Em alguns projetos, o Laboratório convida consultores externos para atuações específicas. O vínculo junto à Universidade facilita o contato com profissionais de outras áreas do conhecimento, possibilitando um maior diálogo entre diferentes cursos. O ENTREVISTADO 02 destacou a participação de profissionais da engenharia mecânica, por exemplo, no desenvolvimento e na construção de uma máquina que auxiliou o processamento de transformação da matéria-prima utilizada pelo grupo de artesãos de Ponta de Pedras.

Todo o foco das ações propostas pelo Laboratório está direcionado à comunidade e ao produto artesanal, com isso o tempo de duração varia muito de projeto para projeto. Ao passar dos anos, O Imaginário percebeu que os projetos

mais longos possibilitam mudanças efetivas, visto que os grupos se apropriam dos conhecimentos compartilhados durante as ações e passam a fortalecer a sua identidade como grupo, possibilitando autonomia de forma sustentável e consciente. Em oposição aos projetos com ações de curta duração, os resultados são mais pontuais e imediatistas, com o foco, muitas vezes, exclusivo no desenvolvimento de novos produtos.

O modelo de atuação proposto pelo O Imaginário durante sua trajetória histórica, ganha destaque, por exemplo, no projeto desenvolvido junto aos artesãos ceramistas da cidade do Cabo de Santo Agostinho (litoral sul de Pernambuco). A primeira atuação foi realizada em 2003. Nesse contexto, o Laboratório:

[...] procurou, principalmente, sensibilizar e mobilizar os ceramistas para a conscientização da construção de um projeto coletivo e de um planejamento estratégico. Para tanto firmou acordos com o grupo de artesãos, visando otimizar os processos organizacionais e facilitar a implementação de um plano de ação (ANDRADE, et al., 2006, p. 78).

Essas proposições e desafios foram estabelecidos coletivamente e, nesse primeiro momento, o projeto conseguiu iniciar algumas mudanças no ambiente de trabalho dos artesãos facilitando o trabalho e racionalizando o processo produtivo (diminuindo as perdas de matéria-prima e aumentando a produtividade), além do desenvolvimento de novos produtos com o foco em artefatos utilitários e decorativos.

Num segundo momento dessa parceria que começava a se firmar entre O Imaginário e os artesãos do Cabo de Santo Agostinho, o Laboratório realizou parceria com o Instituto Tecnológico de Pernambuco (ITEP), Banco do Nordeste, Prefeitura Municipal do Cabo de Santo Agostinho e Companhia Pernambucana de Gás e construíram um novo forno a gás para queima das peças de barro. Esse forno diminuiu a extração e queima de madeira local, possibilitou um melhor controle da temperatura interna de combustão proporcionando uma queima homogênea das peças. Os resultados dessas parcerias foram extremamente importantes para revalorização do artesanato local. A partir dessas conquistas, novos projetos foram sendo desenvolvidos com foco em novos produtos e técnicas (por exemplo, vitrificação) e também capacitações para estimular novos artesãos.

Todas essas ações foram desenvolvidas durante anos. Atualmente o Imaginário e o grupo de cerâmica artesanal do Cabo de Santo Agostinho aprovaram um projeto pelo edital da Petrobrás (2013) e estão trabalhando com a modernização e expansão do Centro de Artesanato Arquiteto Wilson de Queiroz Campos Júnior

por meio da organização do modelo de gestão e formação de recursos humanos, assim como inovação tecnológica do processo produtivo e produtos artesanais, visando à sustentabilidade econômica e socioambiental da atividade artesanal dos ceramistas do Cabo de Santo Agostinho.

O exemplo desse projeto ilustra um pouco sobre como o Laboratório atua com ações envolvendo o *design* de forma sistêmica, centrada na participação coletiva e colaborativa junto aos grupos de produção artesanal.

Quanto às questões referentes à comercialização, O Imaginário, desde suas primeiras ações, considerou aspectos sobre segmentos de mercado, distribuição, preço e venda como pontos coerentes para serem abordados junto a grupos de produção artesanal. Incentivando, auxiliando e acompanhando o processo de comercialização, o Laboratório consegue observar os resultados do seu trabalho juntamente com os artesãos. Os erros e acertos são avaliados e discutidos tanto pela equipe do Laboratório quanto pelo grupo de artesãos.

Todos os eixos norteadores do modelo proposto pelo O Imaginário passam constantemente por avaliações. Segundo o ENTREVISTADO 02, esse modelo vem sendo utilizado e revisado passando por mudanças de tempos em tempos, *“não é um modelo estático, ele vai se modificando e se adaptando com o passar das ações e das experiências vividas”*.

Completando 13 anos de atuação em 2014, O Imaginário é referência nacional como núcleo de extensão acadêmica que vem colaborando e aproximando cada vez mais o conhecimento do *design* junto ao artesanato viabilizando caminhos para construção de novos cenários tanto para a atividade artesanal quanto para o *design*.

### 5.1.3 DESIGN POSSÍVEL

O Design Possível iniciou suas ações em 2004 primeiramente como uma experiência acadêmica no curso de *Design* em um projeto de extensão pela Universidade Presbiteriana *Mackenzie* em São Paulo, coordenado pelo Professor Dr. Ivo Eduardo Roman Pons (*designer*, doutor pela Universidade Presbiteriana *Mackenzie* e professor assistente desta mesma Universidade).

O projeto começou com uma parceria junto a *Università degli Studi di Firenze* (Itália) com o foco na experimentação e aplicação de pesquisas acadêmicas junto ao terceiro setor (ONGs das regiões periféricas de São Paulo). A proposta era criar produtos de forma colaborativa junto a grupos produtivos buscando reutilizar resíduos (DESIGN POSSÍVEL, 2012).

O projeto continuou com algumas ações mais pontuais fortalecendo o contato com as ONGs (Aldeia do Futuro, Projeto Arrastão, ONG Florescer e Recicla Jeans, Associação Monte Azul) com a proposta de utilizar o *design* como ferramenta de transformação social, gerando renda para comunidades e sensibilizando os estudantes de *design* sobre a possibilidade de aproximar o *design* a contextos de produção artesanal por meio de atuações colaborativas.

De 2004 a 2006, professores, estudantes e profissionais foram vivenciando e estruturando maneiras de atuar junto a grupos produtivos em comunidades carentes, e em 2007 realizaram uma avaliação visando à continuidade do projeto no Brasil.

Com a experiência adquirida nesses anos de atuação, o projeto sintetizou suas atividades e desenvolveu um modelo focado em grupos de produção artesanal com o objetivo de “promover seu desenvolvimento e emancipá-los como grupos independentes e sustentáveis economicamente” (DESIGN POSSÍVEL, 2012).

Em 2009, o Design Possível se tornou juridicamente uma associação e passou a atuar profissionalmente no terceiro setor. Desvinculando-se aos poucos do projeto de extensão, a ONG Design Possível passou a realizar projetos pontuais com a Universidade *Mackenzie*, mantendo uma parceria importante entre Universidade e terceiro setor.

Essa transição de núcleo executor de projetos de extensão para associação determinou uma alteração da configuração organizacional e na estrutura física do Design Possível. Em 2010 a ONG teve sua primeira sede própria.

Durante sua trajetória de atuação, formaram-se núcleos de atividades para atender às demandas de trabalho: núcleo pedagógico; administrativo; comercial e de comunicação. Segundo o ENTREVISTADO 03<sup>21</sup>, o núcleo comercial foi o primeiro a adquirir um CNPJ de empresa para viabilizar a comercialização dos produtos desenvolvidos nas comunidades; o núcleo pedagógico é responsável diretamente

---

<sup>21</sup>ENTREVISTADO 03: Formado em Design, com habilitação em programação visual e mestre em design. Atua no Design Possível desde 2009 com um projeto em Santa Catarina vinculado ao Design Possível. Atualmente trabalha na ONG em São Paulo e coordena o LEDS.

pela execução dos projetos nas comunidades; o núcleo administrativo é responsável pela captação de recursos, assim como pela administração interna da ONG; o núcleo de comunicação surgiu através da demanda gerada pelo núcleo comercial, pois “*não tem como você vender se você não divulga*”, este núcleo é responsável pela comunicação interna e externa do Design Possível e funciona como ponte para novos contatos, divulgação, projetos, manutenção de mídia social etc.

Atualmente a equipe do Design Possível é formada por dez integrantes sendo cinco profissionais, dois estagiários e três voluntários. A equipe é praticamente composta por *designers*. O presidente atual é o Prof. Ivo Pons, que coordena os projetos com auxílio da coordenadora administrativa e dos demais profissionais. Os estagiários e voluntários são estudantes de *design* que compõem a equipe auxiliando em múltiplas tarefas, a organização também conta com consultores externos que são convidados para execução de projetos específicos, dependendo das necessidades de cada ação (FIGURA 14).



FIGURA14: Estrutura Design Possível - Logotipo Design Possível; Sala de reunião e alguns produtos de diversos grupos produtivos; Equipe no escritório. Fonte: Serafim, 2014.

Em 2013, o Design Possível passou por uma mudança na sua organização interna e, como um reflexo de experiências adquiridas, essas transformações direcionaram a ONG para novos caminhos.

Após ser premiada pelo edital de Apoio a Estudos e Pesquisas em Economia Criativa pelo Ministério da Cultura, a organização se estruturou a partir de um modelo “*guarda-chuva*” transformando os antigos núcleos em pequenas empresas independentes vinculadas ao Design Possível.

O ENTREVISTADO 03 declarou que o Design Possível sempre se apresentou como uma associação envolvida com questões sobre *design*, sustentabilidade e economia solidária, mas não se identificava com o movimento de economia criativa. Entretanto foi a partir da conquista desse prêmio que a nova estrutura da associação começou a se compor: “[...] *como assim? Do lado de fora as pessoas estão percebendo a gente dentro deste movimento, mas internamente a gente é superengessado [...] será que a gente não consegue trazer para dentro da organização essa inovação que a gente está apresentando para fora?*”.

A partir desse novo formato interno, outras empresas (núcleos) foram surgindo, como é o caso do LEDS<sup>22</sup> (Laboratório de Estudos em Design para Sustentabilidade). Juridicamente os núcleos agora estruturados como pequenas empresas não possuem CNPJ, mas, no caso do LEDS, um representante se cadastrou no MEI<sup>23</sup> para poder emitir nota fiscal de prestação de serviço e assim poder captar recursos para projetos junto ao Design Possível.

Esse sistema, iniciado em 2012, ainda está em fase de teste e se aproxima da ideia de empresas incubadoras independentes, mas parceiras e que atuam de forma colaborativa sem fins lucrativos onde todas compartilham da mesma missão: “Promover, estimular, discutir, estudar e aplicar o design contribuindo para estruturar novas formas de produção e de relacionamento com o mercado, auxiliando no processo de transformação da sociedade” (DESIGN POSSÍVEL, 2012).

Um exemplo de atuação desse modelo citado é que todos os núcleos captam recursos de forma independente e, de acordo com a demanda, a execução do projeto pode ser realizada em parceria com outros núcleos. Ou seja, em um

---

<sup>22</sup>LEDs é “uma oportunidade para o crescimento pessoal de estudantes, profissionais e membros de ONGs que se interessem por tudo aquilo que diz respeito à sustentabilidade, processos de produção e comunicação.” Possui um acervo com livros, mapas, trabalhos de graduação e outros materiais que podem ser consultados e todos podem contribuir com o crescimento de informações (DESIGN POSSÍVEL, 2012).

<sup>23</sup> MEI - Micro Empreendedor Individual

projeto, o LEDS pode atuar sozinho do início ao fim, ou pode se unir a outro núcleo ou a vários, tendo sempre a cobertura e aval do Design Possível (FIGURA 15).

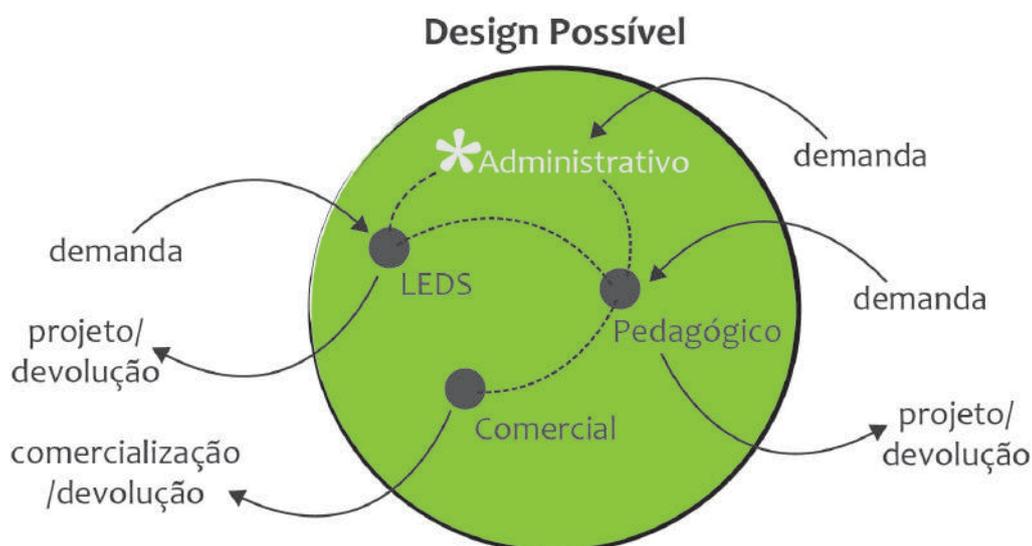


FIGURA 15: Esquema ilustrativo da estrutura interna do Design Possível. Fonte: Serafim, 2014

As transformações vividas nesse processo envolvem o *design* numa teia de relações e contatos que transpassam a ligação do *design* com o artesanato. A materialização dos produtos artesanais configurados nas ações do Design Possível com comunidades produtivas se consolida simbolicamente e reforça todo esse sistema.

O Design Possível mantém a essência inicial das oficinas de desenvolvimento de produtos junto a grupos produtivos e replica seu modelo de atuação baseando-se nos mesmos princípios utilizados desde sua formação.

Atualmente o Design Possível está acompanhando e fortalecendo os grupos antigos que já estão mais organizados. Estes grupos também solicitam e encaminham novas demandas, visto que são associados às ONGs. Dessa maneira, o Design Possível vai se fortalecendo através de uma rede de parceiros como: universidades, empresas, grupos produtivos e outras associações.

Um exemplo de ação desenvolvida pelo Design Possível é o trabalho junto ao Projeto Arrastão (FIGURA 16):

O Projeto Arrastão é uma organização sem fins lucrativos fundada em 1968 e que teve início no Clube de Mães, no bairro paulistano do Campo Limpo; voluntárias ensinavam às mulheres dos bairros vizinhos trabalhos manuais que pudessem estimular a geração de renda. Hoje, o Arrastão realiza cerca de 1.100 atendimentos diários para crianças, adolescentes e adultos. O grande diferencial do trabalho desenvolvido pelo Arrastão é a matéria-prima utilizada, a lona de PVC ou lona vinílica reutilizada. O recente Núcleo de Moda e Design, implantado na ONG Arrastão com o apoio do Design Possível, foi criado para suprir as necessidades de organização e melhorar o desempenho da área de atendimento, criação, gestão produtiva, formação e produção das peças fabricadas na ONG ou por suas artesãs. (DESIGNPOSSIVEL, 2014).



FIGURA 16: Produtos de lona de PVC desenvolvidos pelo projeto Arrastão. Fonte: Design Possível, 2014.

A parceria entre Design Possível e Projeto Arrastão existe desde 2005, através de orientações para formação de grupo, oficinas de capacitações, desenvolvimento de novos produtos, auxílio no processo de produção e acompanhamento da comercialização dos produtos. O Design Possível articula projetos e promove ações de *design* que visam a fortalecer o trabalho artesanal, a inclusão social e a geração de renda. Por meio do uso de materiais reutilizados,

como por exemplo, os produtos de lona de PVC, o Design Possível orienta os grupos sobre questões que envolvem a sustentabilidade ambiental, social e econômica.

O envolvimento com a sustentabilidade norteia as ações da ONG e auxilia em novas demandas de trabalho, como por exemplo, a solicitação para desenvolvimento de material institucional, ou brindes para empresas. Para atender este tipo de demanda, o Design Possível prioriza o trabalho artesanal das comunidades parceiras, promovendo a articulação entre grupos produtivos e empresas.

#### 5.1.3.1 Modelo de Atuação - Possíveis Empreendedores

O modelo de atuação do Design Possível, junto a grupos de produção artesanal, foi sendo estruturado desde as primeiras ações, chegando a formalizar-se a partir do ano de 2007 com a criação do método Possíveis Empreendedores<sup>24</sup>. O núcleo pedagógico é o responsável pelo desenvolvimento e aplicação desse modelo junto a grupos produtivos.

O modelo é estruturado em seis etapas com duração de um ano para atuação completa (aproximadamente dois meses por módulo com visitas semanais de acordo com a distância e a necessidade dos grupos). Cada módulo ou etapa desse método tem objetivos e metas a serem alcançadas. Os módulos são independentes e podem ser aplicados de acordo com a necessidade do grupo e/ou do investimento do agente financiador (TABELA 06).

TABELA 06: Tecnologia social “Possíveis Empreendedores” metodologia Design Possível.

<b>Etapas</b>	<b>Objetivos</b>	<b>Metas</b>
<b>Formação de grupo</b>	Ajudar o grupo a lidar com questões coletivas, estimular união, compreensão e cooperativismo, através de dinâmicas e atividades. Este módulo permeia todo o	Formação de um grupo mais unido, cooperativo e com o mesmo objetivo.

<sup>24</sup>Este modelo foi certificado e reconhecido como tecnologia social pela Fundação Banco do Brasil (em parceria com a Petrobrás e UNESCO) em 2009, afirmando que o modelo “Possíveis Empreendedores” é capaz de estimular o empreendedorismo, desenvolver soluções coerentes diante de diferentes problemas sociais, apresentar os resultados e replicar os módulos em diferentes contextos que aproximam o *design* a grupos produtivos (DESIGN POSSÍVEL, 2012).

	processo de formação, tratando dos problemas de relacionamento e alinhamento ideológico do grupo.	
<b>Consolidação da Técnica</b>	Este módulo pode acontecer de duas formas: um módulo de formação técnica, para grupos que não dominam técnica de produção alguma, ou para homogeneizar alguma técnica já dominada pelo grupo, para que todos os integrantes possam desempenhar as etapas da produção de maneira eficiente e com qualidade. Para os dois casos é importante estimular o compartilhamento de conhecimentos com os demais participantes do grupo.	Formação de um grupo mais homogêneo tecnicamente, com melhor nível de acabamento e trabalhando de forma mais colaborativa.
<b>Dinâmica de Mercado</b>	Traz embasamento para os grupos desenvolverem seus produtos, como pesquisas de mercado, tendências, referências visuais, concorrentes, público-alvo, fornecedores etc.	Desenvolvimento das primeiras peças como teste para os procedimentos de desenvolvimento de produtos.
<b>Desenvolvimento de Produtos</b>	Aplicar de forma pragmática a metodologia para desenvolvimento de produtos, trabalhando com público-alvo definido, painéis semânticos para referência e objetivando a primeira linha de produtos do grupo, além de estimular a busca por sua identidade, seu diferencial competitivo.	Protótipos da primeira linha de produtos do grupo que reflitam sua identidade, e desenvolvimento de marca e material promocional.
<b>Produção e Comercialização</b>	Neste módulo, o grupo começa a lidar com as dinâmicas comerciais: atendimento ao cliente, confecção de amostras, orçamentos e prazos, entrega e pagamentos. São estabelecidos os procedimentos comerciais, bem como os responsáveis, e ações a ser realizadas em cada etapa do procedimento.	Formação de preço da linha de produtos desenvolvida, venda a varejo em bazares e feiras, venda a atacado e corporativo, e aplicação dos procedimentos estabelecidos.
<b>Autogestão</b>	As metas futuras do grupo são definidas e colocadas em forma de plano de negócio.	Concluir o plano de negócios e começar a execução.

