



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**FACULDADE DE EDUCAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA**

**EMANUELLE KELLY RIBEIRO DA SILVA**

**NOVAS FACES DO TRABALHO ARTESANAL:  
AS INTERSECÇÕES DE SABERES NA RELAÇÃO ENTRE *DESIGNERS* DE  
MODA E ARTESÃOS NO INTERIOR DO CEARÁ**

**FORTALEZA**

**2015**

EMANUELLE KELLY RIBEIRO DA SILVA

NOVAS FACES DO TRABALHO ARTESANAL:  
AS INTERSECÇÕES DE SABERES NA RELAÇÃO ENTRE *DESIGNERS* DE  
MODA E ARTESÃOS NO INTERIOR DO CEARÁ

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de doutor em Educação. Área de concentração: Educação. Linha de Pesquisa: Filosofia e Sociologia da Educação. Eixo Temático: Economia Política, Sociabilidade e Educação.

Orientador: Prof. Dr. Eneas Arrais.

FORTALEZA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

- 
- S579n Silva, Emanuelle Kelly Ribeiro da.  
Novas faces do trabalho artesanal : as intersecções de saberes na relação entre designers de moda e artesãos no interior do Ceará / Emanuelle Kelly Ribeiro da Silva. – 2015.  
217 f. : il. color., enc. ; 30 cm.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2015.  
Área de Concentração: Ciências humanas.  
Orientação: Prof. Dr. Enéas de Araújo Arrais Neto.
- 1.Artesãos – Ceará – Atitudes. 2.Estilistas(Moda) – Ceará – Atitudes. 3.Modas – Estilo – Ceará – Metodologia. 4.Artesanato – Aspectos sociais – Ceará. 5.Artesanato – Aspectos econômicos – Ceará. 6.Modas – Estudo e ensino(Superior) – Fortaleza(CE) – Currículos. 7.Universidade Federal do Ceará – Currículos. 8.Central de Artesanato do Ceará. I. Título.

---

CDD 745.5098131

EMANUELLE KELLY RIBEIRO DA SILVA

NOVAS FACES DO TRABALHO ARTESANAL:  
AS INTERSECÇÕES DE SABERES NA RELAÇÃO ENTRE *DESIGNERS* DE  
MODA E ARTESÃOS NO INTERIOR DO CEARÁ

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de doutor em Educação. Área de concentração: Educação. Linha de Pesquisa: Filosofia e Sociologia da Educação. Eixo Temático: Economia Política, Sociabilidade e Educação. Orientador: Prof. Dr. Eneas Arrais.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Eneas Arrais Neto (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Prof. Dr. Francisco José Lima Sales  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Francisca Raimunda Nogueira Mendes  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa. Dra. Lydia Maria Pinto Brito  
Universidade Potyguar – (UNB)

---

Profa. Dra. Tania Serra Azul Machado Bezerra  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Dedico ao grandioso Deus que em todo tempo mostrou-me sua luz motivando-me a seguir em frente, principalmente quando os caminhos eram desconhecidos.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu querido professor e orientador Enéas Arrais Neto com quem pude compartilhar aprendizados que estão para além das burocracias envolvidas na pesquisa científica. Eneas se tornou para mim a melhor fórmula de intelectual: aquele que apesar de sua enorme cultura não deixa que o ego supere o afeto e a generosidade.

À querida Francisca Mendes a quem sou eternamente grata pela confiança e incentivo desde os primeiros passos dados nesta trajetória acadêmica.

À professora Lydia Brito pela dedicação, empenho e delicadeza ao apontar os pontos difíceis da pesquisa e me ajudar a corrigi-los.

Ao professor Chico Sales, que com suas considerações apaixonadas fizeram com que eu buscasse ser cada vez mais criteriosa durante a construção do trabalho.

À professora Tânia Serrazul pela delicadeza e empenho em compor a banca examinadora da tese.

Aos meus queridos colegas e incentivadores que percorrem comigo o delicioso trajeto do magistério em design e moda, meus amigos do tempo de Marista e UFC, todos eles com quem convivo, troco ideias, angustias e alegrias!

A todos os artesãos e designers com quem mantive contato durante esses anos de trabalho e estudo, por sempre me receberem com todo carinho e pela disposição em responder aos questionamentos e falar de seu trabalho.

Aos queridos estudantes do grupo de estudos sobre artesanato e design: PET Naïf, pelas reflexões, críticas e sugestões recebidas que foram fundamentais para os achados da pesquisa.

À minha família e amigos que me acompanham no cotidiano no enfrentamento das dificuldades e também na celebração das conquistas!

## RESUMO

A pesquisa buscou compreender as novas formas de produção do artesanato a partir das intervenções de políticas públicas voltadas para o desenvolvimento dessa atividade no Ceará, tomando como parâmetro as trocas de saberes e fazeres entre artesãos e *designers* de moda no âmbito das ações da CEART, uma vez que estes são enviados ao interior do estado a fim de ensinar uma nova metodologia de trabalho àqueles. O objetivo geral do estudo foi compreender as interfaces criadas entre o trabalho do *designer* de moda e do artesão, enfocando nas interferências pedagógicas e metodologias adotadas no processo de criação e produção do artesanato. Buscou-se erigir uma reflexão baseada na dialética, uma vez que ela permite considerar a ação recíproca entre os elementos observados e a constância do movimento que os envolve. Com isso, a metodologia partiu de uma abordagem qualitativa e também da utilização de ferramentas etnográficas para a coleta e análise dos dados. O referencial teórico pautou-se nas teorias sobre o trabalho e o capitalismo na sociedade contemporânea; no estudo sobre as metodologias do design adotadas na atualidade a fim de compreender sua aplicabilidade na produção artesanal; nos Estudos Culturais, e; na discussão sobre a educação emancipatória. A exposição das ideias seguiu o encadeamento dos objetivos específicos e a apresentação dos resultados encontrados a partir deles. Dessa forma, alguns resultados importantes destacaram-se, tais como: a contribuição do artesanato para o mercado atual pela agregação de valor cultural aos bens industriais, fazendo com ele seja compreendido como bem simbólico/cultural e ao mesmo tempo econômico; a priorização do produto e não as necessidades do artesão durante as intervenções, e; a incipiência da formação dos designers que atuam nessa área.

**Palavras-chave:** Design. Metodologia. Ensino. Artesanato. Moda

## ABSTRACT

The research sought to understand the new forms of craft production from policy interventions aimed at the development of this activity in Ceará, taking as parameter the exchange of knowledge and practices between artisans and fashion designers under the shares of CEART as these are sent to the countryside to teach those new work methodology. The overall objective of the study was to understand the interfaces created between the work of fashion designer and craftsman, focusing on the pedagogical interference and methodologies used in the creation and production of the craft process. We tried to erect a reflection based on dialectic, since it allows us to consider the interplay between the observed elements and the constancy of the movement that surrounds them. Thus, the methodology started from a qualitative approach and also the use of ethnographic tools for collecting and analyzing data. The theoretical reference was based on the theories on labor and capitalism in contemporary society; in the study on the design methodologies used today in order to understand their applicability in craft production; Cultural Studies, and; in the discussion of emancipatory education. Exposure of ideas followed the thread of the specific objectives and the presentation of results from them. Thus, some important results were highlighted, such as the contribution of crafts to the current market for the aggregation of cultural value to industrial goods, causing it to be understood as well symbolic / cultural and economic at the same time; the prioritization of the product and not the craftsman needs during interventions, and; the incipient formation of designers working in this area.

**Keywords:** Design. Methodology. Education. Crafts. Fashion.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Imagem da Coleção Alagoas de Martha Medeiros.....	61
Figura 2 – Estrutura da Coordenadoria do Artesanato e Economia Solidária do Ceará.....	80
Figura 3 – Visita de Diagnóstico – reunião com artesãs de Croatá.....	88
Figura 4 – Peças diferenciadas exibidas pelas artesãs.....	93
Figura 5 – Corpo e trabalho.....	94
Figura 6 – Artesãs desenvolvendo o trabalho.....	94
Figura 7 – Desenhos da Coleção desenvolvida para as artesãs da Associação dos Artesãos de Barra do Sotero , município de Croatá – Ce.....	106
Figura 8 – As trocas de experiências vivenciadas durante os cursos.....	110
Figura 9 – As trocas de experiências vivenciadas durante os cursos.....	112
Figura 10 – Projeto do jogo americano e protótipo concluído.....	113
Figura 11 – Figura 11: Protótipos e variações.....	114
Figura 12 – Primeira roda de conversa com as artesãs de Barra de Sotero.....	124
Figura 13 – Artesãs da Associação de Barra do Sotero analisando os protótipos da coleção.....	126
Figura 14 – Processo de construção da marca da coleção.....	128
Figura 15 – Material desenvolvido pelo grupo.....	132
Figura 16 – Projeto da Coleção Mar do Sertão.....	133
Figura 17 – Protótipos da Coleção Mar do Sertão.....	134
Figura 18 – Realização do projeto Artesanato Competitivo em Morrinhos.....	135
Figura 19 – Projeto da Coleção Mar do Sertão.....	136
Figura 20 – Protótipos da Coleção Mar do Sertão.....	137
Figura 21 – Realização do projeto em Cascavel.....	138

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Público alvo da pesquisa.....	27
Tabela 2 – Cronograma de execução do Projeto.....	158

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	12
2	TRABALHO E FORMAÇÃO DOS TRABALHADORES .....	36
2.1	Transformações no mundo do trabalho e suas implicações sobre a produção do artesanato no Ceará.....	37
2.2	A mundialização do capital e a formação dos trabalhadores.....	45
3	ARTESANATO: QUAL O VALOR DESSA MERCADORIA HOJE?.....	51
3.1	Artesanato: bem cultural, bem de consumo, objeto de pesquisa.....	51
3.2	Artesanato: mercadoria, valor e fetiche.....	56
3.3	O retorno à cultura local como distinção.....	63
4	AS INTERVENÇÕES DE DESIGN NA PRODUÇÃO DO ARTESANATO: O MÉTODO, A TÉCNICA E O PAPEL DO DESIGNER NESSE PROCESSO .....	69
4.1	A importância do artesanato para o design brasileiro.....	69
4.1.1	<i>Exposição sobre o design e as metodologias projetuais.....</i>	74
4.2	As metodologias de design e sua aplicação no Projeto Artesanato Competitivo da CEART.....	79
4.2.1	<i>Primeira etapa da metodologia - visita de Diagnóstico ao grupo de artesãos...</i>	85
4.2.2	<i>Segunda etapa da metodologia - preparação do Projeto e Apresentação à equipe de curadoria da CEART.....</i>	101
4.2.3	<i>Terceira etapa da metodologia - prototipagem das peças da coleção.....</i>	108
4.2.4	<i>Quarta etapa: retorno ao grupo de artesãos para Confecção das Peças da Coleção.....</i>	122
5	A FORMAÇÃO DO DESIGNER E SEU TRABALHO COM BENS CULTURAIS .....	140
5.1	A CEART e a formação do designer responsável pelas intervenções nos grupos de artesãos.....	141
5.2	A incipiência da formação acadêmica do designer no tocante ao trabalho com bens culturais .....	151
5.2.1	<i>Análise dos currículos dos cursos superiores de design na UFC, UFCA e UFPE.....</i>	163
5.3	A relação entre <i>designers</i> e artesãos no interior do Ceará na perspectiva da educação emancipatória.....	170
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	179
	REFERÊNCIAS .....	189
	ANEXO A – PROJETO DA UFC EM PARCERIA COM A CEART .....	195
	ANEXO B – APOSTILA SEMINÁRIO DE METODOLOGIA PROJETUAL.....	200
	ANEXO C – DOCUMENTOS EXIGIDOS PARA A VISITA DE DIAGNÓSTICO.....	211
	ANEXO D – MODELO DO PROJETO APRESENTADO À CEART.....	212
	ANEXO E – MATRIZ CURRICULAR DO CURSO DE DESIGN-MODA UFC.....	218

## 1 INTRODUÇÃO

O envolvimento com o trabalho artesanal iniciou no ano de 2005, durante a Graduação no curso de Estilismo e Moda da Universidade Federal do Ceará, quando tive a oportunidade de acompanhar o processo de desenvolvimento de produtos (artigos de vestuário e decoração) junto a artesãos do município de Pacatuba, região localizada a 30km de Fortaleza. Esse trabalho fazia parte de um dos chamados projetos de “revitalização” do artesanato que a prefeitura local estava implantando. Neste período, também participei de alguns projetos como este, voltados para o desenvolvimento da produção artesanal, que vinham ocorrendo em outros municípios do interior do Ceará como Maranguape e Trairi, distantes de Fortaleza por 30 e 150km respectivamente.

Ao longo de três anos de trabalho junto aos grupos de artesãos, fui tomada por diversos questionamentos relacionados às transformações causadas no seu processo produtivo a partir das inovações promovidas pelos programas denominados de políticas públicas de “revitalização” do artesanato. Durante o período em que atuei junto a esses grupos, pude notar que o processo de “desenvolvimento” do artesanato se realizava por meio de métodos e técnicas alheios à produção tradicional<sup>1</sup>, como, por exemplo, a contratação de *designers* de moda (estilistas) para a elaboração dos desenhos, combinações de cores e estampas das peças a serem confeccionadas pelos artesãos.

Dessa forma, compelida a buscar compreender as novas relações de trabalho que vinham se configurando na produção artesanal e suas conseqüências para os grupos de artesãos existentes no Ceará, passei a desenvolver estudos voltados para esta temática que se tornou objeto da monografia realizada para a conclusão do curso de graduação em Estilismo e Moda pela Universidade Federal do Ceará e, depois, da dissertação desenvolvida durante o curso de Mestrado em Sociologia pela mesma instituição.

Na pesquisa de mestrado, realizada durante os anos de 2008 e 2009, busquei perceber as relações de trabalho envolvidas nos processos de implementação do artesanato a partir dos relatos e das vivências das artesãs (SILVA, 2011). Naquele momento, a pesquisa centrou-se nas transformações do cotidiano das bordadeiras de Maranguape-Ce, ocorridas a partir das interferências realizadas em seu trabalho por meio da ação de

---

<sup>1</sup> Para Porto Alegre (1994) o sentido de tradição aplicado ao trabalho artesanal condiz com a utilização da metodologia de trabalho transmitida ao longo das gerações, possuindo como características a constância nas formas, desenhos e metodologia de confecção. Este assunto será melhor explorado adiante quando nos detivermos à análise do campo empírico selecionado para a execução desta proposta de estudo.

programas de desenvolvimento do artesanato elaborados por instituições como o Serviço Brasileiro de Apoio à Micro e Pequena Empresa (SEBRAE) e a Central de Artesanato do Ceará (CEART).

Com a pesquisa de doutorado propus um outro olhar sobre o assunto, passando a analisá-lo a partir da atuação do designer e das entidades que promovem tais intervenções na produção do artesanato, tomando como parâmetro para análise a metodologia utilizada pela CEART para as intervenções no artesanato. O estudo partiu da seguinte problemática: Como os *designers* de moda lidam com a *delicada*<sup>2</sup> tarefa de criar e desenvolver novos produtos junto aos grupos de artesãos, sendo preciso, para isto, “ensinar” outros processos de criação e produção diferentes daqueles que os próprios artesãos empregam tradicionalmente em seu ofício?

No intuito de lançar luzes sobre esse questionamento o objetivo geral do estudo foi compreender as interfaces criadas entre o trabalho do *designer* de moda e do artesão, enfocando nas interferências pedagógicas e metodologias adotadas no processo de criação e produção do artesanato.

O interesse em observar e compreender a referida problemática no campo da Educação e não da Sociologia ou Antropologia deveu-se ao fato de que o delineamento do objeto de estudo ganhou lume quando observado diante da concepção de ensino colocada por Paulo Freire (2011). Para ele, ensinar não é transferir conhecimento, mas criar possibilidades para sua própria construção. A consideração de tal noção de ensino chamou a atenção para o paradoxo presente no modo de intervenção dos designers no ofício dos artesãos, porque a maioria deles (designers) – pela falta de discernimento sobre a questão do “ensino” – age apenas no sentido de “adestrar/treinar” os artesãos para o manuseio das ferramentas do *design* e, com isso, não há a promoção de uma consciência emancipatória do artesão em relação a tais ferramentas no cotidiano do trabalho, mas uma utilização limitada e até mecânica, sem que haja reflexão sobre o que está sendo produzido.

Assim, não há como desconsiderar a urgência do debate sobre as interferências pedagógicas dos designers no processo criativo e produtivo dos artesãos. Isso nos leva também ao debate sobre a formação destes designers que atuam no campo do artesanato e, conseqüentemente, à reflexão sobre as políticas dos órgãos de fomento a essa atividade

---

<sup>2</sup> Utilizo aqui a expressão delicada tarefa, por e tratar de um trabalho que envolve nuances e subjetividades que serão explicitadas ao longo deste estudo.

como o SEBRAE e a CEART, já que são eles os responsáveis por treinar e enviar esses profissionais aos grupos de artesãos espalhados pelo interior do estado<sup>3</sup>.

Durante cinco anos de investigação sobre essa relação entre designers e artesãos, pude perceber que as técnicas voltadas para a implementação do artesanato, por meio das referidas políticas desenvolvidas especificamente pela CEART, baseiam-se na utilização de ferramentas ligadas aos processos do design<sup>4</sup> que são muito distintas dos métodos empregados pelos artesãos em seu trabalho cotidiano. Na maioria das vezes, o artesão que ainda não participou de tais intervenções, não possui cronogramas, não busca grandes lucros e o tempo de trabalho acaba se misturando com o tempo de lazer. Além disso, a confecção dos artigos é pautada em um padrão estético perene, despreocupado com a volatilidade do mercado e dos modismos. Mas, a partir do contato com o designer a atenção do artesão passa a ser orientada para a utilização de cronogramas de produção, divulgação dos produtos, cálculos e precificação e para o enfoque na competitividade por meio da variedade estética dos artigos. Assim, a nova realidade implantada pelos designers no trabalho dos artesãos é muito diferente da que era vivenciada antes das intervenções.

Este quadro gera muitas dúvidas em relação à qualificação do designer, que, de acordo com as entidades promotoras dos projetos (SEBRAE e CEART), é o responsável por articular e desenvolver nos artesãos esse modo de fazer condizente com os preceitos de moda e mercado. Nesse sentido, faz-se necessário compreender as maneiras através das quais os designers lidam com os processos criativos dos artesãos, interferindo diretamente em seu modo de vida<sup>5</sup> e trabalho, entendendo que tal interferência também acarreta mudanças significativas nas representações do trabalho artesanal na contemporaneidade.

Em “Educação e Emancipação”, Adorno (2003) concordam que a formação no âmbito do trabalho, via de regra, está mais voltada ao adestramento do que para a emancipação do homem e isso ocorre porque há uma grande dificuldade em se oferecer

---

<sup>3</sup> Outro motivo para a escolha da área de Educação para o desenvolvimento deste estudo, é o fato de eu ter ingressado para carreira docente em cursos de graduação e pós-graduação na área de Design de Moda. Nesse sentido, a atuação como docente me incube da responsabilidade de atentar para questões referentes à formação do novo profissional de design.