Fonte: Design Possível, 2012.

O Design Possível trabalha de várias maneiras buscando demandas em editais para grupos e associações já formadas ou recursos para formar novos grupos que ainda não estão consolidados. Eles também recebem demandas de outras associações através de algum agente de fomento e também realizam alguns projetos ou ações menores sem recursos (voluntariado), ou com pouco recurso, para que os grupos sejam estimulados e tenham uma oportunidade.

Os seis módulos (etapas) foram sistematizados e pensados para que, posteriormente, o grupo entre num processo de incubação, assumindo mais responsabilidades formando cooperativas ou unidades produtivas autônomas/independentes. A partir da atuação proposta pelo Design Possível, os grupos começam a seguir sozinhos e contam com o auxílio da ONG para comercialização dos produtos e apresentação em feiras de artesanato. Este acompanhamento é pontual e permite que o Design Possível acompanhe o andamento dos projetos desenvolvidos.

Os módulos podem ser aplicados separadamente de acordo com a demanda solicitada. As ações normalmente são executadas por integrantes (*designers*) do Design Possível que atuam em núcleos específicos (exemplo: núcleo pedagógico ou comercial), mas não necessariamente integrante do núcleo que está gerenciando o projeto. Quando necessário, o núcleo administrador do projeto contrata profissionais externos (consultores) para realização de oficinas pontuais e optam por contratar pessoas que já conhecem a estrutura metodológica dos Possíveis Empreendedores como um todo.

O modelo é constantemente avaliado tanto pela equipe interna quanto pelos artesãos, a sistematização desse modelo é embasada em temas como empreendedorismo coletivo, fortalecimento de parceiros e cooperativismo em rede, sustentabilidade e economia solidária, visando à geração de oportunidade de trabalho e renda assim como inserção e transformação social para comunidades carentes.

#### 5.1.4 CENTRO PERNAMBUCANO DE DESIGN

O Centro Pernambucano de Design (CPD) atua com a aproximação do *design* com o artesanato pernambucano desde 2004. Iniciou suas ações a partir da proposta do Programa Brasileiro de Design (PBD), lançada em 2002, que estimulou a criação de Centros e Núcleos de Design no Brasil. Através desse programa o projeto foi incubado pelo SEBRAE Pernambuco e, depois de um ano de experiência adquirida, em 2005, se consolidou juridicamente como associação e tem como sócios fundadores as seguintes instituições: SEBRAE-PE, FUNDARPE, SECTEC-

PE, AD-DIPER, FIEPE, SENAI-PE, SENAC-PE, SINDIVEST-PE, SINDMOVEIS-PE, APD-PE e ETEPAM.

Essas instituições apoiam e constituem o Centro Pernambucano de Design participando de cargos representativos do Centro, como presidência, vice-presidência e conselho. A atual presidente é Magda Coeli (estilista e representante do SINDIVEST-PE) e Luciene Torres é a superintendente responsável pela articulação e captação de projetos, além de coordenar diretamente o restante da equipe do Centro, desde a criação do mesmo em 2004.

O Centro Pernambucano de Design promove e articula atividades de *design* em âmbito estadual e regional prestando atendimento às micro, pequenas e médias empresas que necessitam de apoio e inovação em *design*. Artesãos, grupos de produção artesanal e empreendedores em fase de abertura de um novo negócio também são clientes da associação.

Com o apoio ao artesanato promovido pelo programa Via Design (SEBRAE) no início dos anos 2000 (em âmbito nacional), algumas propostas de oficinas junto a grupos de artesãos foram direcionadas para estimular a melhoria dos processos de produção e do produto artesanal com intuito de capacitar o artesão e beneficiar as comunidades locais (PEREGRINO 2009). Desse modo, cada núcleo que surgiu nesse período no Brasil, se especializou de acordo com as vocações e demandas locais. Assim, o Centro Pernambucano de Design seguiu essa linha de atuação e se tornou referência local, regional e nacional em ações de *design* junto a atividades artesanais.

Na região Nordeste do país, encontram-se muitas manifestações populares históricas que se revelam através de diferentes tipos de artesanato (como já mencionado anteriormente). Esse contexto contribuiu diretamente para esse envolvimento.

A equipe do Centro Pernambucano de Design é formada por sete integrantes: sendo três *designers*, uma arquiteta, um estagiário na área de design gráfico, um auxiliar de escritório e um administrador (FIGURA 17).

Os demais profissionais são consultores externos convidados para atuar em projetos pontuais aplicando o modelo de atuação proposto pelo Centro Pernambucano de Design de acordo com a demanda solicitada. São aproximadamente 60 consultores cadastrados, dos quais mais da metade são *designers*.



FIGURA 17: Estrutura Centro Pernambucano de Design – Logotipo; Equipe interna e sala de reunião. Fonte: Serafim, 2014.

A estrutura interna do Centro Pernambucano de Design é dividida em três setores: gestão; administrativo/financeiro e de projetos. No setor de projetos, os *designers* de produto gráfico e estagiário são responsáveis pela criação interna de projetos sob coordenação de uma gestora que também gerencia as ações externas desenvolvidas pelos consultores.

O setor que realiza a gestão da organização também é coordenado por Luciene Torres que articula parcerias e responde pela sustentabilidade financeira da associação através da prestação de serviço a entidades que possuem recursos para fomento no setor de artesanato, gastronomia, turismo etc.

A estrutura do Centro Pernambucano de Design é similar à de um escritório de *design*, no entanto, os projetos desenvolvidos têm características particulares, apresentando um modelo próprio para atuação junto a grupos de produção artesanal.

Um exemplo da atuação do Centro foi o trabalho desenvolvido junto à associação de artesãs da Tapeçaria Timbi. A associação foi formada 1983 quando aproximadamente 60 mulheres se uniram para confeccionar tapetes artesanais. Localizada na cidade de Camaragibe, região metropolitana da cidade de Recife, as

artesãs confeccionam tapetes a partir da técnica conhecida como arraiolo (um tipo de bordado sobre uma tela). Em 2008, uma parceria entre SEBRAE-PE e o Centro Pernambucano de Design colaborou com a formação de uma identidade própria para o grupo, com foco nos processos de produção divulgação e comercialização de novos produtos. Essa parceria proporcionou a criação da primeira coleção de novas peças, buscando agregar aspectos da cultura local aos tapetes. A proposta foi aplicar a simbologia da xilogravura<sup>25</sup> a partir de cenas do cotidiano nordestino, remetendo ao resgate cultural e criando uma identidade para os produtos da associação (FIGURA 18).



FIGURA18: Produtos e artesãs da associação Tapeçaria Timbi. Fonte: Centro Pernambucano de Design, 2014.

<sup>25</sup> Xilogravura é uma técnica de gravura muito parecida com o carimbo. Utiliza-se como matriz a madeira entalhada o que possibilita a reprodução da imagem sobre o papel ou outro material. No Brasil, principalmente na região do Nordeste, esta técnica é muito utilizada para ilustrar a literatura de cordel.

De 2008 a 2010, foram desenvolvidas mais duas coleções e, nessas ocasiões, foram realizadas exposições para apresentação dos novos produtos e para divulgar a parceria entre SEBRAE e Centro Pernambucano de Design. Em 2010, a coleção Casario Pernambucano (remetendo às casas antigas) foi classificado para a fase final do 2º Prêmio Objeto Brasileiro, promovido pela A CASA (museu do objeto brasileiro) na categoria objeto de produção coletiva.

Em 2011, com uma nova ação, o Centro promoveu oficinas de serigrafia e costura para que as artesãs, além da técnica do arraiolo utilizada em tapetes, quadros e almofadas, também pudessem confeccionar souvenir (produtos utilitários e de menor dimensão) seguindo a mesma identidade aplicada nos tapetes.

Esse projeto é considerado um caso de sucesso tanto para o Centro quanto para o seu parceiro financiador (SEBRAE), visto que, desde a realização das ações, a Tapeçaria Timbi mantém sua produção e comercializa seus produtos em feiras e mercados locais, além da participação em grandes feiras nacionais e internacionais.

Em 2014, o Centro Pernambucano participou de um edital de fomento promovido pelo Bando do Nordeste e realizou um novo projeto com a Tapeçaria Timbi. O projeto "Tapeçaria Timbi bordando a obra de J. Borges" teve como objetivo a produção de 10 grandes painéis a partir das xilogravuras de J. Borges.

Buscando valorizar a cultura local e os saberes artesanais, o Centro Pernambucano atua há 10 anos com ações que unem o *design* ao artesanato, promovendo a inclusão social e a geração de renda com atuação em todo o estado de Pernambuco.

#### 5.1.4.1 Modelo de atuação

O Centro Pernambucano de Design, durante seu período de incubação, testou alguns procedimentos e criou algumas estratégias para as ações de *design* aplicadas a grupos de produção artesanal. Esses procedimentos foram sistematizados em sete etapas: diagnóstico; gestão de grupo; gestão do processo produtivo; gestão do produto; gestão do mercado; avaliação final dos resultados; e divulgação e promoção. Cada etapa é aplicada de acordo com a necessidade de cada grupo e de acordo com a solicitação do agente de fomento.

No Centro Pernambucano de Design, a maioria das demandas por serviço chega por meio de agentes de fomento que visam, a partir das atividades de *design*, a estimular a geração de trabalho e renda, valorizando a cultural local e promovendo a comercialização de produtos artesanais.

A primeira etapa para qualquer ação é iniciada com um diagnóstico, tendo como objetivo recolher o máximo de informações sobre o local, sua cultura, o tipo de artesanato e as atividades desenvolvidas pelo grupo. Nesse momento, o *designer* que irá atuar diretamente com os artesãos conhece o cenário local investigando aspectos sociais, culturais, ambientais e econômicos da comunidade e também analisa algumas questões pessoais de cada artesão que participará das ações para traçar um perfil geral do grupo como um todo.

A próxima etapa é uma devolução das informações para o grupo, realizada a partir da coleta dos dados da etapa anterior. O ENTREVISTADO 04<sup>26</sup> relatou que essas atividades são executadas por *designers* (interno ou consultor externo) e que muitas vezes o mesmo está presente para articular, ouvir e conhecer de que modo as atividades poderão prosseguir.

Os artesãos se impactam com as informações que os *designers* apresentam, pois, segundo o entrevistado: *“Quando elas [artesãs] falam, elas imaginam um cenário, uma situação. Quando elas se veem projetadas, elas materializam e elas têm outro impacto da realidade delas.”* Isto porque é apresentado um contexto real (das potencialidades locais e do grupo) somado a uma possível alternativa de projeto a ser desenvolvida.

Nesse momento é preciso muito cuidado, pois o *designer* devolve para o grupo aquilo que ele enxergou como possível caminho a ser seguido, mas também é nesse momento que os artesãos respondem positivamente ou negativamente sobre essas considerações. A sensibilidade do profissional nesse encontro é o ponto de partida para o sucesso da ação. A importância de um bom diagnóstico será rebatida durante todo o projeto, influenciando diretamente no resultado final da ação. A etapa de gestão de grupo também está associada a esse momento, pois é preciso considerar as particularidades dos artesãos, mas também fortalecer a ideia de trabalho coletivo e formação de grupo.

---

<sup>26</sup>ENTREVISTADO 04: Graduado em Design de Produto pela UFPE. Trabalha no Centro Pernambucano de Design desde 2004. É responsável pela gestão da equipe, articulação e captação de projetos.

Outra etapa é a gestão do processo produtivo, na qual se consolida a proposta de quais produtos serão desenvolvidos juntamente com a contribuição do *designer* e dos artesãos. As técnicas artesanais são aplicadas por meio de oficinas e capacitações para que as artesãs compartilhem seus saberes e aprendam novas técnicas que possam agregar valor aos novos produtos. O Centro opta por utilizar materiais locais, mas quando necessário fornece novos materiais para que os novos produtos comecem a ganhar forma (por exemplo: tecidos, material para serigrafia, tintas, linhas, aviamentos etc.). A opção por fornecer materiais é para que todos os artesãos tenham as mesmas condições para conduzir o trabalho. Essa prática é comum quando o projeto visa a desenvolver uma nova coleção de produtos ou estimular processos de inovação para um grupo já atendido. Normalmente o Centro propõe aos *designers* que desenvolvam aproximadamente dez novos produtos, pensando nas habilidades, tipo de artesanato e técnicas praticadas pelo grupo. Esse número pode variar, mas é acordado previamente com o *designer* que vai conduzir a ação.

As etapas de gestão do produto e gestão do mercado são realizadas em paralelo ao processo de produção, observando-se questões técnicas e possibilidades de inserção do produto no mercado. A criação da identidade visual (logotipo, embalagem e catálogos) dos grupos também é desenvolvida nesse momento (pelo *designer* da equipe interna ou pelo consultor externo).

Concluídas as fases de execução, o Centro Pernambucano tem uma etapa específica para realizar uma avaliação sobre os resultados obtidos, gerando questionários e relatórios que serão fornecidos para os agentes de fomento e também serão analisados internamente.

A etapa denominada divulgação e promoção é eventualmente desenvolvida e contempla a apresentação dos novos produtos desenvolvidos por grupos de artesãos para a sociedade, “*não é comercialização*”. O entrevistado destaca que, em alguns projetos, como por exemplo, o da Tapeçaria Timbi (anteriormente mencionado) o Centro Pernambucano de Design opta por realizar um evento para expor o resultado obtido pelo projeto, como forma de divulgar os produtos artesanais (aproximando clientes dos grupos produtivos) e promover o trabalho dos artesãos e do próprio Centro. Essa etapa final do modelo de atuação do Centro Pernambucano não é realizada constantemente, visto que os agentes de fomento poucas vezes investem em ações desse tipo.

Esse modelo proposto pelo Centro pode ser aplicado integralmente durando aproximadamente sete meses para concluir todas as etapas, ou as etapas podem ser aplicadas isoladamente sendo executadas em quatro meses. Para o ENTREVISTADO 04, o tempo varia muito de acordo com a solicitação da demanda, quem dita o tempo da ação é quem contrata o serviço da associação; com isso as ações duram aproximadamente de quatro a seis meses. Devido à experiência do Centro com esse tipo de ação, o importante para obter um bom resultado (para o grupo e para o Centro) é contar com *designers* comprometidos, estruturar uma equipe multidisciplinar quando necessário e contar com *“uma pessoa, no começo, fazendo uma palestra de sensibilização para abertura de uma oficina”*.

Como o Centro trabalha com consultores externos, dependendo do projeto são convocados diferentes profissionais, aproximando tanto os interesses do profissional contratado quando as características dos grupos produtivos (tipologia do artesanato, perfil da comunidade, local da ação, disponibilidade e interesse).

Atualmente a etapa de diagnóstico vem sendo contratada por diferentes agentes de fomento com objetivo de reconhecimento local (de um determinado cenário) no qual será implementado algum projeto. Por exemplo, uma parceria entre a APEX-Brasil (Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos) e o Centro Brasil Design, que estão realizando um mapeamento do Design Brasileiro e contam com o apoio técnico do Centro Pernambucano de Design para realização do diagnóstico no estado de Pernambuco.

Além dessa experiência, o Centro também vem realizando outras etapas do seu modelo de atuação isoladamente como a gestão do processo produtivo, gestão do produto e gestão do mercado. Atualmente os agentes de fomento têm optado por contratar etapas pontuais, visto que muitos grupos já passaram por algum processo de formação. No entanto, esse trabalho acaba sendo mais direcionado e busca resultados em curto prazo.

Outra atividade que a associação está desenvolvendo somada ao diagnóstico local é a ilustração iconográfica de elementos simbólicos de alguma região. Os catálogos ou manuais iconográficos, como são chamados, têm como foco disponibilizar graficamente ícones referentes aos elementos da natureza, da arquitetura e da cultura local para que os artesãos possam introduzi-los nas suas produções artesanais. Esse tipo de ação foi desenvolvido pelo Centro em Fernando de Noronha, Cabo de Santo Agostinho e Reserva do Paiva.

Esse tipo de ação possibilita ao artesão ampliar seu repertório de formas e estampas para criação de novos produtos com referência local. Essa prática de certa forma ressalta alguns símbolos da região, mas pode limitar a autenticidade e espontaneidade do trabalho artesanal e promover a pasteurização do artesanato, mesmo que o foco seja a valorização da identidade local. No entanto, essa ação pode estimular alguns artesãos a buscarem novas referências locais, não se limitando necessariamente aos manuais. Tudo depende do perfil dos grupos, da sua localização e da tipologia do artesanato.

O ENTREVISTADO 04 reforça que o passo a passo do modelo desenvolvido pelo Centro Pernambucano de Design é aplicado especialmente às demandas voltadas para o “*setor do artesanato*”, mas que o Centro também vem atuando em outras frentes, desenvolvendo materiais gráficos e outros serviços de *design* para empreendedores individuais ou para pequenas associações ou micro e pequenas empresas. Ele ressalta que “*cada vez mais tem menos apoio para o artesanato*” pois, de certa forma, falta incentivo e apoio à formação continuada e mais focada em outros aspectos que não só o produto final, para que grupos artesanais se tornem efetivamente empreendedores. Ações com maior tempo de duração talvez consigam obter um resultado mais eficaz, propiciando maior fortalecimento do grupo, levando-o a adquirir certa independência para manter-se no mercado. Ou seja, observa-se que incentivo existe, no entanto o que falta é mais recurso para que as ações sejam realizadas durante um tempo maior.

#### 5.1.5 PAULA DIB

A designer Paula Dib<sup>27</sup>, formada em *design* de produto pela FAAP, São Paulo, atua com grupos de produção artesanal desde os anos 2001 (FIGURA 19).

Em uma entrevista ao museu A CASA ela relata que:

O início do trabalho com as comunidades foi uma intuição. Tive a oportunidade de passar um mês em uma vila de pescadores. Lá, eu observava a vida deles, o dia a dia, o modo como a mulher cozinhava, quais eram as ferramentas que ela usava, o homem consertando o barco no fim de tarde, as crianças brincando, e pensava: “Aqui tem originalidade, tem beleza, tem espontaneidade”. Aquele universo era delicado, mágico e

---

<sup>27</sup>Paula Dib é designer formada pela FAAP - SP, tem 36 anos e atua com ações de *design* e artesanato desde 2001.

inspirador. Foi assim que nasceu em mim essa vontade de me envolver com esses grupos (DIB, 2011).