<sup>4</sup> O processo em design envolve a relação do *designer* com o produto para o gerenciamento e controle das situações geradas durante o desenvolvimento do produto, é o mesmo que chamamos de atividade projetual (MONTEMEZZO, 2003). De acordo com Baxter (1998), projetar significa ter uma conduta sistematizadora própria para a resolução de problemas, cujo objetivo é a transformação de necessidades do mercado em produtos ou serviços economicamente viáveis.

<sup>5</sup> As intervenções nos métodos de concepção do artesanato estão diretamente ligadas ao seu cotidiano, à sua vida familiar e doméstica, daí a interferência das intervenções de políticas públicas voltadas para o desenvolvimento da atividade se estender para além do trabalho em si, ela compreende a vida do artesão como um todo (ver SILVA, 2011).

aprendizados de forma objetiva, conciliando esse aprendizado com o desenvolvimento de um comportamento autônomo. E, considerando, conforme Adorno (2003), a emancipação como uma autorreflexão do homem que possibilita seu posicionamento crítico diante da realidade, a autonomia é um ponto chave no processo de formação ou aprendizado. Segundo o autor, um dos fatores que contribuem para esse adestramento no caso da qualificação profissional, por exemplo, é a falta de representação sólida desses profissionais em relação ao seu próprio ofício.

Levando em conta as transformações ocorridas no fazer dos artesãos, cabe questionar ainda: como pensar numa metodologia de ensino que proporcione a atuação dos artesãos no mercado atual de forma autônoma, consciente? Como se dá a formação dos *designers* que são enviados aos grupos de artesãos pelo interior do estado? Como ocorrem as negociações de saberes e fazeres, na relação entre *designers* e artesãos, que decorrem do processo de inserção dos processos de *design* no trabalho artesanal?

Para tentar encontrar respostas para esses questionamentos, é importante salientar que as transformações no processo de criação e produção do artesanato, a partir das ações dos chamados “programas de revitalização” promovidos pela Central de Artesanato do Ceará - CEART, refletem a organização industrial moderna e uma das suas principais consequências é a ressignificação do trabalho cotidiano de artesãos distribuídos por diversos municípios do estado do Ceará. Essa realidade cria a necessidade de se lançar o olhar na direção daquele que medeia as relações entre as organizações e os artesãos – o designer –, a fim de perceber de que maneira são formulados os diagnósticos apresentados sobre os grupos produtores e, conseqüentemente, como se dão as intervenções no modo de criar e produzir dos artesãos.

Com a finalidade de lançar novas luzes sobre os questionamentos mencionados e seus possíveis desdobramentos, esta pesquisa pautou-se nos seguintes objetivos específicos: a) Observar as transformações do trabalho e do produto artesanal no contexto do capitalismo; b) Identificar as características do artesanato como bem simbólico/cultural e ao mesmo tempo econômico (fetichismo do artesanato); c) Estudar as metodologias de design e sua aplicação na obtenção do produto artesanal e descrever a metodologia adotada pela CEART para a realização das intervenções nos grupos de artesãos do interior; d) Observar o papel do designer no processo de intervenções no trabalho artesanal; e) Compreender a formação do designer e o seu preparo no que diz respeito ao trabalho com bens culturais, identificando as possibilidades e os limites na formação do novo

profissional; f) Interpretar a relação entre designers de moda e artesãos no interior do Ceará na perspectiva da educação emancipatória.

Os objetivos específicos apresentados podem ser resumidos nas seguintes categorias de análise: transformações capitalistas e produção/valorização do artesanato; metodologias de design aplicadas ao artesanato; formação do designer e o trabalho com bens culturais, e; educação emancipatória.

Sabendo-se que tais fenômenos não se apresentam de modo linear, mas se superpõem engendrando novas configurações e conflitos a todo momento, buscou-se erigir uma reflexão baseada na dialética, uma vez que ela nos permite considerar a ação recíproca entre os elementos observados e a constância do movimento que os envolve. Destarte, o percurso metodológico partiu de uma abordagem qualitativa e também da utilização de ferramentas etnográficas para a coleta e análise dos dados.

O referencial teórico pautou-se nas teorias sobre o trabalho e o capitalismo na sociedade contemporânea a partir de autores como Chesnais (1996) e Sennet (2006); no estudo sobre as metodologias do design adotadas na atualidade a fim de compreender sua aplicabilidade na produção artesanal, com autores como Baxter (1998) e Montemezzo (2003); nos Estudos Culturais, especificamente a partir dos textos de Canclini (1993 e 2008) e De Certeau (2013); na teoria erigida por Paulo Freire sobre as estratégias de aprendizagem e nos estudos de Adorno e Horkheimer sobre a educação emancipatória.

Considerando que as novas configurações do mercado globalizado proporciona o retorno às formas locais de produção, em que estas passam a funcionar como mecanismo de diferenciação e agregação de valor aos bens produzidos industrialmente e que, nas últimas décadas, o Brasil vem traçando alternativas para garantir a competitividade de seus produtos por meio de políticas voltadas para a produção artesanal em diferentes regiões nos últimos anos, o olhar sobre as ações de desenvolvimento do artesanato é relevante para a compreensão da situação econômica atual.

O recorte do objeto de estudo que privilegia as intersecções de saberes entre artesãos e designers no contexto das intervenções no artesanato possibilita o desenvolvimento de uma reflexão necessária, uma vez que estes profissionais vêm atuando de forma cada vez mais profunda e constante no modo de produção dos artesãos de diferentes regiões do país. Isso requer que se pense sobre os métodos e estratégias utilizadas nessas intervenções e sobre o tipo de formação recebida pelo designer para atuar nesse campo.



Dando sequência à estudos já realizados em torno da temática design e artesanato, como a pesquisa Cara Brasileira (SEBRAE, 2002), o estudo de Maria Helena Estrada (2004), Ricardo Lima (2006), Adélia Borges (2011) e Silva (2011), esta pesquisa também busca empreender um esforço reflexivo sobre do papel desempenhado pelos designers que são recrutados para coordenar intervenções junto aos artesãos no interior do Ceará, direcionando a reflexão para as questões institucionais (entidades e cursos superiores de design) que influenciam nessa realidade.

Desta forma, a pesquisa mostra-se relevante por complementar o referencial teórico nesse campo de estudos que ainda carece muito de análises acadêmicas aprofundadas. Além disso, o enfoque da pesquisa sobre as trocas estabelecidas entre designers e artesãos possibilita uma análise crítica da aplicação das metodologias do design na obtenção do produto artesanal, instigando a discussão acerca da atuação do profissional de design e os conflitos que ele vivencia ao lidar com processos distantes da prática projetual da indústria.

A fim de explorar a problemática em questão e compreender seus desdobramentos, levando em conta as relações que se estabelecem entre a teoria e a prática, o trabalho foi estruturado em cinco que respondem aos citados objetivos específicos.

Desta forma, após a introdução, o estudo inicia com o capítulo intitulado *Percurso metodológico*, aonde são explicitadas as estratégias metodológicas adotadas para o desenvolvimento da pesquisa. Como este estudo pretendeu erigir uma reflexão baseada na dialética, o capítulo metodológico contempla inicialmente uma explanação acerca da epistemologia dialética a fim de situar o leitor sobre a forma como se pretendeu abordar os diferentes elementos observados ao longo da pesquisa. As sessões seguintes deste capítulo apresentam a área de abrangência da pesquisa, o plano de coleta de dados, as ferramentas adotadas e as categorias analíticas.

O capítulo segundo, intitulado: *Trabalho e formação dos trabalhadores*, consiste em uma explanação teórica acerca das relações de trabalho na atualidade e as exigências do mercado no que se refere à capacitação e qualificação da mão-de-obra de forma geral, tendo em vista que tais relações se refletem no modo de trabalho dos artesãos e na forma como eles são cobrados pelo mercado na atualidade. Para fins de melhor entendimento, optou-se por dividir a exposição deste capítulo em dois pontos distintos, mas que se complementam, são eles: 2.1 *Transformações no mundo do trabalho e suas*

*implicações sobre a produção do artesanato no Ceará; e 2.2 A mundialização do capital e formação dos trabalhadores.* A partir das discussões desenvolvidas neste capítulo é possível compreender como artesanato é inserido na lógica do capital atual, participando desta como forma de agregação de valor cultural aos bens industriais.

Compreender como as transformações no mundo do trabalho interferem no cotidiano e no modo de produção dos artesãos é menos complicado quando se observa esta questão pelo viés da supervalorização do artesanato. Tal abordagem se faz necessária para que possamos apreender um dos principais aspectos que motivam o investimento de políticas públicas na produção artesanal: a exploração do caráter simbólico do artesanato pelo mercado. Esta é a temática abordada no terceiro capítulo, intitulado *Artesanato – qual o valor dessa mercadoria hoje?*, que está dividido em mais três pontos: *3.1. Artesanato: bem cultural, bem de consumo e objeto de pesquisa; 3.2 Artesanato: mercadoria, valor e fetiche, e; 3.3 O retorno à cultura local como distinção.* No ponto 3.1 é possível perceber que o artesanato não se estabelece como uma mercadoria qualquer, mas pode ser entendido como *bem cultural e bem de consumo e objeto de pesquisa.* Já no ponto 3.2 são abordados alguns pontos pertinentes a partir da teoria do valor e da mercadoria erigida por Marx no livro I de *O Capital*. Por fim, no ponto 3.3 o intuito foi compreender, a partir da ótica dos Estudos Culturais, como o artesanato se insere na economia contemporânea agregando valor ao mercado como um dos fatores pertinentes ao consumo de bens culturais na atualidade.

A partir dos caminhos teóricos percorridos ao longo do segundo e terceiro capítulos, seguimos rumo ao capítulo quatro intitulado: *As intervenções de design na produção do artesanato*, que direciona o leitor para uma imersão no ambiente empírico da pesquisa, onde nos debruçamos sobre as relações de trabalho estabelecidas na produção artesanal a partir da inserção das metodologias do design no processo produtivo dos artesãos e a participação do designer na criação e construção das peças. Neste capítulo também são abordadas as metodologias atuais do design e algumas inquietações de designers em sua relação com o trabalho artesanal.

A discussão é aprofundada no ponto 4.1 que apresenta *A importância do artesanato para o design brasileiro e uma exposição sobre o design e as metodologias projetuais.* No subcapítulo 4.2 *As metodologias do design e sua aplicação no Projeto artesanato Competitivo da CEART*, são apresentadas as etapas das intervenções que a

CEART promove em diferentes grupos de artesãos no interior do Ceará. A discussão parte de observações feitas em campo, de entrevistas realizadas com designers que prestam serviço para a entidade e da análise de documentos que serviram como registro dessas intervenções. Este capítulo centra-se nas trocas de saberes entre designers e artesãos no contexto das políticas de intervenção, tendo como enfoque as metodologias empregadas pelos designers e sua interferência no modo de obtenção das peças artesanais. Sendo de cunho mais empírico, procura apresentar as minúcias da realização dos projetos e o passo-a-passo das intervenções em diferentes grupos do interior do estado do Ceará. Com as observações feitas neste capítulo, é possível apreender de que maneira as metodologias se pretendem emancipatórias na teoria, mas não alcançam esse objetivo na prática fazendo com que a maioria das intervenções não contribua para um processo autônomo por parte dos artesãos.

No capítulo cinco, intitulado: *Formação do designer e seu trabalho com bens culturais/artesanato*, são apresentadas as ações empreendidas pela CEART em parceria com o curso de Design-Moda da Universidade Federal do Ceará para a condução do *Seminário de Metodologia Projetual de Produtos Artesanais* que foi dirigido aos designers que pertencem ao quadro técnico da CEART e a implantação do *Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design para artesãos do Ceará* que teve como objetivo oferecer aos artesãos um curso de capacitação em fundamentos do design durante o ano de 2013.

A partir da observação participante, da realização de entrevistas com técnicos da CEART e alunos da UFC<sup>6</sup> e da análise dos documentos referentes aos projetos, foi possível interpretar o modo como os estudantes e designers profissionais vem atuando junto aos artesãos. Além disso, foram identificadas algumas de suas maiores necessidades em relação ao cotidiano do trabalho, bem como as exigências das instituições em relação ao desenvolvimento das atividades. Os dados apresentados nesta parte do estudo revelam a insegurança e os conflitos enfrentados pela maioria dos designers que se envolvem neste campo do artesanato e a incipiência da formação do estudante de design no que se refere ao trabalho com bens culturais.

Complementando essa discussão, ainda no capítulo cinco, foi realizada uma análise dos currículos de três importantes cursos de graduação em design do Nordeste, o curso de Design-Moda da Universidade Federal do Ceará, o curso de graduação em Design

---

<sup>6</sup> Buscou-se estudantes de Design-Moda da UFC, pois são os profissionais egressos deste curso que conseguem maior imersão nas ações da CEART e também, por esta instituição já desenvolver projetos que tornam seus estudantes mais próximos das questões sobre design e sua relação com o artesanato.

de Produto da Universidade Federal do Cariri e o curso de graduação em Design da Universidade Federal de Pernambuco. A análise dos currículos desses cursos demonstra a falta de atenção dada ao processo de criação e desenvolvimento de produtos envolvendo o artesanato e ratifica a incipiência na formação do profissional de design no que se refere às metodologias voltadas para o desenvolvimento de projetos que lidem com bens culturais.

A falta de preparo do profissional de design aliada aos interesses do capital representado pelas instituições de fomento ao trabalho artesanal e pelo mercado que cria demanda para a circulação de produtos com diferencial simbólico, mas sem a devida valorização daqueles que o produzem, faz com que nos deparemos com um problema estrutural que diz respeito ao tipo de intervenção na produção do artesanato e à valorização do artesão.

Diante dos dados alcançados ao longo da pesquisa, o ponto 5.3, intitulado: *A relação entre designers e artesãos no interior do Ceará na perspectiva da educação emancipatória*, possui caráter conclusivo. Nele são apresentadas as interfaces criadas entre o trabalho do designer e a atividade diária dos artesãos, enfocando-se nas interferências pedagógicas daquele profissional no processo criativo e produtivo destes. Nesta fase do trabalho, foram retomados os questionamentos iniciais que motivaram a realização da pesquisa, além dos dados obtidos ao longo do estudo a fim de tecer uma análise crítica acerca das intersecções de saberes entre designers e artesãos no âmbito das políticas de desenvolvimento do artesanato no Ceará à luz das teorias sobre a educação emancipatória de Adorno, Horkheimer e Paulo Freire.

Com uma visão profissional focada no desenvolvimento de produtos no âmbito da indústria, os designers que atuam em projetos voltados para o desenvolvimento do artesanato, veem-se diante da responsabilidade de “ensinar” novos métodos e processos aos artesãos e coordenar as atividades de intervenção, sem possuir o devido “preparo” para tais atividades. Logo, o designer exerce funções que estão para além da prática projetual e, de certa forma, recebem sobre si a carga de fazer com que as intervenções alcancem o sucesso esperado pelas instituições, o que, muitas vezes, não ocorre na prática.

Desta forma, uma vez que o artesanato na atualidade tem se destacado como elemento de distinção em meio a um mercado de bens produzidos industrialmente e, observando a incipiência da formação dos novos profissionais de design no que se refere ao trabalho com bens como o artesanato, faz-se necessário lançar um olhar mais atento a tais questões, é isso o que propomos com o presente estudo.

## Percurso metodológico: a dialética e a pesquisa

Kosic (2002) considera que é preciso observar o fenômeno não apenas de acordo com as características que nos são objetivamente apresentadas, mas enxergá-lo também por meio de *desvios*, buscando encontrar as relações mais profundas que o perpassam e que não estão explicitamente dadas. De acordo com o autor, este exercício só pode ser realizado com o desenvolvimento de um olhar atento sobre o objeto, buscando encontrar sua relação com o todo, só assim é que podemos nos aproximar do real e evitar desperdícios retóricos em torno de uma “pseudoconcreticidade”.

A utilização da *dialética* como quadro de referência do objeto ao lado da observação participante e das ferramentas oriundas da pesquisa etnográfica é estratégica, uma vez que reconhecemos que os agentes envolvidos no contexto das transformações no trabalho artesanal (designers e artesãos), estabelecem uma relação recíproca de interferência. Em outras palavras, o que se busca nesta pesquisa não é colocar o artesão numa situação de vítima em relação às intervenções promovidas por políticas públicas diversas em seu trabalho, tampouco, delegar ao designer o papel de ente *corruptor* do trabalho artesanal.

A análise da realidade vivenciada por ambos os atores no contexto de seus trabalhos parte do pressuposto de que cada profissional envolvido, ao mesmo tempo que ensina, aprende. Porém, não podemos seguir o viés do romantismo; está claro que as intervenções promovidas no trabalho do artesão no interior do Ceará atualmente seguem princípios mercadológicos e procuram atender às demandas do capital e isso, necessariamente, provoca inúmeras transformações no modo de vida e trabalho dos artesãos como também na “visão” do designer envolvido nesse processo.

É nessa perspectiva que a abordagem dialética se torna mais eficaz na busca pelo entendimento de tais questões. Porque em “[...] nosso enfoque, a realidade social é compreendida como uma Totalidade; não como um motor ou um organismo e sim como uma **Totalidade Complexa, dinâmica, processual, mutante e contraditória**” (ARRAIS NETO; SOBRAL, 2000, p. 15, grifo do autor). Assim, ao adotar o princípio da dialeticidade nas observações dos fenômenos sociais, evitamos tomar posições totalitárias e, portanto, reducionistas da realidade, pois passamos a levar em consideração todos os agentes envolvidos no fato observado e as relações de mútua interferência que eles estabelecem entre si.

Portanto, ao invés de discutirmos sobre o fim da cultura e da tradição ao estudarmos as intervenções na produção artesanal e demonizarmos o designer bem como os órgãos que lhes dão respaldo para realizarem tais transformações no trabalho dos artesãos, preferimos entender como essa relação se estabelece, buscando perceber suas nuances a partir do que os agentes envolvidos nesse processo, pois eles é que sentem na carne essas transformações. Outro ponto importante a salientar é que essas intervenções na produção artesanal não têm nem como iniciar sem o consentimento e apoio dos artesãos<sup>7</sup>.

Esta pesquisa inicia um processo de compreensão sobre a metodologia adotada pelos designers que atuam em nome dos órgãos de fomento sobre a produção artesanal. Tendo em vista que o artesanato compõe o patrimônio cultural de um povo, sendo imbuído de valor não apenas estético, mas também simbólico, procura-se chamar a atenção não só para o produto em si e as metodologias adotadas para sua concepção, mas para os produtores e suas necessidades.

Durante os anos de investigação sobre essa relação entre *designers* e artesãos, pode-se perceber que as técnicas voltadas para a implementação do artesanato, por meio das referidas políticas desenvolvidas pela CEART, baseiam-se na utilização de ferramentas ligadas aos processos do *design*<sup>8</sup> que são muito distintas dos métodos empregados pelos artesãos em seu trabalho cotidiano. Essa realidade cria a necessidade de se lançar o olhar na direção daquele que medeia as relações entre as organizações e os artesãos, o designer de moda, a fim de perceber de que maneira são formulados os diagnósticos apresentados sobre os grupos produtores e, conseqüentemente, como se dão as intervenções no modo de criar e produzir dos artesãos.