FIGURA 19: Paula Dib. Fonte Revista Trip, 2013.

Paula, desde a época da faculdade, buscava outra perspectiva no *design* com um viés mais sustentável, porque, segundo ela, “*não fazia mais sentido desenhar sofá, desenhar cadeira [...] o mundo já estava muito cheio de coisas*”. Com este pensamento e depois de viver uma experiência cultural no exterior (um intercâmbio numa tribo aborígine na Austrália) ela teve a oportunidade de começar a atuar com alguns grupos de produção artesanal na periferia de São Paulo. Iniciando um trabalho junto à ONG Monte Azul, Paula começou a trabalhar com resíduos de madeira, artesanato em jornal e papel reciclado de forma despretensiosa. Durante essas pequenas ações, surgiu a oportunidade de trabalhar num projeto maior (aproximadamente 2 anos de duração – 2005/2006) no interior da Bahia a partir de um edital da empresa Suzano Papel e Celulose. Com a proposta de estimular o artesanato e desenvolver produtos a partir de resíduos de eucalipto e papel reciclado, Paula começa a trilhar novas ações junto ao artesanato de forma mais intensa.

A partir de 2006, foram vários projetos realizados no Brasil e no exterior reconhecidos a partir de dois prêmios: o Top XXI Mercado Design, promovido pela FIESP (Federação das Indústrias do Estado de São Paulo) e o *International Young Design Entrepreneurs of the Year*, promovido pelo *British Council*, em parceria com a 100% *Design Fair*. Em 2013, Paula foi homenageada pelo Prêmio Trip

Transformadores, que identifica e reconhece pessoas pelo seu trabalho, ideias e iniciativas que promovam o avanço do coletivo (PAULADIB, 2014).

Trocando conhecimentos entre o universo do *design* e os saberes populares dos artesãos, a *designer* desenvolve ações a partir de um modelo denominado por ela de “alfaiataria”, considerando a melhor maneira de explicar o seu modelo de atuar junto a grupos artesãos.

#### 5.1.5.1 Modelo de Atuação - “Alfaiataria”

Durante sua trajetória e suas experiências, Paula revela que, a cada contato com novas comunidades e novos lugares, é preciso respeitar e entender o tempo de cada lugar. O tempo é que determina como a ação e as atividades do projeto irão ocorrer.

Ela considera o seu estilo de trabalhar semelhante ao de um alfaiate, pois as ações se adaptam sob medida para cada comunidade. O primeiro passo de todos os projetos é chegar ao local e conhecer a sua história e realizar um diagnóstico observando os diferentes elementos (paisagens, pessoas, tempo, saberes e culturas) que constituem aquele cenário. Ou seja, pode-se considerar que o ponto de partida é uma resposta encontrada a partir desse lugar *“este momento prévio de definição do que deve ser feito a partir do que é necessário ser feito de fato é o que, vamos dizer assim, ajusta o projeto na direção certa.”*

Nesse momento também ocorrem os acertos com os financiadores dos projetos para alinhar as ações com todos os agentes envolvidos. Desse ponto em diante ela destaca que esse diálogo é que vai conduzir e possibilitar a revisão do processo passo a passo *“num constante ajustar de caminho”*.

O diagnóstico é a fase que oferece os insumos para começar a dar o primeiro passo, avaliar e seguir para o segundo passo e assim por diante. Ela afirma que não atua com etapas pré-definidas, pois isso varia muito em função das particularidades de cada projeto.

Ao citar algumas experiências, Paula relata que a experimentação com materiais e técnicas é sempre aplicada e conduzida por ela em forma de brincadeira *“com estado de espírito livre”* porque é nesses momentos que boas ideias afloram e começam a ser percebidas pelos artesãos.

Normalmente ela estrutura equipes de ação, colaboradores que se formam de acordo com as necessidades de cada projeto ou é convidada a participar de ações pontuais desenvolvendo projetos junto a ONGs ou para empresas, como por exemplo, projetos desenvolvidos para a ONG Mundaréu (São Paulo) e ações para o SEBRAE.

A duração das ações que Paula conduz também não tem um tempo certo, mas normalmente variam de um a dois anos. Ela também realiza consultorias mais pontuais, palestras e *workshops* e colabora como projetista e articuladora de processos no projeto Caboclo<sup>28</sup>.

Hoje Paula se vê como uma *designer* “*facilitadora de processos*” e considera cada situação um organismo vivo e, a partir dessa ideia, ela acredita que as atividades vão se construindo. Facilitadora no sentido de não levar nada pronto para as comunidades, ela chega com a proposta de colaborar e leva a sua maneira de pensar, sua sensibilidade e seu modo de conduzir as atividades para que as ações apresentem um resultado final harmônico e de fato transformador.

Seguindo esse raciocínio, ela acredita que o *designer* pode atuar em vários contextos a partir de um olhar criativo que ele desenvolve e alimenta “*um olhar de certa forma otimista, sabe, para pensar possibilidades pela frente*”.

Uma observação interessante levantada por ela foi a questão de que existem algumas comunidades e alguns lugares que não estão prontos para receber esses tipos de intervenção, porque apresentam déficits de necessidades básicas e muitas vezes de pobreza extrema onde não cabe desenvolver um projeto de intervenção artesanal e sim um projeto de estruturação local muito mais abrangente.

As questões que envolvem o conceito de sustentabilidade são premissas para todos os projetos desenvolvidos por Paula e são trabalhadas durante todo o processo de execução das ações. “*A gente trabalha a sustentabilidade dentro do processo*”. Um exemplo que ela comentou foi do seu último trabalho: no momento da entrevista sobre a caixeta (um tipo de madeira), matéria-prima que é utilizada por artesãos caiçaras da Juréia (litoral de São Paulo) e de como eles coloriam a madeira com tinta óleo e o quanto isso desvalorizava a identidade, o material e os traços esculpidos nas peças. Além da questão estética do produto a questão também era

---

<sup>28</sup>Caboclo é uma marca de sandálias, sapatos e acessórios de couro, produzidos por artesãos do interior do Ceará na região do Crato e Juazeiro do Norte e comercializada em diferentes países. Site: [www.caboclobrasil.com](http://www.caboclobrasil.com)

argumentar e alertar para o uso de uma tinta menos agressiva àquele ambiente. A condução das propostas e encaminhamentos visa a agregar valor ao artesanato deixando transparecer a cultura do lugar e as origens daquele artesanato e perpassa toda a cadeia de produção (FIGURA 20).



FIGURA 20: Registros fotográficos do artesanato da comunidade caiçara localizada na Juréia – SP. Fonte: site Paula Dib, 2012.

Como reconhecimento, esse trabalho foi premiado com o 2º lugar na categoria ação socioambiental no 4º Prêmio do Objeto Brasileiro promovido pela A Casa, museu do objeto brasileiro, em 2014.

No modelo de atuação proposto por Paula Dib, as questões sobre mercado (comercialização, preço, encomenda e distribuição) são apresentadas aos grupos durante o processo de planejamento e criação dos produtos. Paula orienta o processo produtivo e, quando necessário, acompanha e articula junto com os artesãos algumas encomendas, e participações em feiras de artesanato ou de *design* (por exemplo, a feira Craft Design que apresenta tendências de design,

artesanato e decoração), mas não comercializa os produtos desenvolvidos durante as ações.

#### 5.1.6 SÉRGIO J. MATOS

Sergio José de Matos<sup>29</sup> é *designer* de produto formado pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) na Paraíba e, desde 2008, atua com o desenvolvimento de produtos utilizando como processo produtivo a prática artesanal (FIGURA 21).



FIGURA 21: Sérgio J. Matos. Fonte: Site Nas Entre Linhas, 2013

Sérgio J. Matos é um mato-grossense paraibano, que descobriu, durante a universidade, o cenário da cultura popular nordestina, somou-o a suas referências da região centro-oeste e desde então desenvolve e confecciona móveis e objetos decorativos e utilitários a partir desses repertórios (OLIVEIRA, 2014). Seu trabalho vem cada dia mais ganhando espaço nas mídias nacionais e internacionais por criar objetos de *design* contemporâneo a partir da referência material de artefatos artesanais.

Em 2008, foi premiado pelo I Prêmio SEBRAE Minas de Design, posteriormente, dedicou-se à academia por dois anos como professor substituto no curso de Design pela Universidade Federal da Paraíba (Campus Rio Tinto), e seguiu

---

<sup>29</sup>Sérgio José de Matos é designer, formado pela UFCG – PB, tem 37 anos e atua com ações que aproximam a área do *design* ao artesanato desde 2009.

com o desenvolvimento de produtos em seu estúdio - Stúdio de Design Sérgio J. Matos.

Por desenvolver produtos manufaturados utilizando as habilidades e os saberes de artesãos locais em parte do processo de confecção dos seus produtos, Sérgio criou uma relação direta com o artesanato. A partir disso, teve a oportunidade de atuar, a partir de 2012, como consultor em grupos de produção artesanal.

Suas primeiras demandas de trabalho com grupos de produção artesanal foram solicitadas pelo SEBRAE-PB e posteriormente atuou no Programa Jovem Artesão (em 2013) vinculado ao Museu do Homem do Nordeste e à Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) localizado no Recife-PE com a proposta de orientar o processo de criação e produção de produtos inspirados nos gradis de ferro da arquitetura histórica do Recife antigo.

A partir dessas experiências, Sérgio aproxima o *design* e o artesanato de duas maneiras diferentes: projeta os seus produtos seguindo tendências de mercado com referências locais criando objetos autorais que são produzidos por artesãos da região da Paraíba e desenvolve ações junto a grupos de produção artesanal estimulando a produção coletiva de objetos com foco na geração de renda e na inclusão social.

Ele comenta que atua de acordo com a solicitação e com os prazos estabelecidos pelas instituições de fomento e que o tempo dos projetos varia de quatro a seis meses. Por iniciar suas ações junto a grupos de produção artesanal recentemente e por desenvolver produtos autorais voltados para públicos específicos, Sérgio adaptou o modelo de atuação que desenvolve no Studio para as ações em grupos produtivos. Essa dinâmica proporciona uma troca de experiências e conhecimentos que colaboram com os resultados de suas ações.

#### 5.1.6.1 Modelo de Atuação

O processo de desenvolvimento de produtos utilizado pelo Stúdio de Design Sérgio J. Matos mescla teoria e prática de metodologias projetuais aproximando o *design* do processo de produção artesanal.

As demandas para a realização das ações junto a grupos de produção artesanal chegam através de agentes de fomento que convidam Sérgio para executar algum projeto específico.

Ele nunca participou de edital de fomento ou buscou parceria com agentes de fomento para desenvolver seus trabalhos com os artesãos. As ações nasceram de iniciativas pessoais e do desejo de aproveitar a mão de obra e o talento dos artesãos locais.

Após as primeiras experiências junto a grupos produtivos, Sérgio adaptou sua maneira de trabalhar no Studio para essas novas ações externas.

A partir de 11 etapas, o seu modelo de atuação é executado da seguinte maneira: 1. Pesquisa local; 2. Levantamento de materiais; 3. Levantamento de temas para o conceito; 4. Geração de ideias; 5. Aprimoramento das ideias; 6. Testes; 7. Protótipos; 8. Peça piloto; 9. Produto final; 10. Divulgação; e 11. Lançamento. As etapas 1 e 2 são realizadas diretamente nas comunidades, são as etapas comuns em todos os projetos dele: o momento inicial do diagnóstico. Nesse momento ele tem os seus primeiros contatos com os artesãos e conhece um pouco da história do local e quais as técnicas e matérias que o grupo já utiliza. Da terceira à sétima etapa, o que ele chama de segundo momento da ação, as atividades acontecem internamente no estúdio, a conceituação, os testes com os materiais e o desenvolvimento inicial das alternativas dos produtos. Após essas etapas ele retorna à comunidade para produção das peças piloto, ele observa a identificação dos artesãos com os produtos propostos, apresenta as técnicas mescladas aos conhecimentos prévios dos artesãos e acompanha o processo de produção do produto final.

Após a primeira tiragem dos produtos finalizados, Sérgio retorna ao estúdio e, junto com o órgão de fomento, realiza a divulgação do trabalho executado por meio das mídias e redes sociais e encerra a ação com o lançamento dos produtos em feiras, exposições e eventos nacionais. Os artesãos também apresentam e comercializam seus produtos em eventos e feiras da região, mas, devido ao reconhecimento nacional e internacional do *designer*, o impacto desta ação é maior quando vinculada ao nome dele. Ele não participa diretamente do processo de comercialização junto aos artesãos, mas se posiciona como articulador, quando recebe alguma encomenda dos produtos desenvolvidos pela comunidade ele encaminha o contato direto para o grupo e, caso o grupo necessite de ajuda, ele

auxilia com a logística de embalagem e distribuição e adiciona ao preço do produto final estes gastos.

No estúdio, esse modelo é utilizado desde 2010 e, a partir de 2012, é aplicado para ações em grupos produtivos. Esse modelo pode ser realizado integralmente em conjunto com o grupo de artesãos, ou simplesmente aplicando etapas específicas. No projeto desenvolvido com o Programa Jovem Artesão (Recife-PE), todas as etapas foram realizadas coletivamente com os jovens participantes do projeto. Nesse caso, os jovens compreenderam todo o processo criativo para desenvolvimento de produtos e criaram seus próprios produtos a partir do conceito principal que eram as grades encontradas na arquitetura antiga da cidade de Recife. Sérgio ressalta que os jovens se apropriaram do conhecimento e dos ensinamentos para desenvolverem “sozinhos suas próprias peças” (FIGURA 22).



FIGURA 22: Produtos e participantes da ação design e artesanato desenvolvido por Sérgio J. Matos para o Programa Jovem Artesão. Fonte: Site Nas Entre Linhas, 2013

Nesse projeto, Sérgio não retornou ao estúdio para pensar nos possíveis produtos. Tudo foi desenvolvido coletivamente a partir de experimentações e vivências com os jovens. Para ele a proposta do agente de fomento é que direciona as suas ações, assim o Programa Jovem Artesão tinha como objetivo envolver os

jovens em todo o processo de criação e isso nem sempre acontece em outros projetos, visto que uma ação como essa demanda mais tempo de contato com os artesãos, conseqüentemente mais investimento do financiador.

O tempo médio de atuação em projetos junto a grupos de produção artesanal varia de três a quatro meses. A maioria dos projetos realizada em grupos produtivos veio através do SEBRAE-PB. Nesse tipo de trabalho, Sérgio atua como pessoa física e conduz as visitas e oficinas de *design* sozinho. Por ser reconhecido na área do *design* e arquitetura, as ações e produtos desenvolvidos junto a comunidades artesanais ganham rapidamente destaque na mídia, aumentando a visibilidade das ações e potencializando a comercialização dos produtos.

Sérgio não comercializa os produtos desenvolvidos nas comunidades. Ele auxilia em exposições e feiras e, caso existam encomendas, ele encaminha diretamente para os grupos produtivos.

Das propostas realizadas junto a grupos de produção artesanal, Sérgio também cria novos produtos autorais a partir dos materiais ou técnicas desenvolvidas junto aos grupos. Por exemplo, a Mesa de centro Acaú foi desenvolvida após uma ação junto ao grupo produtivo de Pitimbu-PB a partir da coleção Corais de Acaú (linha de produtos decorativos) (FIGURA 23).



Figura 23: Artesão e vaso coleção Corais de Acaú e Mesa de Centro Acaú (produto Stúdio de Design Sérgio J. Matos. Fonte: Sérgio J. Matos, 2014.

Essas experimentações plásticas desenvolvidas por Sérgio mantêm uma relação com as comunidades já atendidas em projetos junto a grupos produtivos,

visto que esses, muitas vezes, além de desenvolverem os seus próprios produtos, passam a confeccionar os produtos projetados pelo Stúdio de Design Sérgio J. Matos.

Para as atuações junto a grupos de produção artesanal, Sérgio trabalha como pessoa física e conduz as visitas e oficinas de *design* sozinho, visto que sua ação é voltada somente para desenvolvimento de novos produtos. Outras questões que envolvem temas como empreendedorismo, gestão do grupo e vendas, por exemplo, são realizados através de outras consultorias e não por ele. A temática sobre sustentabilidade se mantém em propostas de aproveitamento de materiais locais estimulando principalmente o aumento de geração de renda para os artesãos.

## 5.2 ANÁLISE CASO A CASO

A análise de cada caso tem como foco aprofundar as especificidades de cada modelo considerando os seguintes pontos: formação da equipe de trabalho; quantidade de *designers* atuando; tempo de duração das ações; motivação para as ações; tipo e etapas de cada modelo; tipo de produtos trabalhados; tipo do artesanato (materiais e técnicas); comercialização; divulgação; e aspectos ambientais.

Essa primeira análise tem como objetivo estruturar esquematicamente as informações particulares de cada caso por meio de uma matriz genérica.

### 5.2.1 Laboratório de Design Solidário (LabSol)

O modelo de atuação do LabSol apresenta nitidamente um modelo linear, no qual suas etapas são realizadas sequencialmente em três momentos bem definidos: Visita – Troca de Saberes (*Workshop*); Experimentação e Pesquisa; e Pós-Visita. Essa maneira de atuar junto a grupos de produção artesanal vem sendo aplicada desde os primeiros anos de atuação do Laboratório (2007).

Observa-se que o envolvimento com os estudantes de graduação, de certa forma, foi o que modelou a estrutura de atuação do Labsol. As três etapas são aplicadas sequencialmente e o tempo de duração para desenvolvimento das ações

é de aproximadamente seis meses podendo se estender de acordo com a necessidade dos grupos e localização. A rotatividade da equipe (16 estudantes anualmente) faz com que os projetos sejam mais pontuais e de certa forma acompanhem o calendário acadêmico da Universidade para que os estudantes possam vivenciar e experimentar todos os processos do modelo de atuação.

No modelo apresentado pelo LabSol, os estudantes são responsáveis pelas demandas e pela execução dos trabalhos, o professor coordenador atua como gestor e orientador das ações, no entanto prioriza a autogestão do Laboratório. Esta relação de autonomia contribui tanto com a organização do espaço físico do Laboratório quanto com a disciplina dos estudantes sobre os projetos. O processo de aprendizagem aproxima a prática do *design* a outras temáticas como gestão e comunicação.

Observa-se que a segunda etapa de experimentação e pesquisa é a de maior duração, visto que, no modelo proposto pelo LabSol, a primeira e a terceira etapas são realizadas juntamente com os grupos artesãos, mas durante a fase de experimentação são os estudantes que testam os materiais e desenvolvem os produtos para posteriormente serem apresentados aos artesãos. Esta etapa é considerada a fase de desenvolvimento projetual, visto que os estudantes investigam o perfil do público alvo, as características culturais dos locais, o tipo de artesanato e seus materiais e propõem diferentes soluções de produtos e/ou processos para os grupos de artesãos.

Nesse sentido, acredita-se que esse modelo tem grande aprofundamento para o ensino e também para a pesquisa. Visto que as atividades de extensão aproximam e estimulam o desenvolvimento de projetos reais que envolvem, além do desenvolvimento de produtos, relações humanas entre *designers* e artesãos. Essa troca de experiência amplia as possibilidades de atuação do *designer* desde a sua formação.

No modelo proposto pelo Labsol, os atuantes não se responsabilizam pela comercialização dos produtos artesanais desenvolvidos. O Laboratório auxilia e promove feiras e exposições esporádicas como forma de divulgação do trabalho realizado pela parceria LabSol e grupo produtivo, assim como mantém suas ações e os resultados atualizados nas redes sociais.

Na maioria das ações, os produtos propostos são de caráter utilitário, decorativo, lúdico ou adornos corporais e também acompanham tendências de

mercado. A tipologia do artesanato que o Laboratório trabalha varia muito de acordo com cada grupo, mas este já desenvolveu muitos trabalhos a partir do reaproveitamento de resíduos industriais (por exemplo, tecido, papel e lixo eletrônico) através de diferentes técnicas.

A relação das práticas artesanais com a natureza, como apresentado no primeiro capítulo desta pesquisa, foram se transformando durante o tempo, mas nunca deixaram de existir. Isso pode ser observado nas diferentes propostas de reutilização de materiais (recicláveis ou não) e/ou no uso de materiais locais (de fácil acesso) e reciclados entre outros. É nesse sentido que o Labsol também busca desenvolver suas ações junto aos grupos de produção artesanal, realizando propostas que estimulem o uso de materiais alternativos.

A partir desse contexto, acredita-se que o conceito de *ecodesign* apresentado como um dos tripés para os projetos do Labsol está diretamente relacionado à busca em trazer para o universo do *design* os princípios de ecoeficiência atentando sobre impactos ambientais e utilização consciente dos recursos naturais (CARVALHO, 2011, citado por SILVA, 2006). Assim como esse conceito, a sustentabilidade reforça essa preocupação que o Laboratório apresenta sobre seus projetos.

Englobando um conceito mais amplo, a sustentabilidade aborda questões ambientais, sociais e econômicas de maneira mais abrangente em diferentes áreas do conhecimento e se firma como base tanto para o *ecodesign* como para as propostas de economia solidária (MANZINI, 2008).

Compartilhando desses princípios, o LabSol busca identificar e atua com grupos de produção artesanal que já participam (ou são estimulados a conhecer) politicamente de ações de economia solidária como forma de fortalecimento e reconhecimento do trabalho artesanal, além de estimularem a comercialização e a valorização dos seus objetos, da sua origem e de todo processo de gestão e produção que envolve a aproximação do trabalho do *designer* e do artesão.

As motivações para as ações partem de demandas e contatos com grupos ou associações que trabalham com artesanato, independentes de prestação de serviço. O LabSol nunca submeteu projetos a editais de fomento, talvez pelo fato de não atuar com um mesmo grupo por mais tempo e por sua equipe ser rotativa.

De modo geral, observa-se que a atuação do LabSol junto a grupos produtivos é movida por projetos focados na proposta de ensino, pesquisa e

extensão, o que flexibiliza e permite que os estudantes experimentem diferentes formas de projetar e diferentes processos e materiais que estimularão a concepção de soluções alternativas e criativas para novos produtos. Essa flexibilidade não diminui a importância e a preocupação com a aceitação do produto no mercado consumidor, mas estimula novas maneiras de se pensar e fazer *design*.

A possibilidade de atuar com diferentes realidades auxilia no desenvolvimento da prática projetual, incentivando o *designer* a pensar e criar soluções sob a lógica do trabalho artesanal (considerando suas variáveis e particularidades) e não somente sob a lógica da produção industrial.

### 5.2.2 Laboratório O Imaginário

O modelo de atuação desenvolvido pelo Imaginário para atuar junto a grupos de produção artesanal foi construído a partir de algumas experiências durante as primeiras ações em 2001. Com a proposta de um modelo sistêmico e multidisciplinar, seus cinco eixos norteadores (gestão, *design*, comunicação, mercado e produção) são estruturados e trabalhados de forma individual. Os eixos podem ser aplicados isoladamente e/ou concomitantemente dependendo das necessidades diagnosticadas para cada projeto e grupo produtivo.

A lógica estrutural de se trabalhar com um modelo sistêmico aproxima a atuação do Laboratório O Imaginário aos conceitos atuais da metodologia proposta pelo *design thinking*, representando neste sentido a amplitude do pensamento do *design* no cenário das intervenções e na forma sistêmica de atuar buscando considerar diferentes variáveis:

O *designer* sabe que para identificar os reais problemas e solucioná-los de maneira mais efetiva, é preciso abordá-los sob diversas perspectivas e ângulos. Assim, prioriza o trabalho colaborativo entre equipes multidisciplinares, que trazem olhares diversificados e oferecem interpretações variadas sobre a questão e, assim, soluções inovadoras (VIANNA; *et al.*, 2012, p. 13).

No modelo de atuação proposto pelo Laboratório, não existe um tempo determinado para as ações. Em suas experiências vivenciadas atuaram em diferentes ações de curta duração (4 – 6 meses) e longas (1 - 2 anos). Ao longo dos anos, observa-se que os projetos duradouros apresentam-se mais eficientes, pois é

possível acompanhar e avaliar os resultados propostos em cada eixo de atuação, visto que a proposta d'O Imaginário não está somente no desenvolvimento de novos produtos, mas também na comunidade envolvida (artesãos e cultura local).

Quando as ações acontecem em longo prazo, como no caso de duas comunidades que O Imaginário atende desde 2003 (Cerâmica do Cabo de Santo Agostinho e Comunidade de Ponta de Pedra), observa-se que é possível promover a autonomia e autogestão dos grupos, contribuindo com uma efetiva transformação social. Assim, as ações de curta duração acabam sendo focadas mais no desenvolvimento de novos produtos e no processo de produção, que também podem oferecer um resultado interessante, mas de maneira pontual e imediatista.

Essas constatações advêm das experiências práticas, de processos de avaliações e do desenvolvimento de pesquisas. A importância da trajetória da atuação do Laboratório (13 anos) faz com que seus projetos e suas pesquisas sejam reconhecidos nacionalmente, reafirmando que a parceria entre *design* e artesanato se consolida de forma colaborativa e enriquecedora tanto para os *designers* quanto para os artesãos. Com o caráter transdisciplinar, algumas ações também aproximam o *design* e artesanato a outras áreas do conhecimento, como descrito no exemplo ilustrativo durante a apresentação do modelo de atuação d'O Imaginário (item 5.1.2.1). No entanto, o Laboratório poderia aproveitar o fato de promover projetos de extensão acadêmica para incentivar novas parcerias, podendo expandir as oportunidades de atuar com novos grupos produtivos.

Dentro do modelo desenvolvido pelo Laboratório, observa-se que o processo de avaliação possibilita que o modelo seja constantemente analisado e revisto. As avaliações ocorrem semanalmente, por meio de reunião presencial com toda equipe. Dessa maneira, o Laboratório consegue manter um *feedback* das suas atividades tanto através dos artesãos quanto por meio dos *designers* executores das ações. Essa disciplina interna somada à estabilidade da equipe sustenta o modelo sistêmico proposto pelo Laboratório.

Em relação à comercialização e divulgação, o Laboratório não comercializa os produtos desenvolvidos pelas comunidades atendidas, mas acompanha e orienta o processo de produção auxiliando diretamente na divulgação das ações por meio das redes sociais. Também realiza consultorias para apresentação dos produtos em feiras e exposições estimulando a inserção do produto artesanal no mercado. Já realizaram bazares, mas esta prática é esporádica.

A importância do conceito sustentabilidade nesse modelo se destaca desde o início das ações e é reafirmada pelo contato com comunidades tradicionais (por exemplo, que trabalham com barro (argila) ou com o trançado de fibras naturais) e não tradicionais (por exemplo, grupos que desenvolvem artesanato com papel reciclado e mariscos/conchas). O uso de materiais reciclados e/ou locais contempla aspectos ambientais que também podem ser observados nos processos de produção e desenvolvimento das ações como um todo. Os produtos artesanais desenvolvidos nas ações normalmente são utilitários, decorativos e acessórios pessoais.

De um modo geral, o modelo de atuação proposto pelo Imaginário tem um maior foco no desenvolvimento de pesquisa para a área acadêmica do *design* e também no desenvolvimento local e na transformação social, promovendo e acompanhando as comunidades por meio de atividades (projetos) de maior duração, unindo tradição e inovação por meio de ações de *design*.

### 5.2.3 Design Possível

O Design Possível atua com projetos de *design* e artesanato desde 2004; suas experiências tiveram início como projeto de extensão acadêmica e, após cinco anos de atuação, se organizaram profissionalmente tornando-se uma Organização Não Governamental (ONG). As atividades desenvolvidas enquanto projeto de extensão pela Universidade Presbiteriana Mackenzie aproximaram estudantes de *design* de organizações sociais da periferia de São Paulo como forma de promover ações junto a grupos de produção artesanal. Essas atividades possibilitaram o contato dos estudantes com diferentes realidades e estimularam o desenvolvimento de projetos com foco no produto artesanal e também na inclusão social por meio da geração de trabalho e renda de grupos marginalizados.

Por ter atuado como projeto de extensão, as ações do Design Possível ganharam visibilidade em encontros nacionais e estaduais de *design*, tanto por promoverem palestras e oficinas, quanto por comercializarem os produtos artesanais desenvolvidos em parceria com algumas comunidades atendidas.

A opção pela comercialização dos produtos artesanais surgiu pela necessidade de auxiliar os grupos a conquistarem novos clientes. Com tipologia de

artesanato urbano, os produtos artesanais produzidos por grupos da periferia de São Paulo são confeccionados a partir do reaproveitamento de materiais (resíduos industriais e lixo). As ações promovidas pelo Design Possível buscaram em tendências de mercado novas alternativas para o desenvolvimento de produtos utilitários e decorativos e também novos mercados consumidores.

Esse contato direto com a comercialização e conseqüentemente com a divulgação dos produtos foi o que estimulou a transformação de projeto de extensão para ONG, ainda se mantendo incubado na Universidade durante um ano (2009 – 2010).

A partir de 2010, já atuando em um espaço próprio, a organização começou a se reestruturar, mas ainda contando com apoio de estudantes bolsistas para alguns projetos.

Com a passagem de projeto de extensão para associação sem fins lucrativos, o Design Possível foi se reformulando internamente e também moldando o seu modelo de atuação.

O modelo proposto pelo Design Possível sugere uma seqüência de seis principais etapas: formação do grupo, consolidação da técnica; dinâmica de mercado; desenvolvimento de produto; produção e comercialização; e autogestão. Essas etapas caracterizam esse modelo de atuação como linear, pois esses módulos podem ser aplicados sequencialmente ou individualmente, dependendo da necessidade de cada grupo e do tempo de cada projeto. O tempo considerado ideal para execução de todas as etapas é de um ano (12 meses), aproximadamente dois meses por etapa, assim a organização opta por projetos de curta e média duração, nos quais pelo menos um ou dois módulos são executados.

A última etapa é dedicada à autogestão do grupo, o que fortalece e estimula o grupo de artesãos a executar suas atividades com autonomia. Após esse último momento de formação, o Design Possível ainda mantém contato com os grupos, principalmente para auxiliar, orientar e incentivar a comercialização dos produtos. Promovendo e fortalecendo uma constante formação de redes de contato entre consumidores, associações, designers e empresas.

Desse modo, o Design Possível consegue desenvolver diferentes projetos com diversos grupos, mas, de certa forma, acompanha os antigos projetos, o que lhes permite avaliar os resultados das atividades propostas.

Acredita-se que a mudança na estrutura interna da organização (estrutura guarda-chuva) ocorrida em 2013 também esteja relacionada com essa postura de autoavaliação do seu modelo de atuação juntamente com as novas propostas de projetos promovidas pelo surgimento do LEDES e também pelas políticas de incentivo no campo da economia solidária e pela atuação junto ao cenário da economia criativa. O envolvimento do Design Possível junto a essas propostas contemporâneas fortalece e contribui diretamente para o crescimento da sua rede de contatos. Desse modo, o modelo de atuação do Design Possível apresenta-se bastante dinâmico, promovendo diferentes intercâmbios (estudantes, designers, artesãos, associações e empresas) e contribuindo para sua manutenção no mercado enquanto associação que atua envolvendo o design como ferramenta principal em todas as suas ações.

#### 5.2.4 Centro Pernambucano de Design

A atuação do Centro Pernambucano de Design teve início com um processo de incubação junto ao SEBRAE-PE em 2004. A partir de um ano de experiências, o Centro Pernambucano de Design se consolidou juridicamente como associação a partir de 11 organizações e instituições fundadoras (apresentadas durante a descrição do caso). Estes sócios fundadores contribuem institucionalmente com as demandas de trabalho do Centro, sendo o SEBRAE-PE o seu maior parceiro e financiador das atividades do Centro Pernambucano de Design.

A relação das trajetórias das ações desenvolvidas pelo Centro está diretamente relacionada com as políticas de incentivo ao artesanato e aos agentes financiadores. O Centro realiza muitas ações em diferentes grupos produtivos, para isso conta com consultores externos que executam ações pontuais como prestadores de serviço (pessoa física ou jurídica). De certa forma, são esses consultores que aplicam o modelo de atuação do Centro durante as ações junto a grupos de produção artesanal. Já a equipe interna gerencia, coordena e busca novas demandas de projetos.

O modelo de atuação junto a grupos de produção artesanal está construído em sete etapas: diagnóstico; gestão de grupo; gestão do processo produtivo; gestão do produto; gestão do mercado; avaliação final dos resultados; e divulgação e

promoção. Este modelo se apresenta de forma linear e, assim como os demais, também pode ser aplicado integralmente (sequencialmente) ou em etapas isoladas, dependendo da solicitação da demanda.

As etapas podem ser executadas por um ou mais *designers* (sendo um ou mais consultores externos ou um *designer* da equipe interna e um ou mais consultores externos) e essa estrutura de ação varia de acordo com o tempo da ação e suas necessidades. Normalmente as ações são de curta/média duração (4 – 7 meses) e quem normalmente dita o tempo das ações são os agentes financiadores, através dos contratos. Quando os projetos são desenvolvidos a partir de editais de fomento, a dinâmica das atividades apresenta-se mais completa, visando a aplicar o modelo como um todo, visando a resultados mais duradouros com o foco no produto, mas também no desenvolvimento local.

Devido a sua trajetória e o seu tempo de atuação (10 anos), o Centro Pernambucano de Design já trabalhou com ações de *design* junto a diversos tipos de artesanato (tradicional e urbano) incluindo diferentes materiais (naturais e reaproveitando resíduos) e técnicas artesanais em todo o estado de Pernambuco, desenvolvendo produtos utilitários, decorativos, lúdicos, religiosos e acessórios corporais.

O Centro não comercializa os produtos desenvolvidos durante as ações, apenas acompanha a produção, assim como auxilia na divulgação dos resultados e na orientação durante a participação em grandes feiras de artesanato.

O Centro também executa projetos a partir de demandas para criação de identidade visual de associações e micro, pequenas e médias empresas. Atualmente outros projetos com a parceria junto ao Centro Brasil Design estão proporcionando uma nova experiência com empresas e produtos voltados para exportação.

Observa-se que, mesmo mantendo uma estrutura pequena, o Centro Pernambuco de Design desenvolve importantes projetos que fortalecem a relação entre o *design* e o artesanato na região Nordeste do país e também a relação do *design* com diversos segmentos de mercado. Por meio da contratação de consultores, o Centro também fomenta a atuação de *designers* locais junto ao artesanato, incentivando novos caminhos e possibilitando a interação dos mesmos com diferentes realidades.

De maneira geral, o trabalho do Centro Pernambucano alia o *design* a diferentes propostas de atuação junto a grupos de produção artesanal, micro,

pequenas e médias empresas e também orienta empreendedores individuais estimulando o mercado local. Atualmente vem-se envolvendo com algumas ações vinculadas à economia criativa, mas ainda de maneira tímida. Acredita-se que, mesmo tendo liberdade para atuar e propor novos projetos, a associação ainda se mantém passiva e pouco ousada na busca de novas parcerias e, conseqüentemente, novas oportunidades de atuar com ações junto a grupos de produção artesanal.

#### 5.2.5 Paula Dib

Como já mencionado anteriormente, o contexto de se trabalhar com grupos de produção artesanal em grandes centros urbanos em relação a outras comunidades é que o tipo de artesanato encontrado nesses lugares é diferente dos artesanatos existentes em comunidades e vilarejos menos urbanizados, devido às múltiplas influências culturais e os acessos rápidos a tecnologias e produtos industrializados. A diversidade apresentada pelo artesanato urbano se manifesta nos diferentes materiais utilizados, nas técnicas e saberes oriundos da miscigenação multicultural que se aglomera nas grandes cidades (CHITI, 2003).

É nesses centros que a preocupação com as questões sociais, ambientais e econômicas se chocam e muitas vezes se perdem diante da velocidade com que as mudanças ocorrem. Vistas por esse caminho, as propostas de atuação junto a grupos de produção artesanal estimuladas e desenvolvidas por Paula Dib visam a ressaltar as questões ambientais com o foco em ações de *design* que promovam efetivas transformações sociais.

O modelo proposto por ela valoriza o processo artesanal como um todo; propondo um realinhamento de soluções, ela inicia as ações com um diagnóstico local e, a partir desse primeiro passo, as outras atividades começam a ser pensadas e executadas. Denominado como método de “alfaiataria”, não existem etapas pré-definidas e o tempo de cada ação dura em média de um a dois anos (12 a 24 meses). Esse modelo foi sendo construído e denominado por ela a partir de diferentes experiências em diversos projetos.

Paula Dib teve a oportunidade de trabalhar em diferentes localidades no Brasil e também no exterior (Londres, Moçambique e Austrália) e as ações

desenvolvidas em diversos cenários lhe proporcionaram uma visão ampla de diferentes materiais, processos e técnicas artesanais que contribuíram para seu conhecimento enquanto *designer*.

Dessa maneira, observa-se que seu trabalho e sua forma de atuação ganharam destaque por promover ações do *design* que buscam cada vez mais valorizar culturalmente os saberes e as técnicas do fazer manual. Nesse modelo, ela auxilia, orienta e também acompanha os artesãos no processo de desenvolvimento e produção dos produtos, incentivando também o empreendedorismo e a autonomia dos grupos. Ela apoia a participação em feiras de comercialização, mas não participa da comercialização direta dos produtos.

Retomando práticas ecológicas que originalmente eram empregadas por artesãos mais tradicionais, como por exemplo, em comunidades indígenas, ela exercita o caminho de volta tentando repassar para os artesãos a ressignificação dos processos que se perderam ou foram substituídos ao longo do tempo. Relaciona-se aqui o tema da globalização e da industrialização acelerada por que o Brasil passou e de toda a pulverização de produtos industriais com padrões internacionais que de certa forma anulou, negou e inferiorizou a cultura nacional e suas manifestações populares vinculadas à produção artesanal.

Nesse sentido, sua atuação em projetos de *design* e artesanato é especialmente voltada a um resgate cultural de saberes manuais que abrangem o *design* a questões sociais, ambientais e econômicas.