No esforço compreensivo sobre as relações que envolvem os cruzamentos de saberes entre designers e artesãos durante a realização de projetos voltados para a implementação do trabalho artesanal, pode-se notar que tais articulações estão em correspondência direta com as transformações no mundo do trabalho e, obviamente, com a essência do capital. Nesse sentido, tomar a dialética como quadro de referência para o

---

<sup>7</sup> Desenvolveremos este ponto acerca das negociações estabelecidas entre os artesãos e as instituições no capítulo 3.

<sup>8</sup> O processo em *design* envolve a relação do *designer* com o produto para o gerenciamento e controle das situações geradas durante o desenvolvimento do produto, é o mesmo que chamamos de atividade projetual (MONTEMEZZO, 2003). De acordo com Baxter (1998), projetar significa ter uma conduta sistematizadora própria para a resolução de problemas, cujo objetivo é a transformação de necessidades do mercado em produtos ou serviços economicamente viáveis.

estudo de tal fenômeno passa a ser indispensável, uma vez que ela permite a compreensão de sua totalidade, evitando que se reduza a análise a uma visão totalitária.

Arrais (2004), tomando como exemplo as novas tecnologias criadas pelo homem no processo teleológico, salienta que estas passam a ter, após criadas e lançadas na realidade social, uma dinâmica própria. Tornam-se, como diz Lukács: “causalidade posta”, pois passam a ter um desenvolvimento que independe da vontade de seu criador. Se na perspectiva da Escola de Frankfurt a tecnologia tem sua possibilidade definida por sua filiação a um projeto classista, para Lukács a análise não pode ser tão simplista. Isso porque “a percepção da realidade como um complexo de complexos implica em buscar compreender a articulação do complexo específico que é o desenvolvimento científico e tecnológico com os demais complexos sociais”. (ARRAIS, 2004, p.108)

Além disso, a passagem dos atos teleológicos humanos, como desenvolver novas tecnologias, por exemplo, confere ao homem uma nova condição que é a emergência real das contradições. Dessa forma, há que definir aqui dois elementos que embasam nossa leitura da realidade e, portanto, o caminho metodológico que buscamos percorrer neste estudo: o princípio de contradição e totalidade.

Entendemos por contradição, o movimento de mudanças ocorridas na realidade tendo como pressuposto o fato de que tais mudanças não ocorrem por meio de processos lineares, mas são frutos de contradições internas aos objetos e fenômenos da natureza – entre o novo e o velho; o antigo e o moderno; a vida e a morte. Por exemplo, o novo para ascender precisa superar o velho e é assim com todos os elementos opostos. Nesse sentido, o método deve estimular essa forma de compreensão da realidade e estimular a produção de sínteses qualitativamente superiores.

O princípio da Totalidade parte da ideia de que existe independência dinâmica entre as diversas partes que compõem a realidade concreta, as quais não se somam, mas configuram o todo a partir de múltiplas relações que se constroem e reconstroem-se no tempo. Disto conclui-se que o saber não é feito de partes autônomas, mas constitui-se de uma totalidade orgânica, assim o método deverá propiciar a apreensão das relações dinâmicas que existem entre as diversas áreas do conhecimento e os diversos conteúdos, criando condições para o estabelecimento de sínteses que expressem a compreensão da totalidade.

Outro aspecto importante da abordagem dialética é que esta parte da realidade dada e não de “pré-noções” acerca do objeto a ser estudado, o que deixa o pesquisador “à

vontade” para perceber a realidade e a partir dela construir teorizações e propor respostas à problemática que o cerca.

De acordo com Slavoj Žižek (2003), a realidade não é pura, pois envolve elementos simbólicos e o real não existe sem o simbólico. Para o autor, o real é disfarçado, camuflado por elementos simbólicos. São esses elementos simbólicos e “fetichizados” que impedem a visualização crua do fato com suas distorções e inclinações. Logo, são justamente essas distorções e inclinações que buscamos identificar nas intersecções de saberes entre designers e artesãos, uma vez que compreendemos o artesanato não como um bem qualquer, mas como algo imbuído de valor simbólico.

Como a pretensão deste estudo é compreender como se dão as intersecções de saberes entre designers e artesãos, a pesquisa foi desenvolvida tendo a dialética como quadro de referência, mas a partir de uma abordagem qualitativa. De acordo com Gonçalves (2005), as pesquisas qualitativas preocupam-se com o significado dos fenômenos e processos sociais levando em consideração as motivações, crenças, valores e representações sociais que permeiam as redes de relações sociais. Nesse sentido, a pesquisa qualitativa trabalha com dados subjetivos.

Desta forma, procurou-se observar, a partir da aplicação de questionários e também de conversas informais com os sujeitos da pesquisa (artesãos, designers, estudantes e técnicos da CEART), todas as nuances que envolviam sua relação com o trabalho artesanal e as intervenções no mesmo, procurando-se perceber os sentidos e significados do envolvimento de cada ator social com o artesanato no contexto das intervenções. Os dados foram obtidos em contato direto com os informantes no intuito de se retratar, também, a perspectiva dos mesmos em relação ao objeto de estudo.

Quanto aos objetivos, a pesquisa possui caráter descritivo, uma vez que, busca retratar a realidade vivenciada entre os designers e os artesãos no contexto dos projetos de desenvolvimento do artesanato. Conforme Gonçalves (2005, p. 93), na pesquisa descritiva o investigador “observa, registra, analisa e coordena fatos ou fenômenos (variáveis) sem manipulá-los”, sua preocupação é descobrir a frequência com que o fenômeno ocorre, sua relação e conexão com outros, sua natureza e características.

Os procedimentos adotados para o desenvolvimento do estudo baseiam-se nas pesquisas bibliográfica, documental e de campo. A pesquisa de campo “consiste na observação dos fatos tal como ocorrem espontaneamente”, na coleta de dados e no registro de variáveis para posteriores análises. (OLIVEIRA, 1998, p. 123).



No caso desta pesquisa, os dados foram coletados a partir da atuação direta no ambiente empírico, uma vez que me inseri como colaboradora da CEART e fui enviada a alguns grupos de artesãos do interior do Ceará, podendo, com isso, ter acesso imediato às informações e aos documentos da entidade, bem como aos outros designers que atuavam no mesmo ramo.

Essa inserção no ambiente empírico do estudo para a coleta e análise de dados, caracteriza a pesquisa de campo como sendo “observação participante”. De acordo com Gonçalves (2005, p. 69) “nas observações participantes, o pesquisador integra-se à comunidade ou grupo que investiga, participando de suas atividades normais” de modo que o pesquisador pode vivenciar o que o grupo vivencia e participar do mesmo sistema de referência dele. Sobre isso, Minayo (1995) salienta que, neste caso, o pesquisador pode, ao mesmo tempo, modificar e ser modificado pelo contexto.

Gil (2002, p. 149) coloca que a pesquisa participante caracteriza-se pela interação entre pesquisadores e membros das situações investigadas, “a descoberta do universo vivido pela população implica compreender numa perspectiva interna o ponto de vista dos indivíduos e dos grupos acerca das situações que vivem”.

Desde que me candidatei a participar como designer e colaboradora da CEART, deixei claros, os meus objetivos como pesquisadora e, a fim de observar a realidade com afinco para captar informações a partir das sutilezas e nuances percebidas no campo, busquei, também, recursos/ferramentas provenientes da pesquisa etnográfica.

Vale a pena destacar que para Geertz (1989), praticar a etnografia não é somente selecionar informantes, estabelecer relações ou levantar genealogias, mas sim entender como o outro interpreta os códigos constitutivos da rede social na qual está inserido. Assim, aliando-se a observação participante às ferramentas da pesquisa etnográfica, houve esforço em tentar elaborar uma “descrição densa” das práticas e discursos incorporados pelos *designers*, entidades e artesãos no contexto das intervenções.

Para tanto, além das entrevistas semiestruturadas<sup>9</sup>, foram utilizados relatos informais e experiências pessoais registradas em cadernos de campo.

Geertz (1989) aponta, ainda, para a necessidade da preocupação em considerar a etnografia para além das “regras de seu método”, dos usos (e desusos) das suas técnicas e

---

<sup>9</sup> Na entrevista semiestruturada o pesquisador organiza um conjunto de questões sobre o tema que está sendo estudado, mas permite e até incentiva que o entrevistado fale livremente sobre os assuntos que vão surgindo como desdobramentos do tema principal (PADUA, 2004)

processos determinados, percebendo que a descrição etnográfica depende das qualidades de observação, da sensibilidade ao outro e, sobretudo, da “imaginação” essencialmente contestável do etnógrafo. Nesse sentido, sabe-se que os caminhos traçados, os roteiros de entrevistas e locais de observação antecipadamente escolhidos sempre são suscetíveis à modificações, dependendo dos dados e impressões que se colocam no caminho do pesquisador. Por isso, procurou-se, ao longo desta pesquisa, interpretar os fenômenos e não apenas registrá-los.

A imersão no ambiente empírico deu-se a partir do acompanhamento de projetos e ações realizadas pela Central de Artesanato do Ceará (CEART), uma vez que esta é a instituição responsável por desenvolver projetos voltados ao desenvolvimento da produção artesanal no estado.

A CEART é vinculada à Secretaria do Trabalho e Desenvolvimento Social do Ceará, suas ações estão pautadas nas diretrizes do Programa do Artesanato Brasileiro<sup>10</sup> e, portanto, recebe verbas anuais direcionadas ao desenvolvimento de ações junto aos artesãos. Atualmente, a entidade possui nove lojas espalhadas em pontos estratégicos do país, como aeroportos e outros locais turísticos e desenvolve ações de capacitação com grupos de artesãos em 127 municípios do interior do estado. Seu modelo de ação pauta-se no recrutamento de designers da capital e seu envio a localidades do interior que possuam algum tipo de produção artesanal.

A fim de compreender a lógica que rege esse tipo de investimento na produção artesanal, esta pesquisa foi realizada a partir do acompanhamento dos trabalhos realizados por *designers* que prestam serviço para a CEART. Além disso, houve a participação em reuniões, seminários e encontros promovidos pela instituição, aonde foi possível obter mais informações sobre as suas ações, além de colher depoimentos dos designers e técnicos da CEART acerca dos trabalhos desenvolvidos.

Como um dos objetivos específicos desta pesquisa é compreender como se dá a formação dos designers no que se refere ao trabalho com bens culturais e, tendo em vista que em 2013 a instituição citada realizou um projeto em parceria com a UFC voltado para

---

<sup>10</sup> “O Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) é coordenado pelo Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior e executado em parceria com órgãos dos governos federal, estaduais e municipais, e com entidades representativas do segmento artesanal. Tem como missão institucional fomentar e estimular a consolidação desse processo de transformação econômica, promovendo o desenvolvimento das comunidades e a valorização de produtos genuinamente nacionais”. (PROGRAMA DO ARTESANATO BRASILEIRO, 2012).

a iniciação dos estudantes do Curso de Design-Moda nas atividades com grupos de artesãos no interior do estado, também foram realizadas entrevistas com esses estudantes.

De acordo com Gonçalves (2005) a definição da população-alvo da pesquisa tem uma implicação direta sobre os resultados alcançados. Neste caso, adotou-se como critério para a seleção dos informantes da pesquisa, a amostra qualitativa, neste tipo de amostra os sujeitos são privilegiados desde que apresentem os atributos que o pesquisador necessita para sua investigação. Conforme Gonçalves (2005, p. 121) “o número de informantes deve ser suficiente para permitir certa reincidência das informações, no entanto não despreza informações ímpares cujo potencial explicativo deve ser levado em conta”.

Diante do exposto, para a composição da pesquisa foram selecionados sujeitos envolvidos diretamente com os projetos realizados pela CEART, tais como designers, técnicos, estudantes de designers e artesãos. Em números, foram quatorze designers, oito estudantes, quatro técnicos da Ceart, um professor de Design, quarenta e cinco artesãos, totalizando 72 pessoas contatadas.

A pesquisa foi desenvolvida com atores sociais que estão inseridos no processo de planejamento e execução do fenômeno estudado, caracterizando-se uma pesquisa por conveniência com o objeto de estudo.

Com as estratégias de coleta de dados definidas e a amostra da pesquisa estruturada, procurou-se aprofundar o estudo somando às horas de entrevistas realizadas ao longo de sete anos de convívio com a produção do artesanato, novas informações, adquiridas a partir da aplicação de entrevistas semiestruturadas e, mesmo, de conversas informais que contemplaram os envolvidos na investigação, a saber: técnicos da CEART, designers profissionais, estudantes e artesãos.

Além disso, foram privilegiados todos os recursos necessários para subsidiar a realização do estudo, dentre eles registros documentais referentes à CEART. Buscou-se, também, por meio de registros de imagens e relatos, escritos e/ou orais, aspectos que explicitassem as metodologias utilizadas pelos *designers* para a reconfiguração da produção dos artesãos.

Outro recurso adotado foi a utilização do caderno de campo que funcionou como meio eficaz para o registro de depoimentos, impressões e anotações de contatos que posteriormente poderiam servir para coleta de outras informações. Mantive este caderno de campo durante todo o período da pesquisa, carregando-o comigo durante as reuniões na

CEART, eventos, treinamentos e cursos de capacitação que ministrei aos artesãos quando passei a integrar o quadro de designers colaboradores da CEART.

Conforme Geertz (1989) a pesquisa é um processo guiado pelo grau de imersão do pesquisador em campo. Dessa forma, a utilização de procedimentos técnicos não segue padrões rígidos ou pré-determinados, mas estes são, muitas vezes, criados no ato da pesquisa. Assim, procurou-se fazer um grande esforço reflexivo sobre toda informação que pudesse ser relevante para o enriquecimento do trabalho.

É importante mencionar que a pesquisa não se limitou a compreender o tipo de metodologia empreendida pelos designers em suas atividades junto aos artesãos, mas também buscou perceber as consequências que tais atividades estabelecem com o todo (caráter de totalidade). Desse modo, foi possível observar as possibilidades e limites dessas metodologias de intervenção no artesanato e compreender tal observação aliada à sua interpretação crítica contém, também, um caráter transformador da realidade.

As etapas de realização da pesquisa foram: **a) Pesquisa bibliográfica específica e documental:** seleção e escolha das principais referências bibliográficas, pesquisa em revistas, matérias de jornais e periódicos sobre a temática em questão, e; **b) Pesquisa de campo (observação participante):** inserção nas atividades realizadas pela CEART, realização de entrevistas semiestruturadas que foram gravadas e transcritas;

A pesquisa bibliográfica fez-se com o levantamento do referencial teórico pertinente ao tema estudado de acordo com os objetivos específicos traçados, fundamentando-se, inicialmente, nas teorias sobre o trabalho e o capitalismo na sociedade contemporânea a partir de autores como Harvey (1994), Chesnais (1996) e Sennet (2006), a fim de compreender as transformações no trabalho artesanal no contexto das transformações capitalistas; no estudo sobre as metodologias do design adotadas na atualidade, no intuito de compreender sua aplicabilidade na produção artesanal, com autores como Tschimmel (2010) e Baxter (1998); nos Estudos Culturais, especificamente a partir dos textos de Canclini e De Certeau (2013); na teoria erigida por Paulo Freire (2011) sobre os métodos de aprendizagem e nos estudos de Adorno (2003) e Horkheimer (1988) sobre a educação emancipatória.

Também foram contemplados na fase de coleta de dados, documentos da CEART utilizados para norteamento e controle das atividades durante a realização dos projetos. Também foram considerados documentos como os Projetos Pedagógicos dos Cursos de Design ofertados pela UFC, UFCA e UFPE, os manuais adotados pela CEART

nos cursos de capacitação dos artesãos e também nos treinamentos ministrados aos designers, bem como documentos governamentais estaduais e nacionais voltados para a regulamentação do artesanato, como os do Programa do Artesanato Brasileiro - PAB (BRASIL, 2012) e o Estudo Setorial do Artesanato – SEBRAE (2009), disponíveis *online*.

Outros documentos também foram utilizados como fontes de dados, como matérias de jornais e revistas, artigos científicos e catálogos de moda e decoração. Entende-se por documento “qualquer registro escrito que possa ser usado como fonte de informação”. (ALVES-MAZZOTI; GEWANSNAJDER, 1998, p. 169 *apud* GONÇALVES, 2005, p. 60)

A principal estratégia utilizada para a coleta de dados sobre a aplicação das metodologias de intervenção e a receptividade dos artesãos às mesmas foi o ingresso no quadro de designers que prestam serviço à CEART<sup>11</sup>. O que me permitiu do deslocamento da capital para interior do estado do Ceará para participar e conhecer o a realização do Programa Artesanato Competitivo de dentro e ter acesso a dados documentais e empíricos concernentes aos projetos.

Apesar de conhecer alguns designers que realizam este tipo de trabalho junto à CEART, já entendia que a imersão no campo e o acompanhamento de suas atividades não se daria de modo simples. Isso porque eu nunca havia trabalhado diretamente com a CEART, apesar de ter conhecimento sobre suas ações através do trabalho de colegas designers, matérias de jornal e outras publicações, às quais também utilizei como fontes de pesquisa para realização da dissertação de mestrado.

A falta de acesso direto às ações CEART e, conseqüentemente, às documentações e às diretrizes que os designers recebiam para a realização das intervenções era, no momento da proposta deste estudo, um fator bastante dificultador para a realização da pesquisa de campo, uma vez que um dos enfoques era compreender o tipo de formação ou orientação que os designers recebiam para lidar com o trabalho dos artesãos. Outro ponto de entrave para a coleta de dados era o custo financeiro que eu teria que arcar com as viagens ao interior.

Embora muitas das informações necessárias à coleta de dados pudessem, *à priori*, ser obtidas a partir de conversas e entrevistas com os designers e com a observação de seu trabalho em campo junto aos artesãos, temia-se muito sobre o grau de relevância e

---

<sup>11</sup> Ao final deste capítulo explicarei de forma detalhada como passei a fazer parte do quadro de designers da CEART.

a incipiência de tais dados. Isso porque, nesses moldes, o acesso aos documentos e às informações sobre a CEART, bem como aos designers, técnicos e artesãos se daria de forma indireta, ou seja, sempre via conversas com designers que fossem recrutados para a realização dos projetos de implementação do artesanato o interior.

Durante os três primeiros semestres do doutorado, enquanto cumpria os créditos obrigatórios, também exercia a função de professora e coordenadora do curso de graduação em Design de Moda da extinta Faculdade Católica do Ceará – Marista. Nesse período, já estava muito inquieta e preocupada com a forma que utilizaria para realizar a pesquisa de campo. À princípio, tinha pensado em acompanhar uma antiga amiga que trabalha nesta área em uma de suas viagens ao interior e, a partir dela, conseguir o contato de outros designers que se dispusessem à gentileza de me deixar observar um pouco de sua metodologia de ação junto aos artesãos. Tinha certeza de que esta segunda parte de minha “missão” de pesquisadora não seria simples de realizar, talvez até impossível, dependendo do grau de “desconfiança” dos colegas de profissão em relação à minha investigação sobre seus trabalhos.