#### 5.2.6 Sérgio J. Matos

Influenciado pelo artesanato e pela cultura popular da Paraíba na região Nordeste do país, ele buscou na produção artesanal a inspiração para seus projetos de *design* (móveis e objetos de decoração) e também para colaborar e orientar no desenvolvimento de produtos junto a grupos de produção artesanal.

Sua atuação recente junto a grupos de produção artesanal, desde 2012, influencia no processo como ele conduz suas ações. Seu modelo de atuação segue as mesmas etapas do desenvolvimento de produtos autorais em seu Studio. Estruturado em 11 etapas (apresentadas anteriormente), com o foco no resultado do desenvolvimento de novos produtos, ele explica que temas como

empreendedorismo, gestão do grupo e vendas, por exemplo, são realizados através de outras consultorias e não fazem parte do seu modelo.

Sérgio Matos ressalta que, na maioria dos projetos de que ele participa, recebe alguns direcionamentos dos agentes de fomento, como por exemplo, sugestões de linhas de produtos a serem desenvolvidas (produtos utilitários e/ou decorativos como: fruteira, luminária e vasos). Diante desse tipo de informação prévia, ele segue seu modelo de atuação visando a atender essa solicitação adequando-a às habilidades, técnicas e materiais dos grupos de artesãos.

Ele também informa que, em suas experiências, percebeu que, na maioria das vezes, os grupos de artesãos "*gostam da parte prática de confeccionar os produtos*" e gostam quando o desenho (referente aos novos produtos) chega pronto para eles produzirem as peças.

Sobre essas informações é importante lembrar que o trabalho do *designer* junto a grupos de artesãos necessita de cautela e requer diálogo, observação e dedicação de todos os envolvidos (agentes de fomento, *designers* e artesãos) para que o processo tenha um impacto positivo.

A temática sobre sustentabilidade é referenciada em seu trabalho principalmente em relação às propostas de aproveitamento de materiais locais, contribuindo com os artesãos e a paisagem local. Sua atuação junto a grupos produtivos também provoca um impacto positivo em relação ao aumento de geração de renda para os artesãos, pois a comercialização de novos produtos artesanais ganha grande destaque por terem sido criados juntamente com ele.

Quanto à comercialização, a maneira com que Sérgio Matos se envolve com o processo de produção e acompanhamento de vendas dos produtos gerados durante as oficinas com grupos de produtivos está diretamente relacionada com sua rede de contatos. Considerando o seu reconhecimento profissional, ele incentiva e auxilia a participação dos grupos em diferentes feiras e exposições de *design* e/ou artesanato. Dessa maneira, ele apoia a inserção dos produtos artesanais no mercado e conseqüentemente a valorização do artesanato e o reconhecimento da relação entre o *design* e o artesanato.

Por fim, observa-se que as ações executadas por Sérgio Matos mantêm uma forte característica na inovação formal (devido aos experimentos e o uso de diferentes materiais) aliando inovação e tradição a produtos contemporâneos.

### 5.3 ANÁLISE ENTRE PARES

A análise entre pares visa a identificar similaridades e divergências entre os modelos de atuação investigados com a proposta de verificar a existência de replicação literal (semelhanças) entre dois casos inseridos em uma mesma categoria (YIN, 2001).

Para auxiliar nesta análise e também como forma de sintetizar os dados apresentados pela abordagem descritiva e aprofundada durante a análise caso a caso, estruturou-se uma matriz genérica com os seguintes dados (TABELA 07):

- a. início da atuação: ano de início do envolvimento com ações de *design* no artesanato;
- b. equipe de trabalho e quantidade de *designers* atuando;
- c. motivação para as ações: demandas solicitadas e/ou iniciativa própria (edital)
- d. tipo e etapas do modelo: aspecto geral do tipo de modelo (sistêmico, linear, feedback, livre) e quantidade de etapas incluídas ao modelo;
- e. tempo de duração das ações: tempo médio (aproximadamente) da duração de cada ação ou projeto;
- f. tipo do artesanato, materiais e técnica: tipologia do artesanato segundo Chiti e os principais materiais e técnicas trabalhados por cada caso.
- g. tipo de produtos trabalhados: utilitário, decorativo, adornos corporais, lúdicos, educativo, souvenir e religioso, segundo a classificação do PAB (2012) (ANEXO 02);
- h. comercialização: aspectos relacionados à venda, acompanhamento do processo de produção e comercialização e/ou somente auxílio (assistência) esporádico;
- i. divulgação: estímulo à participação em feiras e exposições, divulgação das ações e resultados em redes sociais e articulação e execução de eventos (exposição);
- j. premiação: quantidade de prêmios pelas ações e projetos desenvolvidos junto a grupos de produção artesanal;
- k. e aspectos ambientais: conscientização sobre sustentabilidade ambiental nas escolhas e uso de materiais e processos.

TABELA 07: Matriz Genérica - Síntese dos casos.

	início da atuação	equipe	quantidade de designers	motivação para ação - DEMANDA -	tipo do modelo	quantidade de etapas	tempo de duração das ações	tipologia do artesanato	materiais e técnicas	tipo de produtos	comercialização	divulgação	prêmios	aspectos ambientais
Núcleos de Extensão	Laboratório O Imaginário	11	07	ag. fomento e edital	sistêmico	5	depende da demanda / aprox. 06 a 24 meses <small>*atua 10 anos em 2 grupos</small>	+ artesanato de inspiração tradicional	cerâmica, fibras naturais, papel reciclado	utilitário e decorativo	não vende acompanha auxilia	redes sociais feiras exposições	7	materiais e processos
	Laboratório de Design Solidário	17	15	associação	linear	3	aprox. 06 meses	+ artesanato urbano	cerâmica, tecidos, reaprov. de resíduos	utilitário e decorativo	não vende não acompanha auxilia	redes sociais feiras exposições	2	materiais
Associações	Centro Pernambucano de Design	07	04	ag. fomento e edital	linear	7	04 a 07 meses	artesanato de inspiração tradicional e art. urbano	fibras naturais, tecido, bordado, couro, papel reciclado	utilitário e decorativo	não vende não acompanha auxilia	redes sociais feiras exposições	4	materiais
	Design Possível	10	09	ag. fomento associação e edital	linear	6	12 meses	+ artesanato urbano	reaprov. de resíduos industriais papel	utilitário e decorativo	vende acompanha auxilia	redes sociais feiras exposições	4	materiais
Ações Individuais	Sérgio J. Matos	01	01	ag. fomento	linear	11	03 a 04 meses	artesanato de inspiração tradicional	fibras naturais, fio, arame	utilitário e decorativo	não vende acompanha auxilia	redes sociais feiras exposições	4	materiais
	Paula Dib	monta equipe por projeto	01	ag. fomento associação e edital	X	2	12 a 24 meses	artesanato de inspiração tradicional	papel, madeira, bordado, couro, tecido	utilitário e decorativo	acompanha auxilia	redes sociais feiras exposições	3	materiais e processos

Fonte: Serafim, 2014.

A compilação desses dados em uma única matriz auxilia na visualização geral dos principais aspectos identificados no estudo dos seis casos. Nela é possível observar diferentes informações sobre um mesmo caso, comparar as informações entre dois casos de uma mesma categoria e também observar sob um mesmo aspecto os dados dos seis diferentes casos.

A partir dessa matriz, será realizada a análise entre pares buscando apresentar esquematicamente a comparação entre os modelos de atuação enquanto: núcleos de extensão; associações; e ações individuais.

### 5.3.1 Núcleos de Extensão – Laboratório O Imaginário e Laboratório de Design Solidário

Para o desenvolvimento de ações junto a grupos de produção artesanal, os núcleos de extensão promovem suas atividades através de solicitações diretas de demandas, que chegam através de órgãos de fomento ou via associações (ONGs, OSCIPs), e/ou submetem projetos a diferentes editais, incluindo projetos de pesquisa financiados pela própria instituição de ensino ou por fundações e agências como, por exemplo, a CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Pessoal de Nível Superior e o CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

O Laboratório O Imaginário executa suas ações por solicitações diretas, através de editais vinculados a empresas públicas e privadas e instituições de pesquisa. Devido à sua experiência de atuação, desde o ano de 2001, o Laboratório opta por desenvolver projetos mais autônomos, mantendo como prática submeter projetos a editais. Dessa maneira é possível conduzir todos os procedimentos para realização da ação. A partir dos projetos aprovados em editais, O Imaginário consegue manter um vínculo mais duradouro com grupos de artesãos já consolidados (que trabalham com artesanato de forma organizada) possibilitando o desenvolvimento de projetos que, além da melhoria do produto artesanal, visam a promover novos processos e experimentos com foco em pesquisa, assim como novas perspectivas de produção e valorização do trabalho artesanal (considerando aqui valores culturais, sociais e ambientais).

O Laboratório apresenta uma estrutura organizacional mais estável, mantendo uma equipe de profissionais experientes que corroboram a continuidade dos projetos. Essa estabilidade reforça a atenção que O Imaginário dedica a dois projetos em especial: junto aos ceramistas do Cabo de Santo Agostinho e aos artesãos de cestarias de Ponta de Pedra, ambos localizados no litoral de Pernambuco. Nesses projetos, existe um histórico de atuação que permite ao Laboratório um acompanhamento constante e aprofundado dos projetos, o que também contribui para pesquisas. Orientado pela estrutura do seu modelo de atuação, O Imaginário se propõe a realizar, testar (experimental) e avaliar suas ações possibilitando uma análise mais real dos impactos sociais, ambientais e econômicos junto às comunidades, o que contribui diretamente com a área do *design*, que “precisa de fundamentos que só serão descobertos mediante pesquisa e experimentação sistemáticas” (BONSIEPE, 2011 p. 228).

Diferentemente, o Laboratório Solidário – LabSol opta por desenvolver ações a partir de demandas que chegam ao Laboratório por intermédio de associações (de artesãos ou através de outras ONGs), ou por meio de estudantes e professores. O Laboratório executa ações de curto prazo e não aprofunda os projetos junto a grupos já trabalhados. Essa dinâmica de atuação do LabSol pode estar associada ao seu próprio perfil organizacional, visto que, de certa forma, quem dita a dinâmica e o *time* desses projetos é o contato direto com os estudantes de graduação, pois estes permanecem aproximadamente um ano no Laboratório (equipe rotativa). Dessa maneira, o Laboratório consegue promover um maior número de ações, o que possibilita aos estudantes vivenciarem e experimentarem diversos tipos de projetos.

Essa proposta de atuação do Labsol contribui diretamente com a aproximação da teoria e da prática projetual do *design* relacionado ao ensino acadêmico. O envolvimento com diferentes grupos produtivos faz com que os estudantes experimentem diferentes técnicas de pesquisa e de práticas projetuais interagindo com diferentes realidades, matérias-primas e técnicas artesanais.

A interação dos estudantes com os projetos e o LabSol é facilitada pelo fato de a estrutura física do LabSol estar localizada próximo ao departamento de *design* no Campus da UNESP – Bauru, diferentemente do contato tímido dos estudantes de graduação com os projetos desenvolvidos pelo O Imaginário, que possui sua sede estruturada fora do campus da UFPE.

Referente aos procedimentos abordados em cada modelo de atuação, O Imaginário apresenta um modelo sistêmico, esquematizado e estruturado a partir de pontos norteadores (gestão, *design*, comunicação, mercado e produção) o que não significa que eles seguem sempre a mesma sequência em seus projetos. Já o LabSol não apresenta uma estrutura de atuação baseada em princípios definidos, mas, durante a análise individual desse caso, identificou-se que a trajetória das ações do Laboratório ocorre sempre a partir de três momentos sequenciais [visita (*workshop*); experimentação, pesquisa e configuração; e pós-Visita] permitindo identificar seu modelo como linear (FIGURA 24).

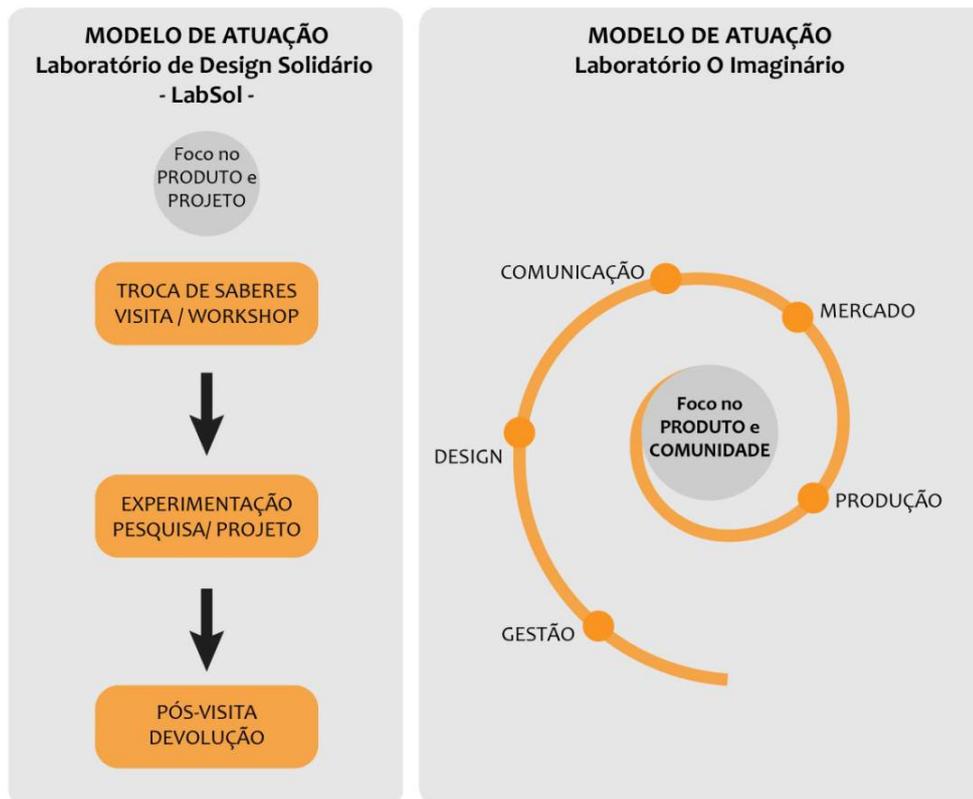


Figura 24: Esquema gráfico dos modelos de atuação do LabSol e do Laboratório O Imaginário. Fonte: Serafim, 2014

Sob esse aspecto, observa-se que o modelo estruturado pelo O Imaginário decorre da sua maior experiência de atuação junto a grupos de produção artesanal (13 anos de atuação). Como apresentado anteriormente, esse modelo foi sendo estruturado durante todos esses anos a partir de testes, avaliações e resultados. Já o modelo esquematizado para as atuações propostas pelo LabSol transcorre do seu envolvimento pontual e dinâmico com diferentes grupos produtivos.

Esses fatores reforçam as singularidades com que cada Laboratório se estruturou para executar e promover ações de *design* junto ao artesanato priorizando atividades de ensino, pesquisa e extensão.

Nesse sentido, o modelo de atuação do Labsol consegue executar um maior número de ações justamente por compartilhar a administração dos projetos com cerca de 14 estudantes, estimulando o ensino e a extensão com maior intensidade. No entanto, observa-se que a presença de profissionais mais experientes, que pudessem auxiliar na coordenação dos projetos junto com o professor coordenador Dr. Cláudio Roberto Goya, poderia promover novas parcerias e também novos projetos mais aprofundados, o que possibilitaria novas experiências e também novas pesquisas para a área do *design* e do artesanato.

O Imaginário tem uma vasta pesquisa e publicações relatando suas diferentes experiências desde suas primeiras ações até os dias de hoje, reforçando sua parceria duradora com comunidades de artesãos. Eventualmente, maior incentivo para a participação dos estudantes de graduação poderia contribuir com propostas mais experimentais ampliando as ações do Laboratório junto a grupos de produção artesanal, compartilhando conhecimento e promovendo um repasse do seu modelo de atuação para mais estudantes, além de incentivar outras abordagens de atuação de *design* junto a grupos artesanais.

Também é interessante destacar que o fato de os Laboratórios estarem inseridos em universidades públicas proporciona uma estabilidade financeira e de estrutura física permitindo experimentos, pesquisas e desenvolvimento de metodologias, produtos, técnicas e materiais que fortalecem ainda mais a relação entre o *design* e o artesanato.

Para Bonsiepe (2011), a pesquisa em *design* consiste em poder fornecer subsídios que melhorem a prática projetual. Assim, as experiências construídas a partir do aprendizado e da troca de conhecimentos junto a grupos produtivos podem estimular a capacidade do *designer* em buscar novas soluções projetuais (envolvendo grupos de produção artesanal com diferentes propostas de inclusão social e econômica), contribuindo com alternativas inovadoras que beneficiem a sociedade como um todo.

A possibilidade do contato com comunidades externas à universidade é o que caracteriza as atividades de extensão como uma das funções sociais da universidade (UNICAMP, 2014). As ações propostas pelos Laboratórios ao

aproximar o *designer* a grupos de produção artesanal visam a compartilhar conhecimento, promover a inclusão social, fortalecer e valorizar as culturas locais e contribuir com a geração de trabalho e renda.

O Imaginário, na sua proposta de atuação, consegue acompanhar e orientar a produção e a comercialização dos produtos artesanais desenvolvidos pelos grupos justamente pela manutenção de médio e longo prazo dos projetos. Ele não se responsabiliza diretamente pela venda dos produtos desenvolvidos nas comunidades, mas estimula e auxilia a participação dos artesãos em feiras, mercados e exposições de artesanato e *design*.

Observa-se que, em grupos mais consolidados e que recebem acompanhamento de profissionais de *design* há mais tempo, a postura de comercialização (apresentação do produto, embalagem, venda e encomenda) diante da lógica de mercado recebe destaque em relação aos demais grupos menos organizados. Por um lado, o *design* auxilia nessa adaptação dos produtos artesanais à lógica de mercado, contribuindo para uma melhor inserção econômica e social desses grupos. Também se julga necessário criar e estimular alternativas, como por exemplo, o incentivo a práticas de economia solidária, possibilitando novas relações para construção de um mundo mais justo nos diferentes planos da vida social (GUERREIRO, 2012).

Nesse sentido, é extremamente relevante que tanto O Imaginário quanto o Labsol, assim como outros núcleos que praticam atividades e projetos de extensão nas universidades, continuem aproximando os *designers* e os artesãos possibilitando um avanço, não só imediato, abordando questões funcionais e formais voltadas para melhoria da comercialização dos artefatos desenvolvidos com os grupos (isto é importante em curto prazo), mas também que aprofundem conhecimentos técnicos e de pesquisas que impulsionem mudanças de paradigmas nas diversas abordagens do *design* junto ao artesanato.

Segundo Cardoso (2010), o *design* possui a criatividade e a inovação como instrumentos que podem incentivar a melhoria do ensino nessa área. Para ele, "a sala de aula é hoje uma instância cada vez menos imprescindível, por ser pequena e restrita demais para dar conta de todos os desafios do mundo complexo" (CARDOSO, 2010, p. 254). Essa afirmação reforça ainda mais a importância dos projetos de extensão desenvolvidos tanto pelo LabSol quanto pelo O Imaginário.

A relevância das atividades propostas pelos dois núcleos de extensão, independentemente da região e do estado onde estão localizados, reforça a importância de as ações acadêmicas estarem atentas à realidade local diante da emergência em se desenvolverem atividades que envolvam inovação, criatividade, multidisciplinaridade e sustentabilidade como forma de construção coletiva do conhecimento.

### 5.3.2 Associações – Centro Pernambucano de Design e Design Possível

O incentivo de políticas públicas, a partir do final dos anos 1990, para execução de ações voltadas ao artesanato tem influência direta na configuração do surgimento de associações como o Centro Pernambucano de Design, em Pernambuco e o Design Possível em São Paulo, entre tantas outras ONGs que apareceram a partir dos anos 2000, como já foi apresentado anteriormente.

Com o foco em públicos semelhantes (grupos de artesãos), o Design Possível e o Centro Pernambucano de Design, localizados em dois estados diferentes, foram se adaptando aos cenários locais, se estruturando e criando seus próprios modelos de atuação.

As demandas por ações e projetos partem do financiamento e patrocínio de diferentes agentes de fomento (públicos e privados), seja por contrato direto através de solicitação de serviços, seja via participação em editais.

No Design Possível, a participação em editais para desenvolvimento das ações é constante, desse modo a organização tenta manter contato com grupos já atendidos e também iniciar novos projetos. No caso do Centro Pernambucano de Design, a participação em editais é mais esporádica, sendo a maioria das ações financiadas via contrato direto com agentes de fomento como é o caso do SEBRAE.

A relação com diferentes agentes de fomento é, de certa forma, o que orienta e determina o processo de desenvolvimento e execução das ações. Nesse sentido, observa-se que os modelos de atuação apresentados pelos dois casos possuem etapas similares para orientação no desenvolvimento de ações junto a grupos de produção artesanal.

A partir da apresentação pontual dessas etapas, juntamente com a análise individual realizada anteriormente, foi possível observar algumas semelhanças entre

esses modelos. O Centro Pernambucano de Design estrutura seu modelo de atuação através de sete etapas, enquanto o Design Possível define seu modelo a partir de seis etapas (FIGURA 25).

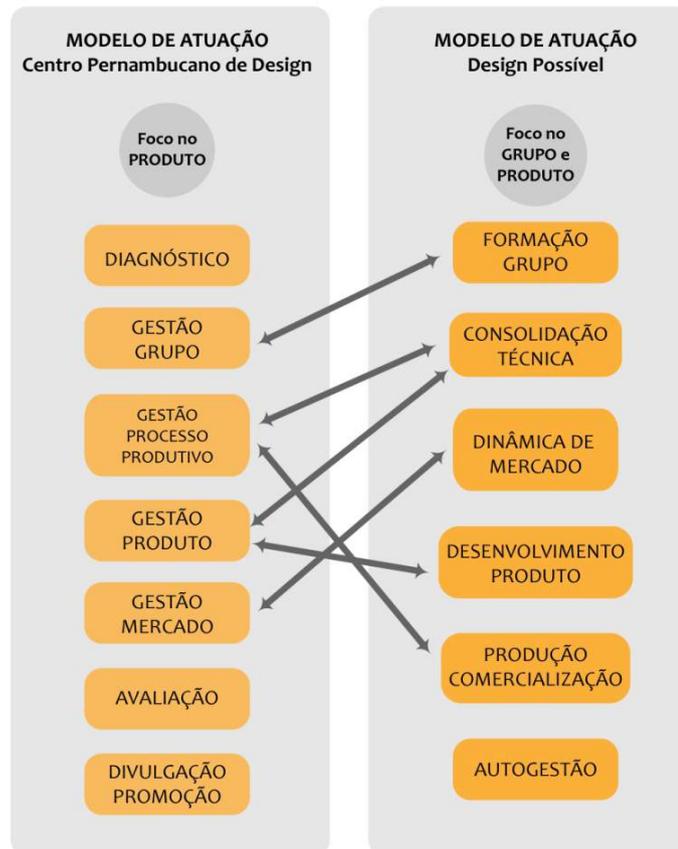


Figura 25: Esquema gráfico dos modelos de atuação do Centro Pernambucano de Design e do Design Possível. Fonte: Serafim, 2014.

As etapas referentes à formação e gestão do grupo, dinâmica e gestão de mercado e desenvolvimento e gestão do produto abordam de forma geral temas comuns que buscam apresentar aos artesãos possibilidades de se organizarem estruturalmente enquanto empreendedores, fortalecerem-se diante da dinâmica do mercado e planejarem-se durante o processo de criação e desenvolvimento de novos produtos.

O Design Possível, com alguns anos de experiência junto a grupos produtivos, adotou a dinâmica de promover a comercialização dos produtos confeccionados pelos grupos que já tiveram contato com a organização. Ao longo de suas ações, a associação percebeu que os grupos desenvolviam produtos interessantes e com propostas inovadoras, mas a grande dificuldade era apresentar

esses produtos ao mercado e comercializá-los, dessa forma o Design Possível se propôs a auxiliar diretamente nesse processo.

Como pontuado anteriormente, para orientar a comercialização, a associação criou internamente um setor (núcleo comercial) responsável pelo diálogo com os grupos produtivos. Dessa maneira, o Design Possível recebe encomendas, procura por feiras e canais de comercialização e transfere os pedidos encomendados diretamente para os grupos produtivos. Em alguns eventos importantes no setor do *design*, como a *Craft Design*, o Design Possível organiza um *stand* e convida todos os grupos interessados para expor seus produtos.

É através dessa relação que o Design Possível mantém contato com os grupos e consegue observar e avaliar os impactos dos resultados das suas ações assim como difundir o seu trabalho e a valorização do produto artesanal.

Com outro viés de atuação, o Centro Pernambucano de Design não vincula a comercialização dos produtos artesanais à associação. Possivelmente essa posição esteja relacionada à sua estrutura organizacional e às instituições sociais fundadoras que, na maioria das vezes, patrocinam e financiam as ações desenvolvidas pelo Centro, como por exemplo, o SEBRAE-PE.

Como forma de auxiliar e incentivar os grupos sobre a comercialização, esses agentes de fomento também patrocinam alguns *stands* (ambientes de venda) em feiras e exposições. Quando isso ocorre, o Centro Pernambucano de Design se responsabiliza pela apresentação e montagem dos produtos nesse ambiente.

Com a participação em feiras, eventos e exposições, observa-se que as associações aproveitam esse momento para divulgarem os seus trabalhos e projetos buscando novos parceiros e novas demandas que garantam a sua estabilidade e sobrevivência.

Devido à formação estrutural do Centro Pernambucano de Design, a partir de diferentes sócios fundadores (pessoas jurídicas), a garantia de demandas de trabalho é mais estável; no entanto, isso acaba engessando o modelo de atuação e, de certa forma, acomodando a equipe de trabalho, visto que os projetos, muitas vezes, propõem ações similares. Em contrapartida, o Design Possível apresenta mais autonomia na formatação e no direcionamento das ações, pois está sempre buscando novos parceiros, visto que não tem um agente de fomento que garanta a demanda constante de projetos.

Em relação ao tempo dedicado às ações, o Design Possível aplica suas atividades em aproximadamente 12 meses, sendo aproximadamente 2 meses por etapa. Já as ações do Centro Pernambucano de Design duram em média de quatro a sete meses, sendo aproximadamente um mês por etapa. Esse tempo é considerado ideal para a aplicação das atividades; no entanto, nem sempre o agente que financia os projetos contrata todas as etapas, ou seja, as etapas quase sempre se adequam ao tempo de contrato.

Segundo o ENTREVISTADO 04, as entidades que possuem recursos para fomentar essas ações *“têm metas, têm prazos [...] então existe pressa neste mercado para que a gente faça as coisas num prazo mais curto”*. Assim, segundo o entrevistado, a cobrança por ações mais pontuais tem um lado bom e um lado ruim, pois estimula um maior número de ações com diferentes grupos e possibilita a sustentabilidade financeira da associação; no entanto, ressalva que nem sempre os resultados dessas ações rápidas apresentam impactos sociais e econômicos satisfatórios (tanto para os artesãos quanto para a associação) e com condições de se manterem ao longo do tempo.

O que difere bastante nessa lógica do tempo são os perfis e interesses dos agentes de fomento e a maneira com que cada associação lida com essas propostas. Como já explicitado, desde o início das propostas apresentadas pelas políticas e programas de apoio e fomento ao artesanato, os focos dessas ações visam à integração do artesanato ao mercado.

Por exemplo, o Programa de Artesanato Brasileiro (PAB), apresentado anteriormente, tem como objetivo principal a *“geração de trabalho e renda e a melhoria do nível cultural, profissional, social e econômico do artesão brasileiro”*, com a finalidade de:

Coordenar e desenvolver atividades que visem a valorizar o artesão, desenvolver o artesanato e a empresa artesanal. Neste sentido são desenvolvidas ações voltadas à geração de oportunidades de trabalho e renda, o aproveitamento das vocações regionais, a preservação das culturas locais, a formação de uma mentalidade empreendedora e a capacitação de artesãos para o mercado competitivo, promovendo a profissionalização e a comercialização dos produtos artesanais brasileiros (PAB, 2012, p. 9).

Outro agente de fomento, SEBRAE, com importante atuação sobre o artesanato, também foca seus projetos em *“promover a competitividade e o desenvolvimento sustentável das micro e pequenas empresas”* com a intenção de

auxiliar a “legitimação do artesanato como um negócio brasileiro de sucesso” (SEBRAE, 2010, p.10).

Tomando por base o posicionamento do SEBRAE e o do PAB, é possível identificar que as ações desenvolvidas pelo Centro Pernambucano de Design e pelo Design Possível também se voltam para o desenvolvimento econômico, visto que os agentes que fomentam as ações muitas vezes esperam resultados condizentes com suas missões. Nesse sentido, observa-se que a lógica ao se trabalhar com grupos de produção artesanal no desenvolvimento pontual de novos produtos, de certa forma, se aproxima da lógica acelerada do processo de produção industrial. O uso de termos como: “coleção de produtos”, “segmento da área de moda”, “consumidor final” e “escoar a produção” ressalta essa ligação. No entanto, essa lógica mercadológica acaba gerando projetos pontuais e que parecem não conseguir se manter por muito tempo para grupos que atuam com artesanato, visto que, segundo relatos dos entrevistados, demandas com foco somente no produto não conseguem manter um grupo bem estruturado.

A proposta do modelo de atuação do Design Possível, por exemplo, denominada “possíveis empreendedores”, tem como um dos objetivos incentivar a autonomia dos grupos para que eles “sigam com as próprias pernas” como menciona o ENTREVISTADO 07<sup>30</sup>. Nesse contexto, o Design Possível apoia e mantém relação com vários grupos e cooperativas, mesmo após a execução das ações, visando a criar uma rede de contatos com a proposta de interligar as comunidades e fortalecer seus produtos e serviços. Isso faz com que o Design Possível, mesmo finalizando os projetos, mantenha uma relação com antigos grupos, proporcionando um maior acompanhamento dos resultados alcançados após suas ações. No entanto, essa é uma opção dessa associação o que não garante sustentabilidade financeira aos projetos, nem ações contínuas com os grupos, mas fortalece uma rede de trabalho artesanal.

Seguindo esse modelo de atuação, o Design Possível aborda os conceitos da economia solidária e busca, junto com os grupos produtivos, promover mudanças significativas no processo de produção e comercialização de produtos artesanais. Através da valorização do fazer e do trabalho artesanal, do reaproveitamento de materiais e da formação de redes de contato, os grupos começam a se relacionar de

---

<sup>30</sup>O ENTREVISTADO 07 é formado em ciências sociais e atua no Design Possível como coordenador administrativo.

forma mais autônoma. Mesmo que gradualmente, o Design Possível consegue estimular e avaliar a emancipação de alguns grupos, principalmente daqueles que se organizaram a partir da aplicação completa do modelo "possíveis empreendedores".

No caso do Centro Pernambucano, os projetos estão muito atrelados aos contratos do agente de fomento e não é uma prática da associação fomentar uma rede de grupos de artesão; isso dificulta uma avaliação constante das ações desenvolvidas. A proposta de uma formação de rede de contato integrada de artesãos junto ao Centro Pernambucano de Design seria muito interessante, visto que o Centro é referência na execução e promoção do *design* junto ao artesanato no estado de Pernambuco.

De modo geral, considera-se que tanto o Centro Pernambucano de Design quanto o Design Possível são importantes associações que colaboram, historicamente, em âmbito local, regional e nacional, com a área do *design* e do artesanato.

No entanto, acredita-se que seria de extrema importância que, de tempos em tempos, tanto as associações quanto os agentes de fomento, realizassem uma revisão (avaliação, manutenção e adaptação) do modelo de atuação e do seu modelo de fomento, para que as contribuições sociais, ambientais, políticas, culturais e econômicas alcançassem efetivos resultados em contextos contemporâneos cada vez mais dinâmicos e complexos.

### 5.3.3 Ações Individuais – Sérgio J. Matos e Paula Dib

A partir da apresentação da Paula Dib e do Sérgio J. Matos, *designers* que atuam de forma autônoma em projetos que aproximam o *design* ao artesanato, é possível observar que a história de vida desses dois profissionais e suas referências e experiências pessoais influenciaram diretamente nas suas escolhas de atuação junto ao artesanato.

A partir da descrição individual dos seus modelos, observou-se que Paula Dib desenvolve ações tanto como consultora, prestando serviços para empresas e associações, quanto como proponente de projetos através de editais de fomento. Já Sergio, até o momento da entrevista, atua com grupos produtivos através de

prestação de serviço (consultoria) ou através de projetos pessoais, associando o processo de produção de seus produtos junto a artesãos da região da Paraíba.

Os dois *designers* olham para a cultura brasileira e buscam nas raízes de suas origens a contribuição para os seus trabalhos. Nenhum deles ressaltou que esse interesse foi estimulado durante a realização de seu curso de graduação. Ao contrário, a primeira proposta de Sérgio Matos para desenvolver o seu projeto de conclusão de curso foi negada pelos professores, pois envolvia a produção artesanal no processo de confecção do produto final. O projeto era o banco lanomâmi<sup>31</sup>, hoje um dos produtos de destaque do *designer*.

Essa ponte entre o ensino acadêmico de *design* com o processo de produção artesanal (manufaturas) ainda hoje é pouco estimulada; mesmo com o aumento de *designers* nacionais atuando com a aproximação entre o *design* e o artesanato, observa-se que os projetos acadêmicos ainda estão bastante restritos aos processos de produção industrial.

Paula Dib é paulistana e sua referência visual construída durante sua infância é totalmente diferente do cenário vivido por Sérgio J. Matos, que nasceu em uma pequena cidade do Estado de Mato Grosso. Seus contextos sociais, culturais, econômicos e o contato com a natureza aparentemente os levariam para lados opostos profissionalmente. No entanto, o interesse e a aproximação do *design* com o artesanato fazem com que as experiências desses dois atores se materializem em projetos e produtos desenvolvidos com grupos de artesãos tornando-se importantes colaboradores dessa relação. Seus trabalhos são reconhecidos nacional e internacionalmente através de projetos que valorizam não só formalmente a cultura brasileira, mas também pela proposta de inclusão e transformação social.

Observa-se que os modelos de atuação de cada profissional são extremamente particulares. Por um lado, tem-se o modelo de atuação de Sérgio Matos que segue a metodologia de trabalho do seu Studio, com foco no processo de criação de novos produtos. Já o modelo adotado por Paula Dib não apresenta etapas definidas, isso possibilita que as ações sejam moldadas para cada projeto: iniciando com um diagnóstico aprofundado, ela observa as potencialidades locais, conhece os artesãos e a comunidade, assim como suas técnicas e materiais, e

---

<sup>31</sup> Em 2008 o Banco lanomâmi ganhou o I Prêmio SEBRAE Minas de *Design* e em 2009 foi um dos finalistas do prêmio Ecoleo de *Design* (prêmio para estimular o uso de madeira certificada no Brasil).

consegue estruturar o segundo passo das ações e assim sucessivamente (FIGURA 26).

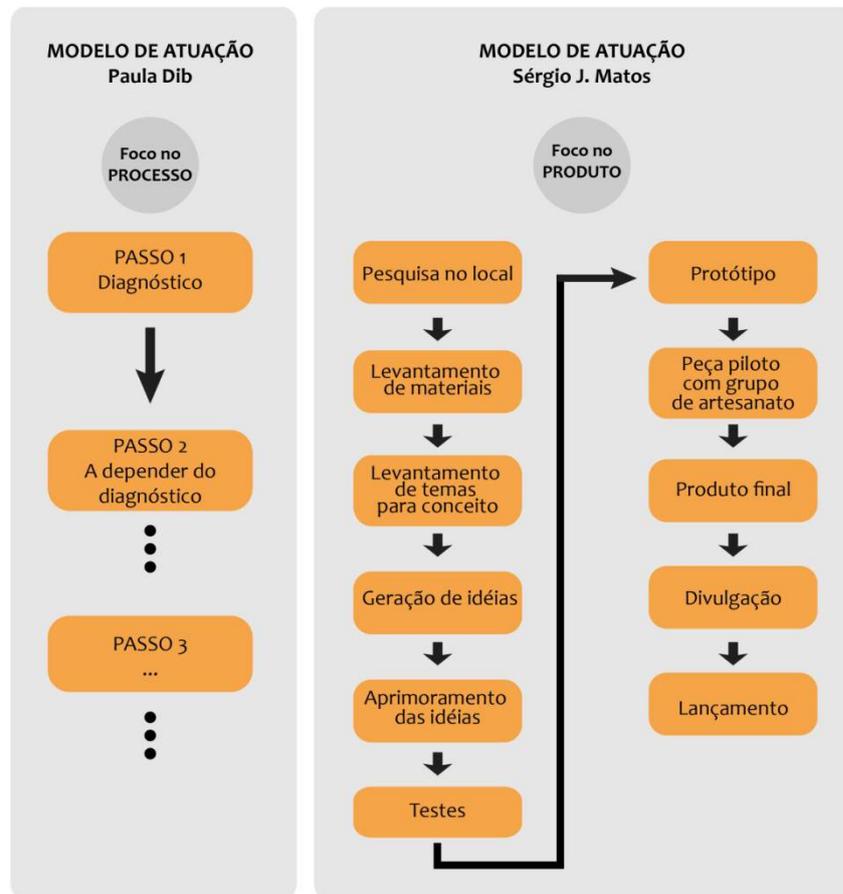


Figura 26: Esquema gráfico dos modelos de atuação de Paula Dib e Sérgio J. Matos. Fonte: Serafim, 2014.

Com etapas bem definidas, Sérgio Matos consegue realizar ações de curta duração com o foco quase que exclusivo no desenvolvimento de produtos que, de certa forma, ganham reconhecimento nacional e, conseqüentemente, estimulam a produção de artefatos artesanais. No entanto, nesse modelo ele não envolve os artesãos em todos os processos do desenvolvimento de produtos, muitas vezes ele apenas visita o local, observa os materiais e desenvolve algumas ideias/propostas de produto para que os artesãos possam apenas reproduzir suas ideias. Esse modo de atuar tem um lado positivo que ganha destaque propriamente pelo *design* do produto (seja pela sua forma, cor, material, acabamento etc.), mas, por outro lado, não consegue estruturar o grupo para o desenvolvimento constante de propostas

(produtos/serviços) que estimulem os artesãos a se manterem economicamente e estruturalmente por meio desse trabalho.