Porém, em meados de julho de 2012, fui contatada por uma funcionária da CEART e, por coincidência, seu intuito era convidar os alunos do curso de Design de Moda que eu coordenava para que eles pudessem se engajar em alguns dos projetos da CEART, uma vez que a demanda por designers dispostos a viajar para o interior em prol da realização das ações de implementação do artesanato havia aumentado<sup>12</sup>.

Esse contato foi crucial para o desenvolvimento da pesquisa; a partir dele não só divulguei entre os alunos para que levassem seus currículos e portfólios para a CEART, como também me propus a trabalhar nos projetos. Desta forma, dois problemas foram resolvidos: o acesso direto à instituição e o financiamento das viagens ao interior para acompanhar e, também, participar dos projetos. Além disso, a possibilidade de engajamento dos alunos do curso de Design de Moda da extinta Faculdade católica do Ceará nos projetos da CEART facilitaria em muito o acesso às minúcias de suas ações com os grupos de artesãos pelo interior.

---

<sup>12</sup> Este fato demonstra na prática, como há uma busca constante pela “conciliação” entre o design e o artesanato e a demanda de mercado por profissionais para atuar neste campo. Outro fator a ser considerado é a falta de preocupação com o preparo desses profissionais, note-se que a instituição estava em busca de estudantes, sem levar em conta sua experiência com o trabalho artesanal, mas apenas suas aptidões com a criação e o desenvolvimento de produtos, pois exigiam que os interessados apresentassem um portfólio de trabalhos anteriores.

A partir de então, a metodologia da pesquisa passou a configurar-se como observação participante. De acordo com Queiroz *et al.* (2007), a observação participante consiste na inserção do pesquisador no interior do grupo observado, tornando-se parte dele, buscando partilhar o seu cotidiano para sentir o que significa estar naquela situação. A autora salienta que:

Na observação participante, tem-se a oportunidade de unir o objeto ao seu contexto, contrapondo-se ao princípio de isolamento no qual fomos formados. Para Morin, o conhecimento é pertinente quando se é capaz de dar significado ao seu contexto global, ver o conjunto *complexus*. Assim, a pesquisa participante que valoriza a interação social deve ser compreendida como o exercício de conhecimento de uma parte com o todo e vice-versa que produz linguagem, cultura, regras e assim o efeito é ao mesmo tempo a causa. Outro princípio importante na observação é integrar o observador à sua observação, e o conhecedor ao seu conhecimento. (MORIN, 1997 *apud* QUEIROZ *et al.* 2007, p. 278).

Nesse sentido, a pesquisa de campo deu-se de forma um tanto itinerante, pelo acompanhamento da execução dos projetos de implementação do artesanato em diferentes grupos de artesãos para observar os modos de fazer dos mesmos e perceber os conflitos e as negociações decorrentes dessa relação entre *designer* e artesão. Pois, como afirma Koichi Mori (2008, p. 205): “se os sujeitos da pesquisa estão em deslocamento o pesquisador deve se deslocar junto”.

Sendo as ferramentas e técnicas do *design* aplicáveis ao planejamento e execução de qualquer tipo de produto, observou-se que os *designers* recrutados pela CEART não encontram dificuldades em acompanhar grupos de artesãos que trabalham com tipologias diferentes de artesanato. É comum o designer que é enviado a um grupo que produz artigos a partir do trançado da palha de carnaúba, por exemplo, acompanhar, também, outros grupos que trabalham com o bordado, a renda ou a tecelagem, bem como outros tipos de artesanato.

Dessa forma, entre os anos de 2012 e 2014, eu mesma acabei sendo convidada a desenvolver as ações do projeto em três grupos de artesãos em localidades diferentes, sendo que dois deles trabalhavam com o trançado em palha de carnaúba e um com composições feitas a partir de retalhos de couro.

Além de acompanhar a realização dos trabalhos com os artesãos, o foco da investigação também foi voltado para as formas como os designers são “capacitados” para intervir no modo de produzir dos artesãos. Nesse sentido, além da participação em cursos e treinamentos ministrados pela CEART aos designers, também foi realizado um

levantamento dos currículos dos cursos de design ofertados pela Universidade Federal de Pernambuco, da Universidade Federal do Ceará e Universidade Federal do Cariri a fim de compreender como, e se, a questão da metodologia projetual é contemplada nos Projetos Pedagógicos desses Cursos quando se trata da obtenção de produtos artesanais. Além disso, estudantes de design também foram entrevistados, fornecendo dados preciosos para a interpretação e geração de resultados da pesquisa.

De acordo com Pádua (2004), após a coleta de dados julgados pertinentes e relevantes, inicia-se o processo de análise, classificação e interpretação das informações coletadas. Esta etapa envolve a classificação e organização das informações coletadas e o estabelecimento de relações entre elas: pontos de divergência, pontos de convergência, tendências, regularidades, princípios de causalidade e possibilidades de generalização.

Pádua (2004, p. 83), considera, ainda, que “quanto à organização das informações, podemos dizer que ela implica uma ordenação lógica dos dados coletados, levando-se em conta sua importância e evidência”. Essa organização permite uma visão de conjunto da pesquisa, permitindo também a visualização de certos problemas com relação às informações coletadas, possibilitando uma correção ou superação das deficiências observadas.

Para o desenvolvimento deste estudo, os dados foram organizados de acordo com a sistematização dos objetivos específicos, que estão correlacionados às categorias analíticas da pesquisa e que, também, determinam a organização lógica da pesquisa por meio da construção do sumário.

Dessa forma, para o objetivo específico: *a) Observar as transformações do trabalho e do produto artesanal no contexto do capitalismo*, foram reunidas informações a partir das pesquisas bibliográficas e documentais referentes às transformações no mundo do trabalho e suas implicações sobre a produção do artesanato, além dos elementos obtidos durante a pesquisa de campo referentes às metodologias adotadas nos projetos desenvolvidos pela CEART.

Para o objetivo específico: *b) Identificar as características do artesanato como bem simbólico/cultural e ao mesmo tempo econômico (fetichismo do artesanato)*, foram considerados dados documentais e bibliográficos acerca do papel econômico e simbólico do artesanato mais os dados empíricos que apontam a utilização do artesanato no contexto da moda e do mercado, onde este é adotado como matéria prima para marcas importantes e estilistas e designers de renome.



Ao objetivo específico: *c) Estudar as metodologias de design e sua aplicação na obtenção do produto artesanal*, foram relacionados tanto dados bibliográficos e documentais como empíricos acerca das metodologias de design e a forma como estas são aplicadas no desenvolvimento de produtos a partir do artesanato.

Em relação ao objetivo específico: *d) Compreender a formação do designer e o seu preparo no que diz respeito ao trabalho com bens culturais, identificando as possibilidades e os limites na formação do novo profissional*, foram observadas informações obtidas a partir da análise dos currículos dos cursos superiores de design ofertados pela UFC, UFCA e UFPE, bem como informações relevantes conseguidas a partir de entrevistas realizadas com estudantes de design de moda ao longo da pesquisa de campo.

No que se refere ao objetivo específico: *e) Interpretar a relação entre designers de moda e artesãos no interior do Ceará na perspectiva da educação emancipatória*, lançou-se mão de dados documentais, bibliográficos e empíricos coletados durante toda a pesquisa a fim de se estabelecer relações, identificando contradições, convergências e conflitos presentes na relação designer/artesão que permitiram a construção de uma leitura crítica da temática em questão. Nesse sentido, foram apresentados dados novos nesta fase da pesquisa assim como outros já apresentados ao longo do trabalho foram retomados.

Dessa forma, os dados foram classificados a partir da observação da sua relevância e pertinência para cada objetivo específico, após isso verificou-se a presença de relações existentes entre os mesmos, tais como os pontos de divergência e convergência, tendências, regularidades, princípios de causalidade e possibilidades de generalização. Todo o tratamento de dados foi desenvolvido com a finalidade de compreender a totalidade do fenômeno observado, levando-se em conta as relações que se estabelecem entre elementos teóricos e empíricos de acordo com a necessidade de se aprofundar determinados fatores que contribuíssem para a compreensão e o estudo do presente objeto de pesquisa.

As categorias são rubricas ou classes, as quais reúnem um grupo de elementos muitas vezes sob um título genérico ou agrupamento, esses efetuados em razão dos caracteres comuns destes elementos (BARDIN, 2009).

De acordo com Gonçalves (2005, p.112), as categorias refletem as propriedades e leis mais gerais e essenciais, da natureza, da sociedade ou do pensamento.

Além disso, são empregadas para estabelecer classificações agrupando elementos, ideias ou expressões, objetivando a obtenção de um conceito capaz de abranger tudo isso.

Há numerosas formas de se categorizar a análise evidenciando relações diversas entre o objeto de estudo e os fatores aos quais ele está implicado diretamente. Quando bem definidas, as categorias garantem que as metas da pesquisa sejam atingidas. No caso desta pesquisa, os objetivos específicos foram correlacionados com as seguintes categorias de análise: transformações capitalistas e produção/valorização do artesanato; metodologias de design aplicadas ao artesanato; formação do designer e o trabalho com bens culturais, e; educação emancipatória.

Conforme Gonçalves (2005), após a coleta e a obtenção dos resultados, o pesquisador inicia a análise, a crítica e a interpretação do que foi encontrado e esse processo passa pela caracterização das ideias e fatos, além da síntese dos resultados obtidos, apresentação de argumentos explicativos lógicos e configuração das conclusões. Para Franco (2008, p.19):

o ponto de partida para a Análise do Conteúdo é a mensagem, seja ela verbal (oral ou escrita), gestual, silenciosa, figurativa, documental ou diretamente provocada. Necessariamente, ela expressa um significado e um sentido.

A análise de conteúdo foi realizada ao longo de toda a pesquisa, uma vez que a fase de coleta de dados também nos colocava diante de achados determinantes para o curso da pesquisa. O processo de elaboração escrita e a formulação da análise crítica de maneira mais aprofundada ocorreu durante os quatro meses que sucederam o encerramento das atividades de campo e o segundo exame de qualificação no curso de doutorado, ou seja, de maio a setembro de 2014.

Nesta fase, o material produzido nas entrevistas foi reexaminado e confrontado com o referencial teórico e os dados documentais, o que gerou diversas hipóteses e conclusões que passaram a ser sintetizadas com a finalidade de construir a argumentação final da tese.

A interpretação dos dados utilizou parâmetros qualitativos e permitiram inferências mútuas entre os mesmos, pois crendo que as trocas de saberes entre designers e artesãos é algo diferente de uma prática lógica de eficiência material possuindo, portanto, uma dimensão subjetiva e cultural, procurou-se observar a realidade do convívio entre artesãos e *designers* não como forma absoluta e objetiva, que requer normas e métodos

específicos de análise, mas como teias de *relações* estruturadas às quais os indivíduos atribuem significados (BOURDIEU, 1989).

## 2 TRABALHO E FORMAÇÃO DOS TRABALHADORES

Este capítulo foi desenvolvido com o objetivo específico de observar as transformações do trabalho e do produto artesanal no contexto do capitalismo. Isso porque é importante que não deixemos passar despercebido o fato de que as relações estabelecidas a partir do contato entre designers e artesãos no interior do Ceará não são alheias às novas configurações do mercado globalizado, mas ao contrário, atendem às demandas da indústria com a ressignificação dos produtos (CANCLINI, 1993) e das políticas neoliberais que impulsionam iniciativas empreendedoras por meio dos discursos de qualificação profissional e capacitação do trabalhador a fim de que ele seja responsável pela geração de sua própria renda (CHESNAIS, 1996; POCHMAN, 1999; SENNET, 2006).

Em razão das novas configurações do mercado globalizado, o retorno às formas locais de produção funciona como mecanismo de diferenciação e agregação de valor aos bens produzidos industrialmente. Diante dessa realidade, o Brasil também vem buscando alternativas para garantir a competitividade de seus produtos no mercado externo, e isso ajuda a explicar a expansão de políticas voltadas para a produção artesanal em diferentes regiões do país nos últimos trinta anos.

Nesse contexto, a pesquisa busca compreender as novas formas de produção do artesanato a partir das intervenções de políticas públicas voltadas para o desenvolvimento dessa atividade no Ceará, tomando como parâmetro as trocas de saberes e fazeres entre artesãos e *designers* de moda no âmbito das ações da CEART, uma vez que estes são enviados ao interior do estado a fim de ensinar uma nova metodologia de trabalho àqueles. O objetivo geral do estudo foi compreender as interfaces criadas entre o trabalho do *designer* de moda e do artesão, enfocando nas interferências pedagógicas e metodologias adotadas no processo de criação e produção do artesanato.

Portanto, o presente texto parte de uma abordagem histórica, visando apresentar o contexto das transformações no mundo do trabalho e suas implicações sobre a produção do artesanato no Ceará que subsidia a discussão crítica e teórica acerca da mundialização do capital e formação dos trabalhadores na atualidade.

## 2.1 Transformações no mundo do trabalho e suas implicações sobre a produção do artesanato no Ceará

As relações de trabalho na contemporaneidade correspondem ao modelo organizacional e tecnológico que tem por um de seus eixos principais o processo de divisão social do trabalho, desenvolvido a partir da revolução industrial em meados do século XVIII. Tal processo de dissociação do trabalho se relaciona diretamente à sofisticação e automação dos modos de produção inspirados na forma corporativista da organização de negócios, na racionalização de velhas tecnologias e na divisão do trabalho decorrente dos “princípios da Administração Científica”, de F.W. Taylor. De acordo com Harvey (1994), esse novo modelo econômico se estabeleceu de fato no início do século XX, quando Ford revolucionou a produção de veículos, produzindo-os em massa, e favoreceu a democratização do consumo com o barateamento do custo do seu automóvel modelo T. Assim, conforme o mesmo autor, estava lançado o que se convencionou chamar de “fordismo”, sistema econômico que se baseava na prática da linha de produção e no consumo em massa associado à extrema especialização do trabalho.

A especialização, ou dissociação do trabalho, consistia na limitação do domínio dos instrumentos de trabalho pelo artesão e na sua participação apenas em etapas do sistema produtivo. Isto ocorria agora nas corporações de ofício, locais em que, no momento anterior, o labor se relacionava à subjetividade e as ferramentas de produção, prazos e horários não eram determinados por outrem.

Porto Alegre (1988), esclarece que até o século XIX o artífice era aquele que exercia alguma atividade mecânica e quem dominava alguma técnica relacionada à arte era chamado de artista; no entanto, no cotidiano popular do século XIX, não se diferenciavam as funções de artífice e artista. Quanto à produção artesanal, diz a autora que não havia uma separação entre “a esfera do saber e a esfera do fazer”. Foi a partir da Revolução Industrial, do advento da divisão social do trabalho na manufatura e da especialização do trabalhador, que o trabalho intelectual foi colocado em oposição ao trabalho manual, pois:

Na produção artesanal, pelo contrário, o processo de trabalho se caracterizava pela integração entre as duas esferas, não havendo uma imposição do saber sobre o fazer, mas uma fusão entre elaboração intelectual e perícia técnica, entre “engenho e arte”, “arte e trabalho” (PORTO ALEGRE, 1988, p. 02).

Já o modelo fordista se apoiava, segundo Harvey (1994, p. 131), nas formas de intervencionismo estatal e na configuração do poder político, o que dava coerência ao sistema ao manter as noções de uma democracia econômica de massa que era sustentada por um equilíbrio de forças de interesse entre os Estados. Como mostra o autor, a partir de 1960 este modelo começa a entrar em crise. Entre as causas desta crise estão a “elevação do nível da instrução geral e da consciência de si e do coletivo dos trabalhadores, a aspiração universal à realização pessoal e à dignidade no trabalho” (LIPETZ, 1991, p. 42). Nesse período deu-se início ao que Mattoso (1996) chamou de uma nova revolução industrial; as empresas começam a buscar novos modelos de organização e esse processo de reestruturação da produção principiou um novo formato de acumulação chamado de flexível.

Conforme Mattoso (1996), a transição do fordismo para o modelo de acumulação flexível causou sensíveis transformações no mercado de trabalho como a subcontratação organizada e o surgimento de pequenos negócios. Isto implicou na volta de antigos sistemas de trabalho artesanal, doméstico e familiar que, embora reconfigurados, passam a atuar como partes importantes do sistema produtivo.

Especificamente sobre o artesanato, Canclini (1993), ao considerar a posição dessa produção no contexto das tensões imanentes ao processo de estruturação das formas modernas de produção e trabalho, afirma que apesar do surgimento das manufaturas e posteriormente das fábricas, os artesãos persistiram e persistem desenvolvendo atividades manuais marginais em relação à produção industrial, mas não fora da lógica do sistema capitalista.

Para ele, a produção artesanal na contemporaneidade é uma “necessidade do capitalismo”, pois assim como os outros tipos de manifestações populares, ela desempenha funções na reprodução social e na divisão do trabalho atuando de maneiras diferentes dentro do sistema. De acordo com o autor, “as peças de artesanato podem colaborar para a revitalização do consumo, por introduzirem na produção industrial e urbana, a um custo muito baixo, desenhos originais e o diferencial simbólico” e por remeterem a modos de vida mais simples, evocando uma natureza nostálgica nativa e indígena que não pertence ao cenário urbano e cosmopolita (CANCLINI, 1993, p. 65).

Quando Canclini diz que o artesanato mostra-se como “necessidade do capitalismo”, ele está afirmando que o artesanato também não escapa ao sistema

capitalista, sendo necessário para a manutenção de suas engrenagens. A isto também podemos denominar, conforme Arrais (2008) de “Inclusão Subalterna”. Esta expressão é utilizada para designar a participação de atores no capitalismo mesmo que de forma indireta ou camuflada. Adiante nos deteremos mais detalhadamente sobre esta questão.

Para Canclini (1993), além de satisfazer as necessidades de consumo, por meio da “ressignificação publicitária dos objetos”, a produção artesanal se faz necessária ao capitalismo também em outro aspecto: ela pode atuar sobre as deficiências de estrutura agrária, possibilitando a fixação do homem no campo. Sobre isso Canclini (1993, p.73) afirma que o trabalho artesanal atua como:

[...] um recurso econômico e ideológico utilizado pelo Estado para limitar o êxodo camponês e a conseqüente entrada nos meios urbanos, de maneira constante, de um volume de força de trabalho que a indústria não é capaz de absorver e que agrava as já preocupantes deficiências habitacionais, sanitárias e educacionais.

É patente que a questão do desemprego vem se constituindo problema mundial, decorrente do intenso processo de reestruturação produtiva ocorrido nas economias nacionais. Pochmann (1999) evidencia que “as medidas de desregulamentação do mercado de trabalho e de flexibilização dos contratos conformam um quadro geral de fogo cruzado contra o trabalho” (p. 67). O avanço das políticas neoliberais acentua as tendências de desemprego, desigualdade social e exclusão, próprias ao processo de desenvolvimento do capitalismo.

No Brasil, por exemplo, a partir dos anos 1990, o apelo cultural do empreendedorismo, e seu viés compulsório com a aplicação de políticas de geração de emprego e renda, associadas aos programas de concessão de crédito produtivo popular, vem se acentuando consideravelmente e a produção artesanal tem sido, nos últimos anos, alvo de grandes investimentos.

A justificativa para tal avanço nos investimentos voltados para a promoção da produção do artesanato não se dá ao acaso, ela se encaixa perfeitamente no modelo econômico vigente e pode ser entendida pelo fato de que inovar o patrimônio cultural, além de um investimento social profícuo é uma operação econômica de grande eficácia e a existência de uma imagem nacional que destaque e identifique bons produtos e serviços pode ser utilizada como estratégia para conquista de mercados.

Neste sentido, tem-se que o trabalho artesanal se reproduz em meio às transformações da sociedade industrial e, por isso, não pode ser estudado de forma marginal ou isolada, mas como um fenômeno histórico, cultural e socioeconômico integrado que engloba todas as dimensões sociais. Dessa forma, pode-se perceber a presença de diversos fatores que, entrelaçados, se mostram como forças motrizes que correspondem a uma mesma lógica, a da permanência equilibrada do atual sistema de mercado.

Segundo Porto Alegre (1994), o trabalho artesanal no Brasil colonial não tinha relevância para o desenvolvimento econômico, apesar de ocupar um contingente considerável, especialmente de negros e índios. Esse trabalho garantia a sobrevivência de quem não estava incluído no mercado exportador brasileiro (negros, índios e mestiços livres) e, por isso, escapava ao controle das agremiações do governo.

Mas ainda no período colonial, conforme Pereira (1979), com a expansão dos núcleos populacionais, a atividade artesanal foi, aos poucos, se desenvolvendo e se diversificando. A produção artesanal passou a ser destinada ao suprimento das necessidades locais de aldeias, vilarejos e fazendas. Posteriormente, diz o autor, com o advento da urbanização, o artesanato passa a encontrar mais condições de atuação e aprimoramento. Nesse processo, o fazer artesanal teve grandes contribuições no tocante às suas características estéticas e de produção devido à chegada de mestres vindos de Portugal.

Apesar deste avanço, autores como Pereira (1979) e Yair (1999) ressaltam que a partir do desenvolvimento da industrialização o artesanato deixa de ser considerado um ofício e passa a ser classificado como atividade ligada ao folclore ou à cultura popular, sendo então distanciado da dimensão do trabalho.

Sobre isso Porto Alegre (1994) coloca que os termos *artesão* e *artista* são encontrados no Brasil desde o período colonial e foram “evoluindo” e se distanciando um do outro. Antes, as duas palavras significavam a mesma coisa e a transformação se estendeu da segunda metade do século XVII à segunda metade do século XIX, onde um juízo de valor foi se formando em relação aos seus significados dando a uma, supremacia sobre a outra. Com a Revolução industrial esta diferenciação foi fortemente acentuada e promovida pela insistência dos pintores e escultores da época que almejavam um determinado *status* na sociedade. Isto, paulatinamente acarretou uma superioridade



atribuída aos que praticavam as chamadas “Artes Liberais” sobre aqueles que somente praticavam um “Ofício”.

Desta forma, ficaram estabelecidos os critérios de diferenciação entre artesão e artista: artesão passou a significar o trabalhador manual que desempenha um trabalho com instrumentos rudimentares por sua própria conta. O artista, por sua vez, embora também trabalhe com as mãos, não produz algo utilitário, mas segue um impulso imaginativo o que o leva a produzir algo diferente do que habitualmente é feito (PORTO ALEGRE, 1994).

As diferenciações entre artesanato, artes plásticas e ofícios propriamente ditos foram se alargando, e o artesanato passou a ser associado a concepções cada vez mais excludentes do interesse da sociedade moderna. Um dos principais motivos desse desinteresse se deve aos trabalhos automatizados e fabris que passaram a ser adotados e à valorização da produção em série. Desse modo, segundo Porto Alegre, os trabalhos manuais passaram a ser menos valorizados diante dos novos aparatos técnicos e essa desvalorização se refletiu, obviamente, nas condições econômicas dos artesãos. A respeito disso Porto Alegre (1994, p. 12) afirma que,

À medida que as mãos eram substituídas pelas máquinas, os mestres de ofícios sofriam nova diminuição: as técnicas os despojava da autoridade no conhecimento do trabalho, tirava-lhes a dignidade social que haviam auferido como donos de determinado saber, privava-os de remuneração condizente com a qualidade do que executavam.

Logo, os trabalhos manuais e o artesanato entraram na categoria de “arte popular”, sendo associados às “criações espontâneas” do povo envoltas numa concepção de “atraso” em relação aos produtos industrializados. Arantes (1990, p. 14), comenta que “embora essa separação entre modalidade de trabalho tenha ocorrido num momento preciso da história e se aprofundado no capitalismo, como decorrência de sua organização interna, tudo se passa como se o “fazer” fosse um ato totalmente desprovido do “saber”.

No Brasil, segundo Porto Alegre (1994), o Nordeste conseguiu conservar por mais tempo um trabalho artesanal bem conceituado, embora sem um retorno financeiro satisfatório. Aqui, para a autora, o ciclo inicial da industrialização não contemplou a atividade artesanal como instituto social ou econômico, nem mesmo na esfera jurídica do trabalho, omitindo-a dos esquemas de estímulos creditícios e dos planos de desenvolvimento global. No entanto, Porto Alegre (1994) ressalta que, do ponto de vista da produção, o artesanato sempre desempenhou um papel crucial para a economia, tanto na

zona rural, principalmente em regiões sujeitas a variações climáticas e a consequentes períodos de estagnação, quanto na zona urbana, amenizando as tensões sociais e absorvendo um contingente significativo de mão-de-obra excedente do sistema industrial.

Entretanto, de acordo com Santos e Aragão (2006, p. 71), somente a partir de 1950 é que o artesanato passa a ser considerado sob o prisma institucional e começa a ser incluído no planejamento econômico do Brasil. A partir desse período o estado se torna o principal agente de reestruturação e organização da atividade no país e, conforme Porto Alegre (1994), é na região Nordeste que o artesanato se destaca como vocação econômica.

No caso do Ceará, como relata Souza (1994), o próprio processo de organização do espaço, diretamente ligado à pecuária e ao algodão, favoreceu as economias primário-exportadoras, altamente empregadoras de mão-de-obra, a fomentar o surgimento de atividades artesanais e, estas circunstâncias foram responsáveis para a ocupação do interior do Estado.

Atualmente, dentre os estados da região Nordeste, o Ceará é um dos principais centros produtivos de artesanato, possuindo uma estrutura de desenvolvimento e apoio à atividade sendo que um terço de seus municípios trabalha com a tipologia de bordados e rendas. De acordo com o Estudo Setorial do Artesanato (SEBRAE, 2009), as rendas e bordados produzidos no Ceará compreendem 40% em relação ao restante da produção em todo o Nordeste.

Porto Alegre (1994) afirma que, no tocante ao estado do Ceará, a atividade artesanal é um meio de sobrevivência antigo e bastante diferenciado, ligado à agricultura de subsistência. O algodão e a pecuária foram responsáveis pela geração de uma indústria artesanal e doméstica que adquiriu importância significativa na economia cearense em meados do século passado. O processo de ocupação, diretamente ligado a essas culturas, favoreceu as economias primário-exportadoras que, altamente empregadoras de mão-de-obra, cooperaram para o desenvolvimento de atividades artesanais no interior do estado.

No século XIX, os processos de produção e a comercialização do artesanato estavam associados às mulheres. Estas trabalhavam exclusivamente no setor artesanal, enquanto os homens dividiam-no com a criação de gado ou alternavam-no com a agricultura. De acordo com Porto Alegre (1994), a venda era feita pelo próprio produtor, diretamente nas feiras e mercados locais, sendo também comum o trabalho por encomenda; práticas estas comuns até os dias atuais. Porém, com a defasagem dos meios

de produção e a expectativa de melhores condições de vida nos centros urbanos, as comunidades produtoras de artesanato foram se desfazendo ao longo do tempo (Idem).

O Ceará sempre se destacou como um dos grandes produtores de artesanato do país (PORTO ALEGRE 1988; SANTOS & ARAGÃO, 2006; FLEURY, 2002). Um estudo realizado pela Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais – FLACSO – ainda em 1996 estimava a existência de mais de um milhão de artesãos em todo o território cearense<sup>13</sup>. Segundo Porto Alegre (1988, p. 05), o trabalho artesanal cearense está estrutural e historicamente integrado à região e às próprias condições econômico-sociais.

A formação do artesão cearense foi fortemente influenciada pelo sistema corporativo implantado durante o período colonial com os colégios e missões implantados pelos padres jesuítas. Estes exerciam certo poder sobre a força de trabalho local, pois eram os responsáveis pelo repasse das “artes e ofícios” de origem portuguesa (LEITE, 1945; PORTO ALEGRE, 1988). Com isso, somente no século XIX, com o fim desse regime corporativo, foi que houve um crescimento da produção artesanal doméstica no Ceará.

Ainda nesse período, conforme aponta Souza (1994)), houve uma significativa expansão na estrutura produtiva do Ceará com o crescimento da demanda de algodão para o mercado manufatureiro algodoeiro inglês. Desse modo, a produção do algodão em larga escala, destinada à exportação, favoreceu a constituição de uma renda monetária e o desenvolvimento do comércio e dos núcleos urbanos. No entanto, a ausência de políticas governamentais de proteção à produção algodoeira e os problemas ocasionados pela seca reforçaram o processo migratório. O resultado disso foi o empobrecimento da economia cearense, consolidando uma estrutura fundiária de minifúndio improdutivo e latifúndio ocioso.

Segundo Santos e Aragão (2006), em razão dessas transformações na economia do Estado, o trabalho artesanal foi se fortalecendo cada vez mais como meio de sobrevivência das camadas mais pobres da população. Para esses autores, a migração exerceu um importante papel na abertura de mercados para os produtos artesanais, pois permitia o intercâmbio de novas técnicas de trabalho.

A partir de 1950, com programas de incentivo implantados pelo BNB (Banco do Nordeste Brasileiro) e pela SUDENE (Superintendência de Desenvolvimento do

---

<sup>13</sup> Os dados estatísticos do IBGE (2009) mostram que atualmente existem 8.500.000 de artesãos envolvidos na atividade que chega a movimentar até R\$ 52 bilhões por ano., como apresentado na pesquisa do Vox Populi de 2010, encomendada pelo Central Mãos de Minas / Instituto Centro Cape.

Nordeste), a produção artesanal do estado começa a ser incentivada; e em 1960, com a revitalização da indústria têxtil no Ceará, a produção artesanal aparece como uma estratégia de manutenção e criação de empregos, passando a ser uma forma de absorção da mão-de-obra excedente do emergente setor industrial (SANTOS; ARAGÃO, 2006, p. 76). Ainda conforme estes autores, a atividade artesanal no Ceará ganhou maior impulso a partir de 1990 quando foi reinaugurada a Central de Artesanato do Ceará – CEART – e uma grande estrutura passou a ser montada pelo governo estadual no intuito de desenvolver novos métodos de apoio às atividades artesanais e aos artistas populares locais.

Atualmente a CEART possui direta ligação com a Secretaria do Trabalho e Desenvolvimento Social – STDS – do governo do estado, e atua com a prestação de serviços voltados para a implementação do artesanato em 127 municípios do Ceará<sup>14</sup>.

A CEART funciona em uma estrutura especial situada atualmente à Avenida Santos Dumont, na área nobre de Fortaleza, composta por uma galeria com peças de diversas tipologias de artesanato expostas à venda pelo Sindicato dos artesãos, além dos setores de cadastramento e “capacitação” dos artesãos. Os programas de capacitação realizados pela CEART consistem em implementar a produção dos artesãos por meio da inserção de novos métodos de trabalho e da atuação direta de *designers* de moda na criação e produção das peças.

A comercialização do artesanato no estado é realizada em vários mercados municipais e em feiras que ocorrem nas cidades do interior e na capital. Podemos citar como pólos de comercialização na capital cearense, a CEART, o Mercado Central e a ENCETUR, situados no Centro de Fortaleza, e a Feirinha da Beira-Mar que ocorre todos os dias da semana no calçadão da avenida Beira-mar, também na capital cearense.

O artesanato se mostra como um fator de relevância para a economia do estado, aliado à alta produção da indústria têxtil e de confecções com a finalidade de agregar valor aos produtos. Ele também exerce importante papel na sedimentação da moda cearense, uma vez que o apelo cultural faz com que esta se destaque no cenário econômico nacional por meio da identificação e do reconhecimento dos artigos “típicos” do estado.

Deste modo, multiplicam-se os profissionais do ramo do *design*, principalmente aqueles provenientes dos cursos de Design, Moda e Arquitetura, que se dirigem para o interior do estado a serviço de instituições como SEBRAE, CEART e SECULT (Secretaria

---

<sup>14</sup> Mais informações em: [www.CEART.com.br](http://www.CEART.com.br), acessado às 23:15h em 07 de Julho de 2013.

de Cultura do Ceará) com a finalidade de organizar e “capacitar” grupos produtivos de artesanato para suprir as demandas da capital.

A demanda pelo artesanato produzido no Ceará transcende o setor de confecções passando pelo turismo (quando bares, hotéis e restaurantes fazem questão de artigos artesanais para compor seus ambientes temáticos) e pelo setor mobiliário e de decoração (quando o desenho industrial é aliado a detalhes produzidos artesanalmente para, assim, serem produzidas peças exclusivas de elevado valor comercial).

Assim, o fortalecimento da identidade cultural local, como estratégia de mercado para fortalecimento do turismo, da moda e do campo do *design* e da decoração, passa pela produção do artesanato, intensificando sua demanda e requerendo dele um aprimoramento técnico cada vez mais aliado às novas tecnologias de produção e de desenvolvimento de produtos. Este conjunto de fatores nos ajuda a compreender a proliferação de ações implementadas por meio de políticas públicas ou ações da iniciativa privada voltadas para o incremento da produção artesanal no estado.

## **2.2 A mundialização do capital e a formação dos trabalhadores**

Como foi visto no ponto anterior, o artesão não foi excluído do sistema do capital com o avanço do modo de produção industrial, ao contrário, ele continuou a participar do mesmo, porém por “inclusão subalterna”. Ou seja, o modo de produção artesanal colabora com o capital à medida que possibilita aos trabalhadores que “ainda” não foram absorvidos pela indústria, uma fonte de renda alternativa; nesse sentido, o trabalho artesanal funciona como fonte alternativa de subsistência ao exercito de reserva tão necessário ao sistema do capital.

Além disso, o artesão é incentivado por entidades governamentais a incrementar seu trabalho e ser “dono” de seus meios de produção através dos discursos de empreendedorismo.

Todo esse cenário que envolve a produção artesanal na atualidade como os discursos que a incentivam e as ações governamentais que buscam implementar a atividade, correspondem ao modo de produção atual que chamamos de “flexível”. De acordo com Sennet (2006, p. 68), a transição do fordismo para o modelo de acumulação flexível causou sensíveis transformações no mercado de trabalho como a subcontratação

organizada e o surgimento de pequenos negócios. Consequentemente, isto implicou na volta de antigos sistemas de trabalho artesanal, doméstico e familiar que, embora reconfigurados, passam a atuar como partes relevantes do sistema produtivo, fazendo com que o trabalho em casa seja o "mais flexível dos flexitempos".

O autor afirma, ainda, que a sensação de liberdade com esta nova tendência de trabalho em casa (como é típico do ofício do artesão) é enganosa, pois enquanto o trabalho é fisicamente mais descentralizado, o controle sobre o trabalhador se torna mais direto. Observando que o cotidiano das artesãs que compõem este estudo, de um modo geral também é constituído por um trabalho realizado em casa, tem-se que tal fato torna mais difícil a demarcação de fronteiras entre o tempo livre e o tempo de trabalho. Diante disto, a situação dos artesãos em questão se torna complexa, podendo até ser vista sob o prisma do modelo organizacional que se configura a partir da segunda metade do século XX: a acumulação flexível.

Outra característica do modelo da acumulação flexível é a transferência da para o trabalhador de suas condições de empregabilidade. Sobre isso, Arrais (2011) coloca que a responsabilização individual coloca sobre o trabalhador a tarefa de estes desenvolverem as "competências" necessárias para que consigam colocação nos postos de trabalho ou geração de renda própria. Daí a emergência dos discursos que apregoam a educação como base para o crescimento pessoal e, "coincidentemente" para o desenvolvimento econômico do Estado.

Nesse contexto, Arrais (2011), coloca que os discursos que têm *a educação como base para o desenvolvimento* se perpetuam, objetivando-se por meio de práticas que atendem aos interesses do capital. O autor aponta para dois critérios que amparam tais discursos sobre a educação em nosso país: 1º. Educação como prioridade – a educação é posta como item prioritário por todos os partidos e governos, porém as verbas públicas na partilha dos orçamentos ainda não "se aproximaram minimamente do discurso; 2º. A concepção economicista – que permanece dominando o discurso sobre a educação, uma vez que aponta para a necessidade de educação reduzida à formação de mão-de-obra para o desenvolvimento industrial moderno, colocando a escolarização profissional como elemento fundamental do desenvolvimento pessoal e da empregabilidade.

De acordo com Soares (2000), apesar das imposições da legislação, são as exigências da divisão social e técnica do trabalho que determinam a distribuição do saber

de forma diferenciada, segundo a necessidade de instrumentalizar os “alunos” para ocupar distintas funções na hierarquia do trabalho.

Ao se pensar no trabalho como princípio educativo, é necessário compreender que mesmo diante de propostas homogeneizantes lançadas pelo governo como o PROUNI, FIES, EJA e no caso dos artesãos, com os cursos de capacitação e empreendedorismo, a heterogeneidade e a disparidade no que se refere ao acesso à educação nunca foi superada. Ao contrário, ela o é não pela escola em si, mas pela luta de classes que define as condições de acesso e de permanência no sistema de ensino.

Assim, existem escolas diferentes de acordo com a origem de classe da “clientela”. Logo, diante dessas divergências aparecem as propostas pedagógicas com diferentes níveis de qualidade, de conteúdos e de objetivos.

Em tempos de “flexibilidade” no mundo do trabalho é cada vez mais exigido do profissional que este dê conta da complexidade de seu fazer, ele deve ter uma formação que lhe permita captar, compreender e atuar na dinamicidade do real, enquanto sujeito político e produtivo que tenha consciência de seus direitos e deveres.

Assim, no lugar de uma formação geral, enciclopédica e livresca, bem como daquela que é tecnicista e instrumental, a educação deveria ser compreendida como a apreensão dos princípios teórico-metodológicos que permitirão compreender e executar tarefas instrumentais, dominar diferentes formas de linguagem, e a situar a si e a seu trabalho, em relação ao conjunto das relações sociais de que participe.

Porém, acompanhando o impacto das novas tecnologias, as transformações implementadas sob a forma da flexibilização da organização do trabalho tem apontado para uma série de novos aspectos que não podem ser compreendidos de maneira isolada, como, por exemplo, no que se refere aos padrões de qualificação para os postos de trabalho (ARRAIS, 2004, p. 106).