Nas propostas da Paula Dib, observa-se o inverso do modelo do Sérgio Matos. Com uma abordagem ampla, o seu modelo vai sendo estruturado paulatinamente, visando a, além do desenvolvimento de novos produtos, fortalecer o trabalho artesanal de forma mais intensificada através do compartilhamento de diferentes conhecimentos sobre sustentabilidade, mercado, inovação, tradição, cultura e identidade.

Observa-se que o modelo de atuação desses dois casos geram resultados importantes para a difusão e valorização do trabalho artesanal no Brasil, no entanto acredita-se que a integração desses dois formatos poderia fortalecer e originar uma nova maneira de executar ações de *design* e artesanato, visando a um equilíbrio entre a união do grupo, através de conhecimentos compartilhados, e a produção de novos produtos.

Os produtos resultantes das ações de Sérgio Matos podem ser considerados inovadores, principalmente pela escolha de materiais e suas transformações. Ele ressalta que os princípios de inovação visam a desvincular o produto artesanal de um produto com “*cara de hippie*”, ou seja, um produto que pode ser encontrado em vários lugares do país (devido ao uso dos mesmos materiais e pelo aspecto formal) de forma pasteurizada e que não apresenta um valor social e econômico tão significativo quanto o que ele busca criar.

Sobre esse posicionamento, é interessante pontuar que, normalmente, as propostas de *design* junto a grupos de produção artesanal estão justamente relacionadas à valorização da identidade local do artesanato. Com isso, durante o processo de criação de novos artefatos, ele realiza experimentações com os materiais, fazendo com que esses “percam” sua aparência real e se transformem em algo novo que poderá ser aplicado formalmente de outras maneiras que não aquelas com que os artesãos estavam acostumados. Esse processo faz com que os novos artefatos ganhem uma identidade sem perder a essência e sem alterar o material com que o grupo já trabalha. Esse foi um resultado inovador apresentado junto ao grupo de artesãs de Pitimbu - PB, no qual os antigos mariscos foram triturados e transformados materialmente, possibilitando novas formas de aplicação: Corais de Acaú.

Já o modelo construído por Paula Dib, decorrência dos seus 13 anos de atuação junto ao artesanato, desenvolve projetos de médio e longo prazo, com propostas mais aprofundadas, que se destacam pelas trocas de experiência mais duradouras e que resultam em ações com verdadeira potência de transformação social.

Para os dois modelos, independentemente do foco e das escolhas metodológicas de atuar, quem determina o tempo dos projetos são os agentes de fomento. Dessa forma, Paula Dib tenta negociar os prazos para que suas ações tenham maior duração, pois, para ela, conhecer a história do lugar é o passo mais importante para se iniciar qualquer projeto. Esse conhecimento, aparentemente banal, é o primeiro passo para se delinear a continuidade da ação. Como ela mesma compara seu método de atuação com o método de um “alfaiate”, pode-se considerar que esse primeiro momento é tão importante quanto tirar as medidas do corpo do cliente, se esse procedimento não for minucioso, todo o resultado posterior perderá o sentido, será inadequado.

Acredita-se que a escolha pelo nome “alfaiataria” para exemplificar seu modelo de atuação é bastante pertinente, visto que, de certa forma, o *designer* necessita de habilidades (sensitivas e consciência do contexto) para atuar junto a grupos de produção artesanal.

Ela metaforicamente apresenta a postura que o *designer* deveria adotar para costurar suas propostas e seus conhecimentos unindo-os aos saberes populares dos artesãos, às diferentes técnicas e materiais encontrados nos diferentes grupos e localidades. As atividades propostas por ela são conduzidas mantendo o foco principal na facilitação de processos.

Os resultados de suas ações podem ser observados através de alguns projetos nos quais ela já atuou, como: a criação de brinquedos com educadores de Moçambique e a integração com estudantes na *Villier's High School* em Londres:

Com o tempo, num mundo cada vez mais abarrotado de coisas e objetos, decidiu encarar seu papel como *designer* numa perspectiva ampliada: foi assim que passou a valorizar os processos para além dos produtos. Criando novas relações, novas interações, novos ambientes, novas realidades, tornou-se *designer* e articuladora social. Seus projetos percorrem contextos e lugares muito diferentes entre si. No sertão do Ceará, Paula mistura inovação e tradição, diminuindo a distância entre a arte dos sapateiros locais e o mercado europeu. Na África, em parceria com educadores moçambicanos, encontrou em pedaços de bambu e palha de milho os recursos para a criação de brinquedos pedagógicos. Em Londres, através de uma intervenção artística no pátio de um colégio público, mobilizou a comunidade escolar a repensar seus conflitos e valorizar a

diversidade cultural presente entre os estudantes. Seja onde for, as pessoas são a sua principal matéria-prima (TRIP, 2013).

A relação desses dois *designers* quanto às questões sobre sustentabilidade (social, ambiental e econômica) fica evidente através dos produtos que são criados junto aos grupos. Tanto Sérgio quanto Paula estimulam a conscientização ambiental durante conversas com os artesãos, explicando sobre o ciclo de vida do produto de forma simples e de maneira que eles compreendam e enxerguem alguns desses princípios, como durante a escolha dos materiais locais, as formas de acabamento e o manejo das matérias-primas.

Outra prática comum realizada pelos *designers* se refere à inscrição dos projetos executados junto a comunidades em premiações de *design* e/ou artesanato, como por exemplo, no Prêmio Objeto Brasileiro, que acontece bienalmente (4ª edição, 2014) e visa a fortalecer, divulgar e premiar o melhor da produção artesanal contemporânea no Brasil.

Esse estímulo é muito importante para o reconhecimento da aproximação entre o *design* e o artesanato, é através desses prêmios e eventos que o trabalho (saber/fazer) do artesão é cada vez mais valorizado, fortalecendo e incentivando novas parcerias entre *designers*, artesãos e agentes de fomento.

A análise sobre esses dois *designers* revela que é possível aproximar o *design* da produção artesanal tanto como proposta de projetos autorais (uma das vertentes do trabalho de Sérgio Matos) que transforma técnicas, matérias e saberes artesanais em novos produtos com características formais e conceituais contemporâneas, quanto no desenvolvimento coletivo junto a grupos de artesãos (proposta enfatizada no trabalho de Paula Dib) que, além do objeto artesanal, envolve conscientemente e ativamente a participação dos artesãos em todos os processos de criação, gestão, produção, distribuição e comercialização dos produtos artesanais.

Através desses modelos identificados como ações individuais, foi possível notar que eles iniciaram suas propostas de forma empírica, buscando referências históricas sobre a participação de arquitetos e *designers* junto ao universo do artesanato. Visto que, durante a formação acadêmica, esse tema não foi apresentado, as referências sobre as possibilidades da relação entre o *design* e o artesanato nasceram de forma singular para cada um deles, assim como para outros

*designers* que também optaram por atuar com o *design* e o artesanato como forma de valorização da cultura local.

Nesse sentido, observa-se que o incentivo a projetos de extensão acadêmica com o foco em comunidades artesanais é apenas um começo nesse processo de aproximação do universo acadêmico do ensino de *design*, (principalmente em universidades públicas) com o conhecimento popular (comunidades de artesãos). Acredita-se que é possível aprofundar e expandir essa relação a partir de novas propostas de atividades acadêmicas inseridas junto à grade curricular dos cursos, para que o artesanato seja abordado durante as disciplinas obrigatórias e optativas nos cursos de *design* com o intuito de estimularem conscientemente e formalmente novos processos e meios para a atuação dos futuros *designers* com novos contextos e práticas de se projetar, visto que atualmente esse processo ocorre quase que exclusivamente por meio de projetos de extensão.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Primeiramente, é importante lembrar que a busca pelo entendimento sobre os modos de atuação de diferentes agentes executores que promovem e desenvolvem ações de *design* junto a grupos de produção artesanal possibilitou uma investigação sobre o conceito do artesanato enquanto prática, saber e manifestação cultural sob diferentes perspectivas de estudiosos e de políticas de fomento.

O artesanato, enquanto manifestação da cultura material, representa, por meio de práticas manuais, o saber popular. Consolidado pelo saber fazer manual, o trabalho realizado por artesãos contribui efetivamente com a história e com o processo cultural da sociedade. A capacidade de transformar materiais em artefatos simbólicos e funcionais repletos de personalidade e criatividade faz com que o artefato artesanal se torne atemporal.

A partir de meados do século XX, a aproximação do *design* junto ao artesanato brasileiro, em diferentes contextos sociais, foi sendo promovida de certa forma pelo envolvimento de Lina Bo Bardi, por meio de suas importantes exposições; por Aloísio Magalhães, via pesquisas e registros promovidos pelo Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC); e, posteriormente, por Janete Costa, pelas intervenções diretas realizadas nos artefatos artesanais, deslocando-os de seus locais de origem popular para dentro de ambientes residenciais e comerciais urbanos. Nesse contexto, o *design*, ao entrar no mundo do artesanato, propiciou o surgimento de um novo cenário, valorizando a tradição através de um olhar contemporâneo.

A partir dessa premissa é que os agentes de fomento passam a incentivar ações de *design* junto ao artesanato, buscando promover o que eles chamam de “empresa artesanal” ou “artesanato como negócio”. Esse tipo de fomento vem sendo generalizado para todos os tipos de artesanato e “manualidades”, no entanto acredita-se que existem alguns perfis de grupos de produção artesanal que estão mais bem estruturados e mais propícios a receber ações dessa natureza. Esse perfil poderia ser analisado a partir das distintas categorias e/ou classificações de artesanato, observando-se a necessidade real em se promover ou não uma ação de *design*. Alguns grupos necessitam de apenas algumas orientações pontuais para irem se estruturando melhor, já outros necessitam de um apoio mais intenso com foco nos produtos e também nos processos de produção. Nesses casos, a atuação

das ações de *design* poderia ser guiada tanto pelo perfil do grupo (localização, organização e tipo de artesanato) quanto pelo perfil dos agentes executores.

Baseando-se nos dados coletados e nas análises realizadas, é possível observar que cada agente executor foi traçando seu caminho de acordo com as demandas locais e seus interesses de atuação.

Os núcleos de extensão colaboram com ações de caráter mais experimental, de curto, médio e longo prazo, fomentando pesquisas que fortalecem a atuação do *design* junto ao artesanato em âmbito acadêmico, mas que também podem colaborar com os demais modelos de atuação (associações e também de ações individuais).

Diferentemente, as associações apresentam de certa forma uma rigidez e um controle maior sobre seus métodos de atuação, visto que estão muito atreladas aos agentes de fomento e à necessidade de cumprirem com determinadas exigências contratuais. Esse tipo de controle acaba moldando as associações e dando pouca liberdade para experimentações; no entanto, o Design Possível ainda consegue manter um caráter um pouco mais “livre” e inovador, talvez por ter se originado como um projeto de extensão. Acredita-se que o somatório de vivências fez com que essa associação conseguisse articular diferentes parceiros para suas propostas de atuação de *design* junto a grupos produtivos.

Já as ações individuais executadas por profissionais autônomos apresentam características muito singulares, que são norteadas pelas experiências pessoais de cada ator. Sérgio J. Matos trabalha por contrato de serviço, através de órgãos de fomento, sendo contratado para realizar ações pontuais junto a grupos produtivos. Após sua atuação, esses grupos podem vir a ser parceiros do seu Studio, executando artesanalmente os produtos autorais assinados pelo designer. Já Paula Dib, além de realizar consultorias via demandas, submete projetos a editais de fomento, o que possibilita uma maior interação com os artesãos mantendo sempre o foco no processo como um todo; com isso ela consegue acompanhar o ritmo das ações com mais autonomia.

Muitos dos *designers* que atuam em ações individuais também buscam parcerias com associações, ou já atuaram junto a alguma ONG. Essas experiências aproximam os modelos de atuação das ações individuais com os modelos de atuação das associações, no entanto, os profissionais autônomos têm mais

liberdade para testar suas atividades e avaliar os seus resultados, justamente por conduzirem sozinhos suas ações.

Diante desse cenário, é interessante considerar que cada modelo tem sua importância e sua contribuição tanto para a área do *design* quanto para o artesanato; no entanto, acredita-se que todos esses envolvidos (agentes de fomento, agentes executores e artesãos) se beneficiariam se houvesse uma maior troca de experiência entre eles. Tanto os modelos inseridos em uma mesma categoria quanto os demais poderiam propor ações conjuntas, eventos e demais iniciativas/atividades que buscassem fortalecer a atuação do *design* de forma mais autônoma diante dos agentes de fomento. Essas atividades poderiam ocorrer a partir de seminários e/ou debates interativos promovidos em escala estadual e nacional, de acordo com o interesse dos agentes executores e das propostas de discussão.

Recentemente, o processo de adaptação do design junto a grupos de artesãos vem passando por um processo de configuração iniciado no final dos anos de 1990, descaracterizando uma fase de aproximadamente 20 anos de ações constantes de fomento ao artesanato. Talvez seja o momento de os agentes de fomento, junto com as políticas públicas, repensarem sobre sua estrutura de atuação, em consonância com os agentes executores, visando a estimular um equilíbrio entre os objetivos das demandas e as reais possibilidades de execução. Acredita-se que os agentes de fomento e os agentes executores deveriam entrar em acordo com objetivos claros e comuns, para que as ações obtivessem resultados mais efetivos, duradouros e transformadores.

Neste estudo, a busca pela compreensão de diferentes modelos de atuação de *design* junto a grupos artesanais, permitiu enxergar que a relação entre o *design* e o artesanato e, conseqüentemente, entre o *designer* e o artesão apresenta diversas maneiras de atuar considerando parâmetros similares. Por exemplo, as questões sobre meio ambiente são consideradas em todos os modelos principalmente através do uso de materiais e processos. Os aspectos sociais, envolvendo processos relacionados ao desenvolvimento local, são destacados nas ações de longa duração, pois permitem uma melhor avaliação sobre todas as atividades executadas junto aos grupos. Os casos que, de certa forma, "incubam" (acompanham) grupos de produção artesanal por mais tempo conseguem apresentar resultados mais consolidados. Em contrapartida, as ações mais pontuais

perdem sua continuidade com o passar do tempo, embora tenham um “frescor” criativo interessante.

O paralelo criado nesta pesquisa entre modelos que desenvolvem atividades de *design* em grupos de produção artesanal tanto no estado de São Paulo (Sudeste) quanto nos estados de Pernambuco e Paraíba (Nordeste) permite considerar que a relevância da atuação proposta por cada caso ultrapassa fronteiras estaduais e adquire uma importância em território nacional, visto que a maioria das ações é reconhecida nacionalmente.

A contribuição cultural, social, econômica e ambiental que esses casos buscam atribuir ao artesanato e, conseqüentemente, à área do *design*, enriquece e incentiva novas políticas de fomento ao artesanato, que realimentam o *design* e estimulam o desenvolvimento de mais ações com esse perfil. Isso comprova que, cada vez mais, o artesanato e o *design* vêm mutuamente se fortalecendo como atividades colaborativas.

A partir do contato direto com os modelos estudados, por meio de entrevistas, visitas e observação e análise, pode-se perceber que não existe uma única maneira, nem o melhor modelo, para se atuar com grupos produtivos. O que existe é a vontade de que novas relações sejam estimuladas e possam fortalecer ainda mais o contato entre o *design* e o artesanato brasileiro.

Por fim, as ações de *design* junto a grupos de produção artesanal podem ser estruturadas de forma consciente contribuindo efetivamente para transformações sociais promovendo oportunidades de trabalho e renda e possibilitando novas relações humanas que consolidem a qualidade de vida como busca coletiva.

Como proposta de aprofundamento para este estudo, é possível realizar uma investigação em algumas comunidades e grupos de artesãos que já foram orientados por ações de *design* promovidas por esses mesmos seis casos estudados, dessa maneira seria possível avaliar, a partir dos resultados alcançados, os diferentes impactos causados a partir da atuação desses modelos. Também seria interessante propor que uma mesma comunidade experimentasse diferentes modelos e observar, ao logo do tempo, como os resultados se apresentariam.

Enfim, essas e outras propostas de pesquisas podem permitir a continuidade deste e de outros estudos que busquem fortalecer as práticas artesanais e as áreas de atuação do *design*.

## REFERÊNCIAS

ABBONIZIO, Marco Aurélio. **Aproximação teórica das intervenções do design no artesanato com os princípios pedagógicos de Paulo Freire:** caminhos para uma prática emancipatória. Dissertação de mestrado em Design - Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2009.

ACASA. Os designers Lars Diederichsen e Fabíola Bergamo contam separadamente suas experiências. [13 de dezembro de 2002]. São Paulo. Disponível em: <[http://www.acasa.org.br/biblioteca\\_texto.php?id=25](http://www.acasa.org.br/biblioteca_texto.php?id=25)> Acesso em: 21/11/2014.

ANDRADE, Ana Maria Queiroz; CAVALCANTI, Virgínia Pereira. **Imaginário Pernambucano:** design, cultura, inclusão social e desenvolvimento sustentável. Recife: [Zoludesign], 2006.

ARTESOL – Artesanato Solidário. Disponível em: <<http://www.artesol.org.br/site/institucional/>> Acesso em: 26/10/2014.

BANDONI, Andrea. **Objetos da Floresta:** explorando a Amazônia através do olhar de designers. Disponível em:

BARDI, Lina Bo. Planejamento ambiental: "desenho" no impasse. In: Lina por escrito. Organizado por Silvana Rubino e Mariana Grinover. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BARDI, Lina Bo. **Tempos de Grossura:** o design do Impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

**BRASIL** – Ministério do Turismo. PROMOART - Programa Talentos do Brasil, setembro de 2013. Disponível em: <<[http://www.turismo.gov.br/export/sites/default/turismo/programas\\_acoes/Arquivos/talentos\\_brasil\\_rural\\_resumo\\_executivo.pdf](http://www.turismo.gov.br/export/sites/default/turismo/programas_acoes/Arquivos/talentos_brasil_rural_resumo_executivo.pdf)>> Acesso em: 22/10/2014.

**BRASIL** – Secretaria de Micro e Pequena Empresa. Programa do Artesanato Brasileiro. [25 de novembro, 2014] Disponível em: <<http://www.smpe.gov.br/assuntos/programa-do-artesanato-brasileiro>> Acesso em: 27/11/14.

BONSIEPE, Gui. **Design, Cultura e Sociedade.** São Paulo: Blucher, 2011.

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

BROWN, Tim; KATZ, Barry. **Design thinking:** uma metodologia poderosa para decretar o fim das velhas ideias. Traduzido por Cristina Yamagami. Rio de Janeiro: Elsevier: 2010.

BÜRDEK, Bernhard E. **História, Teoria e Prática do Design de Produtos.** 2.ed. São Paulo: Blucher, 2007.