As diversas variantes nacionais do capitalismo, com suas estruturações sociais, culturais e políticas são de fundamental importância para a compreensão da totalidade unitária do desenvolvimento do capital, cujo caráter articula dialeticamente as esferas do local e do mundial. A mundialização<sup>15</sup> é expressão de uma reordenação das relações

---

<sup>15</sup> Chesnais *in* Arrais *et al.* (2008, p. 14) usa o termo mundialização no lugar de globalização para designar o movimento atual de expansão do capital financeiro, ainda que associado ao capital produtivo. De acordo com o autor, a mundialização do capital pode ser vista pelo ângulo do regime institucional político e econômico, cujo principal beneficiário é o capital concentrado nas empresas transnacionais, nos bancos internacionais e nas organizações capitalistas mais recentes: investidores financeiros. Por outro lado, a “mundialização do capital” designa um período historicamente novo e que os atributos mais fundamentais

dinâmicas entre setores do próprio capital, representando novos processos de educação-preparação da força de trabalho.

Apesar da nova lógica do capital pautar-se na relação dinheiro-dinheiro, ou seja, em transações financeiras e especulações que multiplicam a rentabilidade do capital investido, e de tais relações serem cada vez mais virtuais, e como diz Chesnais (1996) anônimas, a acumulação do capital por parte das economias centrais (países desenvolvidos) não se dá sem passar pela produção. Pelo contrário este setor vem passando por sensíveis transformações que repercutem de forma negativa sobre os trabalhadores, aumentando sua exploração e tolhendo suas possibilidades de reação.

À medida que as nações se lançam à disputa por mercados numa esfera internacional há um considerável aumento na concorrência entre as economias centrais e estas vão buscar manter sua expansão e lucratividade deslocando sua produção para países subalternos onde encontram mão-de-obra mais barata e incentivos fiscais.

Segundo o autor, o capital organiza a concorrência de assalariados a partir, principalmente, dos seguintes critérios: 1. Busca trabalhadores que produzam em níveis de produtividade comparáveis; 2. Busca o sentido das relações políticas e sociais internas aos salários, cujas diferenças são muito importantes, tendo por referencia os países de origem dos investimentos diretos, ou a existência da massa de trabalhadores terceirizados e as despesas referentes à proteção salarial (seguro-desemprego, saúde e aposentadoria).

Essa conjuntura funciona como uma espécie de “presente” para os megagrupos industriais e seus acionistas, pois estes se valem da decisão de determinados países de integrar-se ao mercado internacional. Entretanto, é importante notar que o quadro geral da liberalização das trocas e dos investimentos diretos feitos por grandes empresas oriundas das economias centrais nos países em desenvolvimento, leva em conta, além dos elementos mencionados: 1. O nível de formação e qualificação dos trabalhadores; 2. Os métodos de colocação no trabalho; 3. E até a história política e industrial dos diferentes países.

Dessa forma, pode-se concluir que a transferência de tecnologia e a terceirização internacional de mão-de-obra que caracterizam a mundialização do capital não leva em conta apenas a mão-de-obra barata, mas toda uma infraestrutura que garanta retorno satisfatório. Esse poder de barganha do capital encontra-se na garantia do “exército

---

do capital adquirem o pleno desenvolvimento e evidenciam as contradições mais fundamentais do movimento de acumulação do capital em escala planetária. Em suma, o seu efeito é garantir um grau de liberdade elevado aos bancos internacionais e aos investidores institucionais, cuja função é valorizar o dinheiro centralizado através de investimentos em ações ou obrigações nos mercados de títulos.



industrial de reserva”. Nesse sentido, como coloca Marx em “O capital”, o desemprego não é um acidente.

Segundo Chesnais (1996), até os anos 1970, os sistemas monetários e financeiros eram organizados pela constituição dos Estados nacionais, mas a abertura interna e externa proporcionou a abertura de um mercado financeiro mundial. Com isso passou-se de uma lógica de longo prazo (sistema fordista) a uma de curto prazo (acumulação flexível), em que os assalariados são as principais vítimas. Isso gera uma situação de forte insegurança pela possibilidade de a empresa se deslocar para outras regiões com menor custo salarial<sup>16</sup>.

Além disso, com a crescente precarização de seu trabalho, os trabalhadores são reduzidos à “força de trabalho supérflua” (MESZARIOS, 2002, p. 34), e contraditoriamente, também são obrigados a viverem sob os critérios de competitividade e produtividade.

Observando o cotidiano do ofício dos artesãos, nota-se que o mesmo constitui-se por um trabalho realizado em casa, tal fato torna mais difícil a demarcação de fronteiras entre o tempo livre e o tempo de trabalho. Nesse sentido, o estudo sobre as metodologias de implementação do trabalho dos mesmos torna-se uma questão bastante complexa que corresponde ao modelo da acumulação flexível, como já mencionado.

Além das questões referentes ao trabalho, os capitais produtivos, no intuito de resguardar a rentabilidade e a incontornabilidade do sistema, impõem uma crescente desvalorização/obsolescência do valor de uso das mercadorias; criando novas necessidades de consumo (OLIVEIRA *in* ARRAIS et all 2008). O artesanato entra neste contexto por ser um bem cultural, ganhando ares de mercadoria “superior” e, portanto, mais desejada e valiosa como bem de troca.

Nesse sentido, podemos compreender que a expansão dos investimentos na produção artesanal é profundamente arraigada às transformações no mundo do trabalho, o

---

<sup>16</sup> De acordo com Harvey (1994, p. 131), o modelo fordista apoiava-se nas formas de intervencionismo estatal e na configuração do poder político que davam coerência ao sistema ao manter as noções de uma democracia econômica de massa que era sustentada por um equilíbrio de forças de interesse entre os Estados. A partir de 1960 este modelo começa a entrar em crise, podemos citar entre as causas desta crise, a “elevação do nível da instrução geral e da consciência de si e do coletivo dos trabalhadores, a aspiração universal à realização pessoal e à dignidade no trabalho” (LIPETZ, 1991, p. 42). Nesse período dá-se início ao que Mattoso (1996) chamou de uma nova revolução industrial, as empresas começam a buscar novos modelos de organização e esse processo de reestruturação da produção principiou um novo formato de acumulação chamado de flexível.

que ajuda a explicar as inovações ocorridas nos métodos de produção e a revalorização do artesanato no mercado atual.

Ao longo deste capítulo procurou-se erigir uma reflexão a partir do referencial teórico voltado aos estudos sobre as transformações no mundo do trabalho a fim de compreender as novas configurações da produção artesanal no contexto das transformações capitalistas. Mas, seguindo o princípio da totalidade na análise do objeto em questão, é importante que atentemos às suas inúmeras facetas. O novo olhar que vem sendo construído sobre a produção artesanal na atualidade responde, também, a uma demanda de mercado que está cada vez mais ávido por bens mais simbólicos que propriamente de consumo *per se*. Com isso, é importante que observemos as questões relativas ao valor que vem sendo atribuído ao artesanato pelo design e pela indústria da moda contemporânea. É sobre esta discussão que nos debruçaremos no próximo capítulo.

### **3 ARTESANATO: QUAL O VALOR DESSA MERCADORIA HOJE?**

Este capítulo propõe uma reflexão acerca da valorização do artesanato e o incentivo ao seu consumo nos dias atuais por diversos meios, tais como a indústria da moda que encontra no mesmo um diferencial simbólico para os produtos e o turismo que se capitaliza por meio da exploração de bens culturais locais.

Dessa forma, a presente discussão responde ao objetivo específico de identificar as características do artesanato como bem simbólico/cultural e ao mesmo tempo econômico. Para tanto, inicialmente o artesanato é apresentado como bem cultural, bem de consumo e, também, objeto e pesquisa, buscando-se, assim, quebrar paradigmas no que concerne à “romantização” do artesanato que é pautada numa concepção do mesmo como algo precioso e intocável.

Tal discussão conduz à necessidade de se pensar o artesanato a partir de uma análise mais conceitual que foi encontrada nas concepções erigidas por Marx sobre a mercadoria, o valor e o fetiche, a partir das quais é feita uma reflexão sobre o posicionamento do artesanato em meio aos bens de consumo.

Ao final do capítulo procuramos compreender como o artesanato, assim como outros bens culturais, relaciona-se com os ideais de distinção na sociedade atual a partir da ótica dos Estudos Culturais.

#### **3.1 Artesanato: bem cultural, bem de consumo, objeto de pesquisa**

A complexidade que envolve os estudos sobre o artesanato decorre do fato de que este, na qualidade de elemento componente do patrimônio cultural, incorpora-se ao conjunto de monumentos, documentos e objetos que constituem a memória coletiva de um povo e, portanto, deve ser considerado do ponto de vista social e cultural. Por outro lado, o artesanato também possui características que atendem aos interesses da sociedade de consumo, como o valor estético e o simbólico; dessa forma, seu potencial econômico é crucial para o acirramento das discussões.

Catherine Fleury (2002) coloca que o trabalho feito com os artesãos por meio de políticas públicas pode constituir uma forma de impulsionar a atividade destes, que antes jaziam às margens de uma “dispersão”, motivando-os a produzir, “revalorizar” sua arte e a considerar sua participação a nível cultural. Porém, em outro momento de seu texto, a

mesma autora afirma que as ações promovidas por órgãos que tratam da problemática socioeconômica e da especulação sobre o futuro do artesanato, podem acarretar outro problema; “o cultivo do artesanato”. O cultivo do artesanato, conforme explica Lauer (1947, p. 82), consiste na articulação de meios para o desenvolvimento do mesmo como bem econômico e de exportação. Portanto, se por um lado tais políticas de “desenvolvimento” promovem a valorização do artesanato como crítica à produção serializada dos objetos e impulsionam sua produção por meio da aplicação de novas técnicas de trabalho, por outro as mesmas terminam por “amoldá-lo” ao sistema mercadológico vigente, provocando, com isso, a alteração de suas características simbólicas.

Desse modo, mesmo sob imprecisões teóricas a respeito de sua aplicabilidade como meio de promover o “desenvolvimento” do artesanato, podemos perceber que essas políticas públicas de intervenção na produção artesanal vêm sendo fortemente disseminadas na contemporaneidade. Segundo uma pesquisa feita pelo SEBRAE com 210 cooperativas e associações de artesãos espalhadas pelo país, foi estimado que este setor movimenta recursos correspondentes à metade do faturamento dos supermercados e se aproxima da indústria automobilística<sup>17</sup>. Já os dados apresentados pelo Programa do Artesanato Brasileiro – PAB (2002 *apud* SANTOS; ARAGÃO, 2006), do Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, MDIC – informam que o segmento artesanal brasileiro envolve 8,5 milhões de pessoas em suas cadeias produtivas<sup>18</sup>, movimentando cerca de 28 bilhões de reais por ano. Complementando esses dados sobre a participação do artesanato na economia atual, de acordo com a Comissão Mundial de Cultura e desenvolvimento da UNESCO, estima-se que o artesanato represente cerca de um quarto das microempresas do mundo em desenvolvimento (SANTOS; ARAGÃO, 2006).

A matéria veiculada no site do Instituto Produzir<sup>19</sup> traz informações mais atuais sobre os números do artesanato no Brasil de acordo com dados veiculados pelo IBGE:

---

<sup>17</sup> Dados retirados do *site* do SEBRAE [www.sebrae.com.br](http://www.sebrae.com.br), consultado em 13 de Setembro de 2008.

<sup>18</sup> Cadeias produtivas referem-se ao número de etapas pelas quais passam e vão sendo transformados e transferidos os diversos insumos, em ciclos de produção, distribuição e comercialização de bens e serviços. Implicam em divisão do trabalho, segundo à qual cada agente ou conjunto de agentes realiza etapas distintas dentro do processo produtivo (SEBRAE, 2008).

<sup>19</sup> Mais informações em: <http://institutoproduzir.com/> acessado em 08 de março de 2014.

Com a única pergunta elaborada no Bloco 10 / Cultura, MUNIC / 2009, o IBGE levantou os dados sobre o segmento nos 5 565 municípios, conforme segue. "Assinale com um X, até três alternativas, os artesanatos desenvolvidos no município, levando em consideração os de maior quantidade produzida." <sup>1</sup>. Conceitualmente, o artesanato foi considerado como sendo "atividade artesanal", mais relacionado aos saberes e fazeres das comunidades, desconsiderando o "artesanato contemporâneo". Ficou assim orientada a pergunta: "Artesanato é o trabalho preponderantemente manual, realizado por artesão cujo conhecimento e modos de fazer estão enraizados no cotidiano das comunidades" <sup>2</sup>. Com isto, esta categoria passa a ter uma investigação mais apurada sobre sua distribuição espacial no território nacional. Mais especificamente, em 3.736 municípios foi identificado a incidência da organização de grupo artesanal, a mais numerosa identificado entre outros 15 grupos artísticos pesquisados. Então a atividade artesanal passa a ser amplamente divulgado na Internet, sendo muitas vezes quantificada em 8.500.000 de artesãos envolvidos na atividade. Ainda, é divulgado que este segmento chega a movimentar até R\$ 52 bilhões por ano, como apresentado na pesquisa do Vox Populi de 2010, encomendada pelo Central Mãos de Minas / Instituto Centro Cape.

Os dados apresentados pela pesquisa realizada em 2010 denotam uma estimativa de em 8.500.000 de artesãos envolvidos na atividade, movimentando 52 bilhões de reais por ano. De acordo com Freitas (2006, p. 18), "o aumento da receptividade dos produtos artesanais pelo mercado vem intensificando sua produção e este é um ponto que tem merecido atenção no tocante ao planejamento, organização e condições de trabalho". No entanto, a autora constata que, no que diz respeito ao planejamento de programas que tem como finalidade a adequação do artesanato às exigências do mercado, há, muitas vezes, certa precariedade nos diagnósticos apresentados sobre as comunidades produtoras e, conseqüentemente, um mal desenvolvimento das atividades ligadas ao design e às intervenções no modo de produzir dos artesãos.

Freitas (2006) coloca, ainda, que se consideramos como peculiaridade principal da produção artesanal a sua capacidade de oferecer ao mercado um produto feito à mão, a atenção dos programas e políticas intervencionistas deveria estar voltada não só para o produto, mas também para o produtor, ou seja, o artesão. Assim, é preciso levar em consideração seu modo de vida, seus valores e seus anseios para que os métodos de implementação da produção sejam adequados às suas particularidades e exigências em relação ao trabalho.

Conforme os estudos já realizados em torno desta temática, podemos perceber que grande parte das políticas voltadas para a implementação do artesanato segue o modelo

aplicado pelo SEBRAE (FREITAS, 2006; LIMA, 2006; GALVÃO, 2006) que consiste na inserção de novos métodos de trabalho no processo produtivo dos artesãos, tendo como objetivo sua adequação ao mercado. Tal intenção está transcrita abaixo, na citação, bem como algumas das medidas adotadas,

Este é um dos objetivos do Programa de Artesanato: *Irmãos do Ceará*<sup>20</sup>, desenvolvido pelo SEBRAE/Ce. Implantado em todas as regiões do Estado, o programa realiza capacitações nas áreas de associativismo, noções de gerenciamento básico, novas tecnologias e tem como meta, revitalizar o artesanato local, dando novo impulso a ele, através do investimento e organização dos grupos assistidos, melhoria de qualidade do produto e adequação mercadológica. (GALVÃO, 2006, p.11).

Nesta citação percebemos que o discurso de “revitalização” – que corresponde, para as entidades que dele fazem uso, à oportunidade de obter “melhores condições de trabalho e renda” para os artesãos, bem como a “revalorização” e a “preservação” do seu ofício – é mantido como forma de justificar a forte intervenção institucional nos métodos tradicionais de produção do artesanato. Dessa forma, se por um lado a implementação da produção artesanal é pautada nos discursos de “revitalização”, “promoção” e “preservação” do artesanato, por outro ela também enfatiza seu potencial mercadológico que é inseparável de profundas transformações nos métodos tradicionais de produção e no cotidiano dos artesãos.

De acordo com Freitas (2006), o desafio está em conciliar as necessidades do consumidor atual em termos de qualidade, custos, acesso etc., com os aspectos que mais caracterizam a produção artesanal, sem que ocorra a perda dos valores culturais envolvidos em sua produção. Neste sentido, em face das contrariedades discursivas que envolvem as intervenções na produção artesanal, Diva Mercedes, coordenadora do Programa de Artesanato do SEBRAE/CE, afirma:

O que diferencia a aceitação do trabalho de um artesão dos demais, é o apelo comercial voltado para a cultura local; logo, [continua] é necessário manter a diversidade no artesanato de maneira que se resguarde as suas características como bem cultural. (GALVÃO, 2006, p. 22).

Podemos perceber, a partir da fala de Diva Mercedes que a questão de como incentivar a produção do artesanato ao mesmo tempo, preservando os saberes e os métodos

---

<sup>20</sup> Este programa foi criado pelo SEBRAE no ano de 2003 pelos motivos mencionados na citação.

tradicionais próprios dos artesãos, é central entre as entidades responsáveis pelas políticas de desenvolvimento.

Freitas (2006) considera que a produção artesanal contemporânea já se apresenta, em muitos casos, sob formas jurídicas, principalmente como cooperativas, no mesmo plano que micro e pequenas empresas e com necessidades semelhantes: adequação do produto final às tendências de mercado e a novas funcionalidades, adaptação do processo produtivo, equipamentos e tecnologias de produção e utilização de novas matérias-primas. Segundo a mesma autora, apesar de envolver um sistema produtivo de baixa complexidade, o artesanato é um setor que abrange todo o processo de desenvolvimento de produto, se comparado ao setor industrial. No entanto, os aspectos produtivos do artesanato devem ser considerados com cautela.

Com a inevitável ampliação das intervenções no setor artesanal por meio de políticas públicas diversas, o artesanato vem passando por avaliações e reestruturações no tocante ao processo produtivo, ao produto e ao mercado. De acordo com Safar (2002), esta movimentação gera a necessidade de revisão nos processos de trabalho, de aquisição de conhecimentos e incorporação de novas práticas às quais o artesão não precisava estar atento anteriormente.

Conforme salienta Freitas (2006), apesar de o artesão possuir extrema intimidade com todo o processo de produção, este foi elaborado para a confecção de um volume reduzido de peças, aspecto inerente ao segmento; assim, a adoção de novas estratégias logísticas surge como uma necessidade, sendo imprescindível para atender às oportunidades oferecidas pela abertura de mercado. Entretanto é necessário que se faça uma discussão não apenas sobre os aspectos que envolvem a produção do artesanato, mas também sobre seu percurso depois da peça pronta. É preciso buscar nos fatores que envolvem a mercantilização do artesanato os papéis e os significados que ele vai agregando ao longo de sua vida social (APPADURAI, 2008).

### 3.2 Artesanato: mercadoria, valor e fetiche

Ao procurarmos compreender as transformações erigidas na produção artesanal atualmente, consideramos necessária a reflexão sobre o artesanato, levando-o em conta como mercadoria. Portanto, neste ponto iremos abordar os conceitos de mercadoria, valor e fetiche a partir da teoria erigida por Karl Marx em *O capital*.

Partimos do pressuposto de que para passarmos à reflexão sobre o modo de produção do artesão e as metodologias de trabalho utilizadas por designers de moda para incrementá-lo, é necessário que se compreenda, inicialmente, o que Marx define como mercadoria, uma vez que esta é o alvo da ação dos designers junto aos grupos de artesãos.

De acordo com Marx (2012), a mercadoria constitui a célula econômica da sociedade burguesa. Para ele, a riqueza das sociedades regidas pelo capital configura-se na “imensa acumulação de mercadorias” e a mercadoria quando considerada de modo isolado constitui a forma elementar dessa riqueza. Nas palavras de Marx:

A mercadoria é, antes de mais nada, um objeto externo, uma coisa que, por suas propriedades, satisfaz necessidades humanas, seja qual for a natureza, a origem delas, provenham do estômago ou da fantasia. (MARX, 2012, p. 57).

Citando Nicholas Barbon (1696 *apud* MARX, 2012, p. 57), o estudioso coloca o seguinte: “desejo envolve necessidade; é o apetite do espírito, é tão natural como a fome para o corpo. [...] A maioria [das coisas] tem valor porque satisfaz as necessidades do espírito”.

A utilidade de uma coisa faz dela um valor-de-uso, sendo esta utilidade determinada pelas propriedades materialmente inerentes à mercadoria, por isso a mercadoria é considerada, antes de tudo, um valor-de-uso, um bem. Por outro lado, Marx (2012) aponta que o valor-de-uso só se realiza com a utilização ou consumo.

O valor-de-troca, por sua vez, revela-se na relação quantitativa entre valores-de-uso de espécies diferentes. Para esclarecer esta questão Marx toma como exemplo duas mercadorias: ferro e trigo e coloca que, “qualquer que seja a proporção em que se troquem, é possível sempre expressá-la com uma igualdade em que dada quantidade de trigo se iguala a certa quantidade de ferro, por exemplo: 1 quarta de trigo = n quintais de ferro”. Com isso, Marx procura mostrar que apesar de se tratarem de mercadorias com propriedades diferentes e, portanto, valores-de-uso distintos, na relação de troca há algo



comum que se estabelece entre as duas: “as duas coisas são iguais a uma terceira que delas difere” (MARX, 2012, p. 59). Essa terceira coisa a que se refere Marx é o *valor-de-troca*, ele é a igualdade que permite a circulação de mercadorias diferentes. Nesse caso, o autor afirma que, uma mercadoria é tão boa quanto outra se elas possuírem igual valor de troca: “Como valores-de-uso, as mercadorias são, antes de mais nada, de qualidade diferente, como valores de troca, só podem diferir na quantidade”. (MARX, 2012, p. 59).

Mas como definir o valor-de-troca de uma mercadoria? Sobre isso Marx (2008) expõe que o valor dos objetos no ato da troca é determinado pela quantidade de trabalho gasta para produzi-los. De maneira simplificada, podemos compreender que o valor de troca de uma mercadoria é determinado pela quantidade média de trabalho gasta durante a sua produção. Nesse sentido, “as mercadorias que contêm iguais quantidades de trabalho, ou que podem ser produzidas com o mesmo tempo de trabalho, possuem, consequentemente, valor de mesma magnitude”. (MARX, 2012, p. 61)

Apesar da aparente simplicidade da teoria formulada por Marx, é importante atentar para o fato de que a produtividade do trabalho e, portanto, a determinação do valor de troca das mercadorias, está sujeita a diversas circunstâncias, dentre elas a destreza média dos trabalhadores, o grau de desenvolvimento científico e tecnológico, a organização social do processo de produção, o volume e a eficácia dos meios de produção e as condições naturais. (MARX, 2012, p. 62).

Trazendo estas considerações de Marx como base para reflexão sobre a realidade da produção artesanal, podemos afirmar que, no caso da produção de peças de cestaria, por exemplo, a quantidade produzida depende de fatores como, a quantidade e a qualidade da palha encontrada na natureza, a habilidade e o tipo de organização dos artesãos para a produção. Esses são fatores básicos que determinarão o valor-de-troca dos produtos. Disto conclui-se que o mesmo não é fixo, ao contrário, pode variar de acordo com as circunstâncias mencionadas.

Em resumo, podemos deduzir a partir das considerações tecida por Marx que o valor da mercadoria varia conforme a quantidade e a qualidade de trabalho nela cristalizada.

O autor acrescenta, ainda, que uma coisa pode ter valor de uso sem ter valor (de troca), como por exemplo: o ar, a água de um rio, uma madeira que cresce espontânea na selva. Além disso, quando alguém gera um produto para com ele satisfazer sua própria necessidade, ela gera valor-de-uso, mas não valor-de-troca, ou seja, não é criada uma

mercadoria em si. Para ser mercadoria, afirma Marx (2012, p. 63), o produto tem que ser transferido a quem vai servir como valor-de-uso por meio da troca. “Finalmente, nenhuma coisa pode ser valor se não é objeto útil; se não é útil; tampouco o será o trabalho nela contido, o qual não conta como trabalho e, por isso, não cria nenhum valor.”

Por outro lado, Marx (2012, p. 57) acrescenta que do ponto de vista do valor-de-uso nada há de misterioso na mercadoria, uma vez que ela é produzida exatamente para satisfazer necessidades humanas, quer essas necessidades provenham do “estômago ou da fantasia”. Mas há um quê de “mistério” que envolve a mercadoria a ponto de os homens, inconsciente ou conscientemente, passarem a considerá-la como um ente autônomo. Após ser concebida, a mercadoria se desloca de sua posição de “meio”, colocando-se entre a necessidade humana e a satisfação dessa necessidade, para a posição de “fim” – objetivo da necessidade.

De acordo com Marx (2012, p. 93) “o caráter misterioso da mercadoria não provém de seu valor de uso, nem tampouco dos fatores determinantes de seu valor”, ou seja, o trabalho empregado na obtenção da mesma. É fato que o ser humano transforma a natureza naquilo que lhe é útil, porém, quando este elemento da natureza é transformado em mercadoria pela ação do homem, tudo muda em torno daquele objeto, como se ele escondesse as relações de trabalho que o constituíram bem como a sua substância objetiva, tornando-se, portanto, algo à parte e “individualizado”. A citação abaixo permite que compreendamos de maneira mais clara essas considerações do autor:

É evidente que o ser humano, por sua atividade, modifica do modo que lhe é útil, a forma dos elementos naturais. Modifica, por exemplo, a forma da madeira, quando dela se faz uma mesa. Não obstante, a mesa ainda é madeira, coisa prosaica, material. Mas logo que se revela mercadoria, transforma-se em algo ao mesmo tempo perceptível e impalpável. Além de estar com os pés no chão, firma sua posição em relação às outras mercadorias e expande as idéias fixas de sua cabeça de madeira, fenômeno mais fantástico que se dançasse por iniciativa própria. (MARX, 2012, p. 93).

Para Marx (2012), a mercadoria é misteriosa porque encobre as condições sociais do trabalho dos homens. Através dessa dissimulação do trabalho humano nelas envolvidas é que as mercadorias se tornam coisas sociais. Marx (2012) fala que, para tentar entender isso, só mesmo buscando uma comparação com a ideia de crença. No campo da crença, “os produtos do cérebro humano aparecem dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com os seres humanos (2012, p. 94). É a esse

tipo de relação estabelecida entre os homens e as mercadorias e entre estas e outras da mesma espécie, como se todos fossem seres autônomos, que Marx denomina de fetichismo. Para ele o fetichismo está sempre grudado aos produtos do trabalho.

Outro aspecto importante colocado por Marx (2012) e que não podemos perder de vista é que a conversão dos objetos úteis em valores é um produto social do homem. Sobre isso, é bastante sugestiva a afirmação de Kopytoff (in APPADURAI, 2008, p. 89), de que a produção de mercadorias é também um processo cognitivo e cultural, uma vez que elas não são apenas produzidas materialmente como coisas, mas são, também, sinalizadas culturalmente como um tipo determinado de coisas. E, partindo dessa perspectiva, encontramos na concepção que se tem hoje do artesanato, e seu papel social, o exemplo mais profícuo da referência a esta característica da mercadoria como é colocado por Kopytoff. O artesanato faz parte exatamente do rol de mercadorias que têm como característica privilegiada serem menos objetos utilizáveis do que bens estéticos e simbólicos. Dessa forma, o fetiche está arraigado às peças artesanais.

No caso do bordado, uma das tipologias de artesanato que é muito produzida no Ceará, essa significação ultrapassa ainda mais o caráter utilitário, haja vista as pessoas apreciadoras de tais produtos se referirem aos seus enxovais ou conjuntos de copa não pelo nome de cada peça que o compõe (lençol, toalha, colcha etc.), mas pela denominação do bordado que as enfeita. O que se pode perceber em advertências do tipo: “olhe menino, não vá sujar o meu bordado com esse leite!” (SILVA, 2011).

De acordo com Kopytoff (*apud* APPADURAI, 2008), as mercadorias são um fenômeno cultural universal, sua existência é concomitante à existência de transações que envolvem a troca de coisas (objetos e serviços) e, sendo o intercâmbio um aspecto universal da vida social humana, as mercadorias configuram um de seus aspectos centrais. Para este autor, mais significativo do que a adoção ou troca de objetos é a maneira pela qual eles são redefinidos e colocados em uso. E, “considerando que a mercadoria é algo que tem valor de uso e que pode ser trocado por uma contrapartida dentro de um contexto imediato” (APPADURAI, 2008, p. 89), tem-se que a capacidade de uma coisa ser vendida ou trocada já é um indicador indiscutível de seu *status* de mercadoria. Da mesma forma, a dificuldade de algo ser vendido ou trocado pode revelar um *status* especial do mesmo, ou seja, lhe confere uma aura superior e o isola daquilo que é comum. É por isso que o fator preço é determinante para a afirmação da singularidade das peças de artesanato, quanto

mais elevado seu valor de troca, menos intercambiável ele se torna, sendo colocado, assim, numa posição superior à dos outros tipos de mercadoria.

Nesse sentido, o artesanato, neste contexto de diferenciação, atua de formas distintas, por meio das significações que lhes são conferidas. Por trazer em sua formação valores psicossociais e estéticos, ele possui singular importância entre os consumidores, no entanto, a sua utilização para fins de classificação social dificulta o seu acesso pela maior parte das pessoas. Dessa forma, a inserção do artesanato na esfera das relações de consumo vai além da simples depreciação dos produtos feitos em série na sociedade capitalista. Como afirma Canclini (1993), ela atende a desejos e valores na sociedade, daí a sua produção ser orientada para as camadas mais elevadas ou para países do exterior, por exemplo.

O artesanato supre uma lacuna deixada pela produção industrial que é a lacuna da identificação e da individualização simbólica dos objetos, é nesse sentido que Barroso (2002, p. 10) afirma que “quem compra artesanato, está comprando também um pouco de história. Nem que seja a sua própria história de viagens e descobertas”.

Segundo Canclini (1993), o artesanato conserva uma relação mais complexa em termos de sua origem e do seu destino, por ser um fenômeno econômico e estético, sendo não capitalista devido à sua confecção manual e seus desenhos, mas se inserindo no capitalismo como mercadoria. Também é preciso colocar que esta particularidade que envolve a mercantilização do artesanato também está relacionada à valorização da cultura como elemento de afirmação identitária de lugares, estados e nações na atualidade, que tem sido um forte recurso discursivo com o objetivo de incrementar práticas economicistas.

Partindo dessas considerações, tem-se, ainda, que a mídia representa um papel decisivo no que se refere à mercantilização do artesanato e o seu direcionamento para as classes mais abastadas, uma vez que ela comunica e, ao mesmo tempo, estabelece o elo de desejo entre os produtos e os consumidores. A imagem publicitária, de acordo com Goffman (1991), tem a capacidade de influenciar porque os personagens das campanhas publicitárias se colocam em posições [poses] e se apresentam em situações relativas àquelas que vivenciamos ou que almejamos vivenciar na realidade. Desse modo, a fotografia publicitária ou de moda consegue se mostrar empática ao observador, provocando-lhe não somente o desejo pelo produto exibido, mas também pela situação que

é apresentada pelo cenário e disposição do modelo/manequim, como podemos observar na imagem retirada de um dos catálogos da estilista brasileira Martha Medeiros<sup>21</sup>.

**Figura 1** - Imagem da Coleção Alagoas de Martha Medeiros.



**Fonte:** Luz (2013).

Para Goffman (1991), diante de fotografias publicitárias o observador se identifica com a imagem que vê e a deseja para si; e apesar de sentir-se impulsionado à adquirir o produto que lhe é oferecido por meio da imagem, o que o sujeito deseja na realidade é estar na posição do outro, na situação encenada pelo modelo.

A foto acima revela a reação de poder iminente aos objetos produzidos artesanalmente; a pose da modelo e a subserviência das artesãs que aparecem em grande número para produzir apenas um vestido. Além do caráter de exclusividade da peça que a fotografia evoca, há ainda a questão da supervalorização econômica do produto que justificada pela quantidade de ‘trabalho vivo’ no processo.

De acordo com Luz (2013), o valor final de uma peça da estilista Martha Medeiros pode chegar a valores altíssimos, como 19.900 reais por uma saia por exemplo, o

<sup>21</sup> Martha Medeiros é hoje referência nacional para a indústria da moda e do luxo por meio da valorização do artesanato. A estilista “ganhou projeção quando, conhecedora do artesanato local, se associou a cooperativas de rendeiras do interior de Alagoas, às margens do Rio São Francisco” (NERY, 2012 *apud* LUZ, 2013).

que não condiz com os valores reais de mercado quando as peças são adquiridas diretamente das artesãs. Diante disso, Luz (2013) questiona sobre a relação econômica estabelecida entre o designer, o artesão e o consumidor final, colocando que muitas vezes o apelo ao valor cultural do artesanato e até mesmo os discursos sobre sustentabilidade são apenas maneiras de justificar a supervalorização econômica das peças e a seleção dos consumidores da marca. A imagem reafirma o papel do artesanato na indústria como um bem diferenciado daqueles produzidos e consumidos em massa e que é, conseqüentemente, destinado a poucos.

Diante dessas observações, pode-se deduzir que é na esfera do desejo quase inacessível que as mercadorias são transformadas em bens de luxo. Sua objetividade está no seu sentido e não na sua funcionalidade. No caso do artesanato, nos contextos em que sua produção é vinculada ao *design*, essa característica de mercadoria singular, um bem de luxo, está atrelada não só ao seu valor estético, mas principalmente ao seu apelo cultural.

Nesse sentido, podemos entrar em outro ponto que compõe esta abordagem; a criação de demandas de mercado por meio do apelo cultural das mercadorias. Sobre isso, Canclini (1993) coloca que o artesanato se mostra na atualidade como uma necessidade do capitalismo. Por este necessitar de um significado que seja mais veemente para suas mercadorias, o artesanato funciona como meio eficaz de chamar a atenção dos consumidores pelo valor que agrega aos objetos; o valor simbólico ou cultural. Como consequência disso, o artesanato passa a estar cada vez mais em contato com o design e suas técnicas de planejamento e desenvolvimento de produtos, restando saber de que forma tais técnicas são adaptadas à realidade dos artesãos.

### 3.3 O retorno à cultura local como distinção

Nos últimos vinte anos, assistimos ao avanço considerável do número ações, de todos os tipos, que têm como base a integração entre produtos artesanais e produtos de design. A interação entre esses dois setores da produção vem sendo cada vez mais difundida como alternativa para a valorização do produto brasileiro no mercado externo. (ESTRADA, 2007; SEBRAE, 2003; BORGES, 2011).

Não são raros os profissionais, estudiosos e as instituições que defendem a utilização do artesanato como fator de diferenciação dos produtos industriais e como forma de agregação de valor cultural e simbólico aos mesmos.

Consequência disso é a ampliação das ações que visam à expansão do artesanato e à qualificação dos artesão a fim de que seus produtos acompanhem as tendências da moda e as exigências de qualidade técnica e inovação que o mercado impõe. Além disso, há multiplicação de concursos, eventos, parcerias e projetos que têm como foco o artesanato em correlação com o design e, para citar alguns exemplos: Pesquisa Cara Brasileira<sup>22</sup>, 2003; Premio SEBRAE top 100 de artesanato; Projeto Artesanato Competitivo – CEART que é vinculado ao Programa Artesanato Brasileiro<sup>23</sup>;

Além de buscar atender às exigências do mercado de agregar valor cultural aos bens produzidos no país, essas iniciativas também estão intimamente ligadas aos mitos sociais difundidos na contemporaneidade como é o caso da sustentabilidade. Nesse sentido, tem sido latente a necessidade de ressignificar os produtos que são ofertados e, com isso, criar novas razões para o consumo, já que atualmente consumimos menos por razões objetivas do que pelo significado (LIPOVETSKY, 2008).

---

<sup>22</sup> Lançada pelo Sebrae em 2003, que tinha como foco a utilização do artesanato e de outros bens culturais como forma de identificação dos produtos brasileiros em face da concorrência com produtos oriundos de outros países no mercado externo.

<sup>23</sup> O Programa do Artesanato Brasileiro - PAB está vinculado ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, conforme Decreto nº 1.508, de 31 de maio de 1995, compondo a estrutura da Secretaria de Comércio e Serviços. Atua na elaboração de políticas públicas envolvendo órgãos das esferas federal, estadual e municipal, além de entidades privadas, priorizando a geração de ocupação e renda, e o desenvolvimento de ações que valorizem o artesão brasileiro, majorando seu nível cultural, profissional, social e econômico. O PAB é representado em cada uma das 27 Unidades da Federação por meio das Coordenações Estaduais do Artesanato. Outro serviço que o projeto proporciona é o cadastramento de informações artesanais no Sistema de Informações Cadastrais do Artesanato Brasileiro (Sicab), onde mais de 40 mil artesãos já estão cadastrados no sistema. Fonte: <http://www.mdic.gov.br/sitio/interna/interna.php>.

Ao voltarmos nossa atenção para os bens, e no caso aqui explorado: os bens produzidos a partir da relação designer/artesão – por exemplo: ao contemplarmos a beleza da textura e do caimento de uma renda na passarela, e elogiarmos a criatividade do estilista ao conseguir certo efeito com os materiais utilizados; ao desejarmos um cesto ou um sofá todo trançado em palha recoberto por almofadas revestidas de chita que nos são oferecidos através da vitrine de uma sofisticada loja de decoração ou, ainda; ao contemplarmos a campanha de uma marca famosa de roupas que tem como conceito a brasilidade e o calor do nosso povo, cuja a ambientação se dá numa cidadezinha do interior ou numa aldeia de pescadores etc. – estamos priorizando o produto e os sentidos que lhes são atribuídos pela mídia e pelo mercado. Esse encantamento provocado pela publicidade com a finalidade de dar ao produto uma “aura” diferente da de simples mercadoria, acaba por ofuscar aquele que é peça-chave na execução do trabalho: o artesão.

Ao trazerem à memória recordações da infância, de nossos bisavós, de nossas raízes é que as peças artesanais se mostram tão atraentes; é pelos sentimentos que evocam e, conseqüentemente, pelos sentidos que lhes atribuímos.