CANCLINI, Néstor Garcia. **As culturas populares e o capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

CARDOSO, Rafael. **Introdução à história do design**. São Paulo: Ed. Blücher, 2004.

CARDOSO, Rafael. Design para um mundo complexo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAVALCANTI, Virginia Pereira ; et al. Metodologia e design: um experimento de intervenção no artesanato Pernambucano. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, São Paulo. Anais... São Paulo: AEnD-BR, 2004.

CHITI, Jorge. **Artesania, Folklore y Arte Popular**. Buenos Aires: Ediciones Condorhuasi, 2003.

**CIRANDAS**. O que é Economia Solidária. Fórum Brasileiro de Economia Solidária. Disponível em: <<http://cirandas.net/fbes/o-que-e-economia-solidaria>> Acesso em: 14/09/2014.

COSTA, Leila Miguelina Aparecida. **O artesanato como forma de manifestação cultural e complementação de renda**: um estudo de caso da Associação Comunitária do Bairro do Lambari. Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos – São Paulo: CELACC/ECA – USP, 2012.

COUTINHO, Joana. **As ONGs: origens e (des)caminhos**. In: Recherches Internationales nº73. Paris, 2004.

DIA. Disponível em: <<http://www.dia.org.br>> Acesso em: 20/11/2014.

GÁTI, Andrea; NASLAVSKY, Guilah. Infinito particular: o inventário Janete Costa. 4 Encontro Nacional ArquiMemória sobre preservação do patrimônio edificado. **Anais**. Salvador, Maio, 2013.

GÁTI, Andrea. Arte e Artesanato na arquitetura de interiores moderna de Janete Costa. Dissertação de mestrado em Desenvolvimento Urbano – Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2014.

GLOBO. Pequenas Empresas & Grandes Negócios. Empresas de artesanato de São Paulo investem em alternativas para aumentar lucros. 01/09/2013. Disponível em: <<http://globo.com/rede-globo/pequenas-empresas-grandes-negocios/v/empresas-de-artesanato-de-sao-paulo-investem-em-alternativas-para-aumentar-lucros/2791180/>> Acesso em: 20/09/2014.

GUERREIRO, Luciana García. Aportes para una economía para la vida, aprendizajes desde los mundos campesinos. In: MARAÑÓN-PIMENTEL, Boris. Solidariedad económica y potencialidades de transformación en la América Latina: una perspectiva descolonial. Buenos Aires: Clacso, 2012.

IPEA. Rocinha fashion - Como cem mulheres moradoras do morro carioca ganharam fama no mundo da moda. Gustavo de Paula, 8/11/2006. Disponível em: <[http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2209:catid=28&Itemid=23](http://www.ipea.gov.br/desafios/index.php?option=com_content&view=article&id=2209:catid=28&Itemid=23)> Acesso em: 04/11/2014.

MARCONI, Marina; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 6.ed. - 7. reimpr. São Paulo: Atlas, 2009.

LIMA, Ricardo Gomes. **Artesanato: cinco pontos para discussão**. Palestra Artesanato Solidário, 2005. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=569>> Acesso em: 17/05/14.

MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo?**: a questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; [Brasília]: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

MANZINI, Enzo; VEZZOLI, Carlo. **O desenvolvimento de produtos sustentáveis**. São Paulo: EDUSP, 2008

MORAES, Dijon. **Análise do design brasileiro**: entre mimese e mestiçagem. São Paulo: Ed. Blücher, 2006.

MORAES, Dijon. **Metaprojeto como Modelo Projetual**. In: Strategic Design Research Journal, 3(2): 62-68. Unisinos, 2010.

ONO, Maristela Mitsuko. **Design e Cultura**: sintonia essencial. Curitiba: Edição da Autora, 2006.

OIMAGINARIO. Disponível em: <[http://www.oimaginario.com.br/site/?page\\_id=2](http://www.oimaginario.com.br/site/?page_id=2)> Acesso em: 20/11/2014.

**PAB**. PROGRAMA DO ARTESANATO BRASILEIRO. Base conceitual do artesanato brasileiro. Brasília, 2012. Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. Disponível em: <[http://www.desenvolvimento.gov.br/arquivos/dwnl\\_1347644592.pdf](http://www.desenvolvimento.gov.br/arquivos/dwnl_1347644592.pdf)> Acesso em: 20/05/2013.

PAPANÉK, Victor. **Design for the Real World**: Human Ecology and Social Change. Londres: Thames& Hudson, 1985.

PAZ, Octavio. **O uso e a contemplação**. In: Revista raízes uol, s/d. Disponível em: <[http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?Itemid=116&id=102&option=com\\_content&task=view](http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?Itemid=116&id=102&option=com_content&task=view)> Acesso em: 03/08/14.

PONS, Ivo. Entrevista [8 de abril, 2010]. São Paulo: Museu A Casa. Disponível em: <[http://www.acasa.org.br/biblioteca\\_texto.php?id=237](http://www.acasa.org.br/biblioteca_texto.php?id=237)> Acesso em: 10/08/14.

PEREGRINO, Fernanda. Via Design: depoimento. [15 de junho, 2009]. Blog Sebrae: Faça a Diferença. Disponível em: <<http://www.facadiferente.sebrae.com.br/2009/06/15/via-design/>> Acesso em: 20/09/2014.

SACHS, Wolfgang. Dicionário do Desenvolvimento: guia para o conhecimento como poder. Tradutores Vera Lúcia M. Joscelyne, Susana de Gyalokay e Jaime A. Clasen. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

RICHARDSON, R. J. **Pesquisa social**: métodos e técnicas. 3.ed. 9. reimpr. São Paulo: Atlas, 2008

**SEBRAE**. Termo de Referência. Programa Sebrae de Artesanato. Brasília: Sebrae, 2010. Disponível em: <<http://sebrae.com.br>> Acesso em 25/04/2012.

**SEBRAE**. Artesanato: as mãos visíveis do mercado. 2009. Disponível em: <<http://www2.rj.sebrae.com.br/boletim/artesanato-as-maos-visiveis-do-mercado/>> Acesso em: 06/08/2013.

**SEBRAE**. Vendas de artesanato na internet. Disponível em: <<http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/Vendas-de-artesanato-pela-internet>> Acesso em: 23/10/2014.

SILVA, Heliana. Por uma teorização das organizações de produção artesanal: habilidades produtivas nos caminhos singulares do Rio de Janeiro. Tese de **Doutorado** em Administração - Faculdades Getúlio Vargas, 2006.

TERRAVIVA. Disponível em: <[http://www.terradesign.com.br/port/index\\_p.htm](http://www.terradesign.com.br/port/index_p.htm)> Acesso em: 21/11/2014.

**UNCTAD**. Nações Unidas para o Comércio e Desenvolvimento. Relatório de Economia Criativa. 2010. Disponível em: <<http://www2.cultura.gov.br/economiacriativa/wpcontent/uploads/2013/06/relatorioUNCTAD2010Port.pdf>> Acesso em: 24/02/2015.

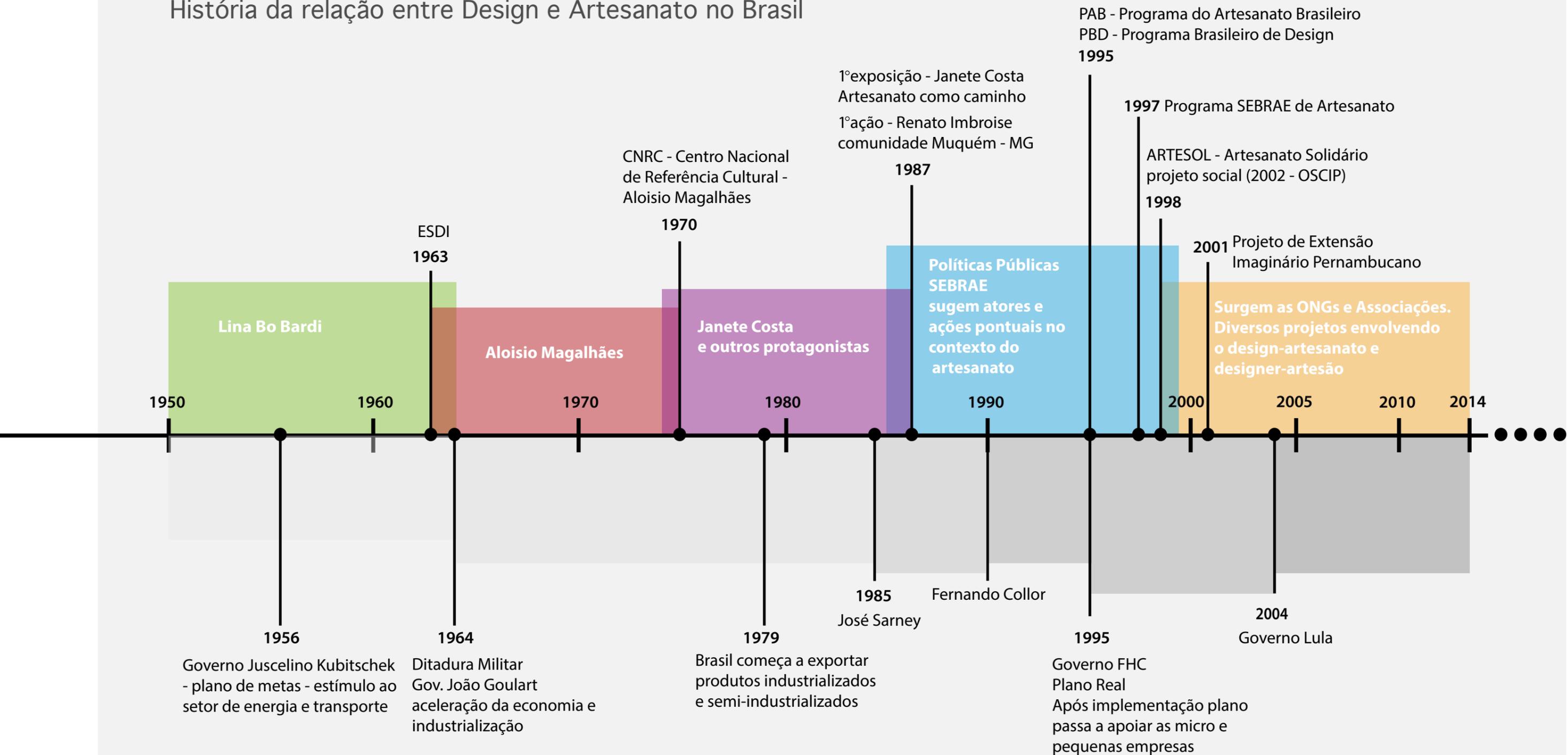
**UNESCO**. Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. International Symposium on Crafts and International Markets. Filipinas, 1997. Disponível em <<http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001114/111488eo.pdf>> Acesso em 27/04/2012.

**UNICAMP**. O que é extensão universitária. Disponível em: <<http://portal.ifi.unicamp.br/o-que-e-extensao-universitaria>> Acesso em: 06/10/2014.

YIN, Robert K. **Estudo de Caso**: planejamento e métodos. Porto Alegre: Bookman, 2001.

APÊNDICE 01

Linha do Tempo -  
História da relação entre Design e Artesanato no Brasil



## APÊNDICE 02

### PROTOCOLO DE COLETA DE DADOS:

Identificação	Informações Profissionais
Nome:	Formação:
Idade:	Instituição/ano:
Cidade onde reside:	

#### - Modelo de atuação -

( ) Núcleo de Extensão ( ) Associação ( ) Profissional Autônomo

Histórico / Estrutura/ Artesanato:

Como e quando se envolveu com ações de design e artesanato. (Ano e local da ação)

Quantidade de ações realizadas durante atuação.

Exemplos de ações/projetos desenvolvidos.

Última ação concluída.

Tempo de duração das ações (curto ou longo prazo)

Parcerias e financiadores (relação com agentes de fomento).

Prêmios

---

Estrutura interna e composição da equipe de trabalho.

Algum método ou metodologia própria para ações com grupos de produção artesanal.

Etapas e princípios das ações.

Comercialização e divulgação.

Autoria dos produtos.

---

Tipo de artesanato trabalhado (matérias e técnicas)

Princípios de sustentabilidade e economia solidária.



## ANEXO 01

<b>Agente</b> Serviço Brasileiro de Apoio à Micro e Pequena Empresa (Sebrae)	<b>Caracterização</b> Instituição privada sem fins lucrativos.
<b>Descrição</b> Possui o Programa Sebrae de Artesanato, criado em 1997. O objetivo geral do programa é: "fomentar o artesanato de forma integrada, enquanto setor econômico sustentável que valoriza a" identidade cultural das comunidades e promove a melhoria da qualidade de vida, ampliando a geração de renda e postos de trabalho" (SEBRAE, 2004).	
<b>Agente</b> Ministério do Desenvolvimento Indústria e Comércio Exterior (MDIC)	<b>Caracterização</b> Instituição pública federal
<b>Descrição</b> O Programa do Artesanato Brasileiro foi criado, inicialmente, no Ministério da Ação Social. Transferido em 1995 para o Ministério da Indústria, do Comércio e do Turismo que foi sucedido, em sua competência, pelo Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior – MDIC. Tem como missão: "Estabelecer ações conjuntas no sentido de enfrentar os desafios e potencializar as muitas oportunidades existentes para o desenvolvimento do Setor Artesanal, gerando oportunidades de trabalho e renda, bem como estimular o aproveitamento das vocações regionais, levando à preservação das culturas locais e à formação de uma mentalidade empreendedora, por meio da preparação das organizações e de seus artesãos para o mercado competitivo" (MDIC, 2007).	
<b>Agente</b> Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA)	<b>Caracterização</b> Instituição pública federal
<b>Descrição</b> Por iniciativa da Secretaria de Agricultura Familiar, desenvolve o Projeto Talentos do Brasil. Criado em 2006, atuou em nove Estados <sup>7</sup> , com intervenções de designers em doze grupos de artesãos e artesãs. "(...) se propõe estruturar os grupos de artesãos de forma sustentável, com base na produção agregada artesanal, focado na prospecção mercadológica e no conceito da autogestão, fortalecendo as ações dos atores locais (...)" (MDA, 2007).	
<b>Agente</b> Ministério da Cultura (MinC)	<b>Caracterização</b> Instituição pública federal
<b>Descrição</b> Por meio do CNCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, vinculado ao IPHAN – Instituto Nacional do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, desenvolve o PACA - Programa de Apoio a Comunidades Artesanais. "Voltado para comunidades produtoras de artesanato de cunho tradicional, o programa visa à melhoria das condições de produção e comercialização dos produtos, à preservação de tecnologias tradicionais e à valorização dos artesãos na sociedade brasileira. Enfatizando o saber tradicional enquanto marca cultural distintiva de cada pólo artesanal, o programa atua com base no trabalho de pesquisa e documentação" (MinC).	
<b>Agente</b> Programa do Voluntariado Paranaense (PROVOPAR)	<b>Caracterização</b> "Uma Entidade civil, sem fim lucrativos, voltada ao 3º setor, que age em parceria com o governo do Estado do Paraná e a sociedade civil"
<b>Descrição</b> "Promove no Estado do Paraná, a melhoria da qualidade de vida e a valorização das populações com baixo índice de desenvolvimento humano, viabilizando programas e ações que possibilitem a sua sustentação, através de programas de geração de renda, garantindo sua inclusão social" (PROVOPAR)	

<b>Agente</b> Artesanato Solidário	<b>Caracterização</b> Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP)
<b>Descrição</b> O Artesanato Solidário "tem como objetivo a geração de trabalho e renda em localidades de baixo IDH , através da revitalização do artesanato de tradição". Realiza projetos de capacitação em comunidades artesanais e possui uma central de comercialização de produtos alinhada no sistema de Comércio Justo.	
<b>Agente</b> Universidade Federal de Pernambuco – Projeto de Extensão Imaginário Pernambucano	<b>Caracterização</b> Instituição Federal de Ensino Superior
<b>Descrição</b> Estabelecendo uma relação da academia com a sociedade, o Imaginário tem sede em Recife/PE. Atua em todo Estado, especialmente em comunidades de baixo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH). Com focos em <i>design</i> , cultura, inclusão social e desenvolvimento sustentável, o Projeto mobiliza diversos setores da academia e parceiros por meio de uma metodologia multidisciplinar.	
<b>Agente</b> Ñandeava – Programa Trinacional de Artesanato.	<b>Caracterização</b> Inserido no Parque Tecnológico Itaipu, o programa envolve diversas entidades da região de fronteira (Brasil, Paraguai e Argentina).
<b>Descrição</b> "Fortalecer a identidade cultural da Região Trinacional do Iguassu, com foco no setor artesanal e design, articulando ações para capacitação, transferência de tecnologia e geração de emprego e renda" (ÑANDEVA)	

**Quadro 1:** Descrição de agentes de fomento ao artesanato. (ÑANDEVA); (MDIC); (MDA); (MinC); (PROVOPAR); (ANDRADE; et al, 2006); (ARTESOL); (SEBRAE, 2004).

-  Agentes Financiadores/Patrocinadores
-  Agentes Executores

## ANEXO 02

### FUNCIONALIDADE DO ARTESANATO - PAB

#### ADORNOS E/OU ACESSÓRIOS ADEREÇOS

Objetos que visam complementar a harmonia do conjunto, tanto no vestuário feminino quanto no masculino. No artesanato normalmente estão inseridos no contexto da moda, compreendendo as joias, bijuterias, cintos, bolsas, fitas, entre outros.

#### DECORATIVO

A principal característica do objeto decorativo é ornamentar ambientes, dispondo formas e cores.

#### EDUCATIVO

Objetos, geralmente em forma de jogos, que propõem metodologias inovadoras, em contextos de ensino-aprendizagem de abordagem interacionista, e que visam atuar na capacidade do usuário de se modificar, de aprender novas habilidades e assimilar novos conhecimentos.

#### LÚDICO

Objetos produzidos para o entretenimento e representação do imaginário popular, que tem por finalidade facilitar e tornar aprendizagem prazerosa, além de desenvolver a capacidade criadora e cognitiva. Normalmente se apresentam em forma de jogos, bonecos, máscaras, berimbaus, instrumentos de percussão e brinquedos.

#### RELIGIOSO/MÍSTICO

Peças que buscam traduzir uma crença ou um conjunto de crenças relacionadas aos cultos e folclore e com aquilo que o artesão considera como sobrenatural, divino e sagrado. Exemplos: amuletos, imagens, altares, oratórios, mandalas, entre outros.

#### UTILITÁRIO

Peças produzidas para satisfazer as necessidades dos seres humanos sejam no trabalho ou na atividade doméstica. Peças cujo valor é determinado pela importância funcional e não por seu valor simbólico.

#### PROFANO

Objetos artesanais e/ou de arte popular, que retratam cenas do cotidiano do homem ou animal voltado para sexualidade.

#### LEMBRANÇAS / SOUVENIR

Objetos representativos de uma região ou evento, adquiridos ou distribuídos com a finalidade de preservar, resgatar memórias e presentear. A aquisição ou distribuição de lembranças/souvenir é prática comum em várias culturas. Sua confecção e comercialização constituem atividade econômica com interface nos setores de turismo e de serviços, principalmente os relativos à promoção de eventos.