Mas é necessário pensar nas relações concretas por trás desses quadros: O que está por trás da fluidez da renda que cai linda e esvoaçante sobre o corpo da modelo? O que está por trás do sofá que nos é apresentado numa composição perfeita dentro daquela vitrine de loja? Qual o tamanho da faixa de isolamento que delimitou o lugar da modelo e da equipe de produção daquela marca que prega brasilidade, dos pescadores e das pessoas que realmente pertencem àquele cenário?

Quais as relações reais e o que é forjado nessas imagens que nos são apresentadas pelo mercado, pela mídia e pela sociedade? Em quê acreditamos? Ou em que nos fazem acreditar?

Nessa “inebriação” dos sentidos, achamos tudo o que nos é mostrado belo, criativo, bucólico. Conforme Adorno (2003), a crise no processo formativo e educacional que tem como objetivo a formação crítica é uma conclusão inevitável da dinâmica do processo produtivo atual, sobre isso ele afirma que:

E a indústria cultural tem um papel preponderante nisso tudo quando determina toda a estrutura de sentido da vida cultural para a racionalidade estratégica da produção econômica, que se inocula nos bens culturais quando se convertem estritamente em mercadorias, a própria organização da cultura é, portanto, manipulatória dos sentidos dos objetos culturais subordinando-os aos sentidos econômicos e políticos, logo à situação vigente. (ADORNO, 2003, p.21).



Meditando sobre as colocações de Adorno e tomando como exemplo as imagens descritas acima, inevitavelmente estamos desviando o olhar do lugar que realmente merece nossa atenção: as relações de trabalho que estão por trás da midiatização do artesanato e da cultura.

Na sociedade atual os sentidos já estão tomados/orientados pelos conceitos já postos: a isso Adorno e Horkheimer (1988) chamam de “padrões”, ou seja, quando somos levados a adorar e adotar, a achar belo aquilo que nos é mostrado, sem considerar as *entrelinhas*. A falta de senso crítico e de consciência livre (independente dos padrões sociais) também é denominada pelos autores como *estado de menoridade* em que se situa o homem.

Em seus estudos Marx aponta para um fator imanente ao trabalho e que pode ser muito bem exemplificado quando tomamos como base a questão da produção artesanal e o reconhecimento do trabalho do artesão; Marx pensa o trabalho como forma de *objetivação da subjetividade*, ou seja, quando o trabalhador se objetiva na “coisa”, reconhecendo-se naquilo que ele criou/desenvolveu com suas próprias mãos. Nesse caso, mesmo que o fruto do trabalho se torne bem de troca, passando a pertencer a outrem no futuro, o artesão continua percebendo aquilo como sendo “criação” sua. E, afinal, é no reconhecimento da peça artesanal como produto do processo manual desenvolvido por um indivíduo que reside todo o seu valor simbólico, como podemos observar na conceituação de artesanato defendida pelo Programa Brasileiro de Artesanato:

Compreende toda a produção resultante da transformação de matérias-primas, com predominância manual, por indivíduo que detenha o domínio integral de uma ou mais técnicas, aliando criatividade, habilidade e valor cultural (*possui valor simbólico e identidade cultural*), podendo no processo de sua atividade ocorrer o auxílio limitado de máquinas, ferramentas, artefatos e utensílios. (PAB, 2012, p. 12).

Nas situações como as que apresentamos neste texto como exemplo, as relações de trabalho que envolvem o artesão em seu ofício e as intervenções de designers em seu trabalho, via políticas públicas, são ofuscadas pela supervalorização do produto final que, infelizmente na maioria das vezes é atribuído à expertise do designer que o projetou.

Uma vez que as políticas de implementação do artesanato se dispõem a promover o trabalho do artesão de maneira que ele possa impulsionar sua atividade,

gerando ocupação e renda para si e seus companheiros, faz-se necessária uma ação mais embasada, que permita aos artesãos se reconhecerem naquilo que produzem, valorizando-o e valorizando-se ao mesmo tempo. Porém, o que observamos com a entrada do designer nesse processo, é a alienação<sup>24</sup> do gesto criador do artesão que passa a ser responsabilidade do designer que medeia as ações empreendidas pelas referidas políticas públicas de desenvolvimento do artesanato.

No entanto, é importante salientar que tais intervenções no artesanato não ocorrem de forma impositiva, mas são fruto de negociações entre entidades e artesãos. Tais negociações envolvem as trocas de interesses entre os grupos produtores e suas necessidades e as necessidades das entidades.

Sobre essa questão, Canclini (2008b, p. 198) observa que “a orientação fundamentalista que se formou ao longo dos anos 1970 e 1980 na América Latina que reduz as complexas interações entre as classes subalternas e hegemônicas a um mero confronto bipolar não passam de um reducionismo grosseiro”. Para o autor, este tipo de pensamento fecha os olhos para as cumplicidades e “usos recíprocos que se tecem entre hegemônicos e subalternos”. Esta perspectiva dialética que abre espaço para as interações ou jogos de interesses entre as classes também pode ser percebida à luz da teoria de Foucault, onde nas interações sociais o poder deixa de ser uma ação dominadora exercida verticalmente para se tornar uma prática descentrada e multideterminada das relações políticas cujos conflitos e assimetrias são modelados pelos compromissos entre os atores mesmo que estes estejam colocados em posições desiguais<sup>25</sup>.

Assim, tem-se que o relativo consenso que tais intervenções institucionais, estatais ou não, encontram por parte dos integrantes de grupos populares quando se trata da implementação de intervenções em seus fazeres, como o artesanato e a danças folclóricas, por exemplo, se deve ao fato de que tais intervenções não só exploram economicamente os artesãos, mas também incluem serviços. De acordo com Canclini (2008b), as instituições fazem empréstimos financeiros, ensinam a utilizar créditos bancários, sugerem mudanças e

---

<sup>24</sup> O trabalho é alienado quando o fruto desse trabalho não é meu, mas do outro (alien), ou seja, o objeto criado pelo trabalhador se torna estranho ao trabalhador. No entanto, com a intervenção do designer no processo de criação das peças artesanais, o gesto criador do artesão se torna alienado, passando a ser atividade e competência do designer. Percebendo o estranhamento, por sua vez, como esse processo em que o trabalhador não se reconhece no trabalho, temos que o mesmo ocorre com o artesão após as intervenções no seu trabalho. Tal realidade cria a necessidade de se olhar com cuidado as metodologias de tais intervenções e a qualificação dos profissionais (designers) que são responsáveis pela aplicação das mesmas.

<sup>25</sup> Mais informações em: História da sexualidade. Rio de Janeiro: Graal, 1977. v. 1.

técnicas e de estilo para melhorar as vendas, ajudam a realizar um tipo de comercialização cujas regras os artesãos geralmente têm dificuldades de aprender (CANCLINI, 2008b, p. 202). Desse modo, podemos perceber conforme o autor:

[...] que a dominação econômica se mescla com intercâmbios de serviços, é compreensível que a conduta prioritária dos artesãos não seja o confronto; estes agem demonstrando uma complexa combinação de papéis sociais: proletários, subordinados, clientes e beneficiários que tratam de aproveitar a concorrência entre as instituições e agências privadas.

Nesse sentido, ao mesmo tempo em que as classes populares se afirmam em espaços ou em rituais específicos sua identidade originária, seja por meio de intervenções institucionais ou não, “elas reformulam seu patrimônio cultural assimilando saberes e costumes que lhes permitem reposicionar-se em novas relações socioculturais políticas e de trabalho”. (2008b, p. 205)

Assim, para Canclini, a negociação está instalada na subjetividade coletiva, na cultura cotidiana e política mais inconsciente. Seu caráter híbrido, que na América Latina decorre de sua história de mestiçagens e sincretismos, é acentuado nas sociedades contemporânea pelas complexas interações entre o tradicional e o moderno, o popular e o culto, o subalterno e o hegemônico.

Com base em todas essas considerações, Canclini (2008b) chega à conclusão de que o popular não é um conceito científico, com uma série de traços distintivos passíveis de uma definição unívoca. E, “como não há uma definição de popular como algo que se oponha a outro algo que seja o ‘não-popular’, o popular passa a ser a posição que os atores sociais ocupam no drama das lutas e das interações sociais (p. 207). O autor deixa, assim, uma brecha para pensarmos no popular como algo do campo das encenações e dos simulacros à la Goffman (1991), onde o papel do popular pode, também, ser encenado dependendo das negociações que se estabelecem em determinado contexto ou situação social.

Ainda observando a produção, as representações e o consumo do artesanato bem como de outros “bens culturais” na atualidade, podemos considerar as colocações sobre a agência envolvida no ato de consumir desenvolvidas por Michel de Certeau (2013) em sua obra “A invenção do Cotidiano”. Este autor coloca que “é preciso interessar-se não

apenas pelos produtos culturais oferecidos no mercado dos bens, mas pelas operações de seus usuários; é mister ocupar-se com as ‘maneiras diferentes’ de marcar socialmente o desvio operado num dado por uma prática” (Idem, p. 13).

Em sua obra, Certeau não considera o consumo como um ato passivo, mas uma forma de exercício de ação. Ele considera que as práticas cotidianas dos consumidores são do tipo “tático” o que refuta a ideia de passividade na recepção e massificação dos comportamentos, como foi proposto pelos estudiosos de Frankfurt.

De acordo com Certeau (2013), podemos pensar numa forma de “produção qualificada do consumo” que não se faz notar pelo produto em si, mas nas formas de utiliza-los ou adquiri-los. Assim, mesmo que a oferta ocorra a partir da ordem econômica dominante, cabe compreender como os usuários empregam esses produtos em sua vida cotidiana. Para ele, o mais importante é compreender como as camadas populares jogam com os mecanismos hegemônicos da disciplina através de seus atos cotidianos não necessariamente se conformando com eles, mas alterando-os.

As considerações tecidas ao longo deste capítulo tiveram como pretensão subsidiar a leitura acerca das relações estabelecidas entre o design e o artesanato e o contexto dos projetos atuais voltados para a sua promoção que será apresentado com mais profundidade nos próximos capítulos. Este traçado reflexivo serve como base para abordarmos de forma dialética e crítica as relações estabelecidas entre designers e artesãos no contexto das intervenções no artesanato, ajudando-nos a não incorrer em prejuízos no que se refere a inclinações protecionistas ou condenatórias em relação ao artesão ou ao designer.

Nos capítulos seguintes explanaremos sobre as intervenções no artesanato promovidas pela CEART, as metodologias de design que são aplicadas e a formação do designer, a fim de compreender como este vem sendo preparado na universidade para lidar com bens culturais.

#### **4 AS INTERVENÇÕES DE DESIGN NA PRODUÇÃO DO ARTESANATO: O MÉTODO, A TÉCNICA E O PAPEL DO DESIGNER NESSE PROCESSO**

A fim de fornecer subsídios necessários para a compreensão da problemática norteadora desta pesquisa que é: “como os *designers* de moda lidam com a *delicada* tarefa de criar e desenvolver novos produtos junto aos grupos de artesãos, sendo preciso, para isto, “ensinar” outros processos de criação e produção diferentes daqueles que os próprios artesãos empregam tradicionalmente em seu ofício?”, cremos que é importante dispendermos um olhar mais específico sobre as metodologias de design projetual e a forma como elas são adaptadas para a realização dos projetos da CEART, *locus* das observações empíricas do estudo.

Nesse sentido, o presente capítulo foi desenvolvido a partir de pontos que buscam responder a dois dos seis objetivos específicos já explicitados anteriormente, são eles: c) Estudar as metodologias de design e sua aplicação na obtenção do produto artesanal e Descrever a metodologia adotada pela CEART para a realização das intervenções nos grupos de artesãos do interior; e, d) Observar e descrever o papel do designer nesse processo de intervenções no trabalho artesanal.

De modo geral, o texto discorre sobre a maneira como as metodologias do design são adaptadas à realidade do trabalho artesanal, influenciando no tipo de relação entre designers e artesãos no contexto das políticas da CEART voltadas para a produção artesanal no interior do Ceará. Para tanto, partiremos da exposição dos dados coletados durante a pesquisa bibliográfica/documental sobre o design e suas ferramentas de projeção e sua correlação com os dados empíricos observados na pesquisa de campo.

##### **4.1 A importância do artesanato para o design brasileiro**

As intervenções no artesanato aliadas ao design refletem uma tendência observada no Brasil desde a segunda metade do século XX. De acordo com Caldas (2004), a partir da década de 1990, a indústria brasileira vem procurando ampliar seus caminhos por meio de estratégias que aliam governo e entidades privadas com o intuito de incrementar o comércio exterior. Para tanto, o incentivo à produção de artigos manufaturados, cujo valor agregado é bastante superior ao de muitos artigos produzidos

industrialmente, se torna alvo de fortes investimentos. Conforme o autor, a ênfase dada a este tipo de produção responde ao interesse de se criar para o Brasil uma imagem capaz de posicioná-lo em relação a outros países na disputa travada em busca de espaço no mercado internacional.

Segundo Estrada (2004), o *design* brasileiro evoluiu e conquistou o mercado. Para esta autora, isto foi possível porque o *design* transformou-se em ferramenta para a competitividade, alavanca da produtividade e condição para a inclusão do produto brasileiro no mercado internacional. Devido à ênfase dada aos aspectos culturais locais, estes elementos são representados nos objetos por meio de formas ou cores. Em seu texto, Estrada (2004) expõe as convergências entre *design*, artesanato, cultura e indústria para a consolidação da imagem dos produtos brasileiros no exterior.

Dito de outra maneira, com a finalidade de delinear uma imagem que favorecesse a exportação brasileira em face de um mercado cada vez mais homogeneizado, o *design* passou a ser considerado o eixo central por meio do qual os contornos da “brasilidade” poderiam ser traçados e incorporados aos bens e serviços oferecidos no mercado internacional.

Um exemplo claro dessa tendência foi o lançamento da pesquisa “Cara Brasileira: a brasilidade nos negócios, um caminho para o *made in* Brasil”, lançada pelo SEBRAE em 2002. Este projeto buscava, mediante esforços de uma equipe formada por profissionais de diversos setores como: estilistas, consultores, *designers*, arquitetos, empresários, entidades políticas, dentre outros, viabilizar uma metodologia que fosse capaz de atribuir uma identidade aos bens e serviços produzidos no Brasil, com o intuito de que estes fossem reconhecidos e, ao mesmo tempo, diferenciados dos produtos oriundos de outros locais por meio do fator que os idealizadores da pesquisa denominam de “brasilidade”.

Em 2002, no prefácio da publicação que leva o mesmo nome do projeto, Sergio Moreira, então diretor do SEBRAE, coloca que “a existência de uma imagem nacional que identifique e destaque bons produtos pode ser usada como estratégia para a conquista de mercados” (SEBRAE, 2002, p. 04). E continua, referindo-se ao sucesso da comercialização do artesanato mexicano no exterior, dizendo o seguinte:

Se valorizar e difundir seu patrimônio cultural, natural e humano, levaram tais países a se destacar no mundo dos negócios, o Brasil pode se valer dessas experiências bem sucedidas e tornar a brasilidade um

bem valioso na sua economia e nas suas estratégias de desenvolvimento. Isso é perfeitamente possível. Existem produtos e serviços tipicamente brasileiros que obtém sucesso no mercado internacional justamente porque possuem densidade cultural – além, é claro, de qualidade logística, boa comercialização, fatores também essenciais. São os casos da moda, do turismo, do artesanato, da cachaça, da pintura, da música, do carnaval e dos produtos naturais. (SEBRAE, 2002, p. 4).

Vemos a partir da citação acima que o fator cultural se apresenta como uma estratégia para arrebatar mercados. Não só para o SEBRAE e a CEART, mas para muitas entidades envolvidas com a produção artesanal<sup>26</sup>, o artesanato e a moda são colocados entre os elementos que possuem “densidade cultural”.

Desse modo, podemos considerar *à priori* que o incentivo à produção de artesanato anda de mãos dadas com o *design*, uma vez que as intervenções no fazer artesanal referem-se principalmente ao desenvolvimento de produto, a fim de que este seja adequado às expectativas do mercado.

De acordo com Borges (2011, p.14)), as políticas de desenvolvimento e geração de renda vem sendo implantadas no Brasil desde a década de 1980, mas é no início dos anos 1990 que inicia-se “o momento seminal da aproximação entre designers e artesãos” a partir de alguns projetos eu vão sendo lançados por instituições como o SEBRAE. Desde então, conforme a autora, o artesanato vem sendo pensado no sentido de se promover a obtenção de objetos com clara identidade local e alta qualidade de produção.

Borges (2011) também distingue a produção artesanal brasileira e latina daquela encontrada em países da Europa e nos Estados Unidos. Ela salienta que “a realidade brasileira é próxima da que é possível encontrar em outros países da América Latina”, aproximando-se, também, da realidade africana e indiana. Neste caso, quando pensamos em artesanato brasileiro, estamos nos referindo a produtos feitos, muitas vezes, coletivamente por grupos de moradores e uma mesma localidade ou familiares. Nas palavras da autora:

As técnicas podem ter sido transmitidas por gerações da mesma família ou por habitantes mais velhos de uma comunidade ou podem ter sido ‘inventadas’ recentemente por uma ou mais pessoas. Muito raramente essas técnicas foram aprendidas na escola, mesmo no caso em que os grupos artesanais pertencem à classe média. Essa caracterização é radicalmente diferente daquela que se entende por *craft* em outros países, em que as técnicas são aprendidas em centros universitários e são

---

<sup>26</sup> Além do projeto Cara Brasileira, ao longo dos estudos pude identificar várias outras iniciativas que têm como característica principal o incentivo do artesanato aliado à moda a fim de promover o mercado por meio da valorização do fator “cultura” imbutido nos produtos.

exercidas primordialmente por pessoas instruídas quem veem na atividade uma forma de auto-expressão – o que as aproxima mais da arte do que do design. (BORGES, 2011, p. 25).

Conforme Borges (2011), além da diferença de sentido entre o artesanato produzido no Brasil e nos países da América Latina e o *craft*<sup>27</sup> produzido geralmente em países desenvolvidos, existe as especificidades no processo de aprendizagem, produção e funcionalidade dos produtos. Enquanto os produtos do *craft* e aproximam da arte por serem, geralmente, peças produzidas em série limitada ou exclusiva e com alto valor de custo, os produtos artesanais brasileiros, latinos, africanos e indianos, segundo a autora, “são projetadas a partir de premissas habitualmente atribuídas ao design” (ibidem). Isso porque as peças artesanais sempre atendem a determinadas funções de uso, são obtidas a partir de determinadas matérias-primas e técnicas produtivas, além de terem, normalmente, baixo custo e serem passíveis de produção em série.

Apesar de se aproximar do design, o artesanato nem sempre foi pensado a partir de seu método, sendo aliado ao design apenas muito recentemente. Sobre isso Borges (2011) salienta que, no Brasil, ao contrário de países em que o design erudito e industrial se desenvolveu ao lado da tradição artesanal, sempre houve certa negação do saber ancestral e das raízes culturais locais, como comenta na citação:

A adesão à linguagem funcionalista se tornou a força dominante na educação e prática do nosso design. Durante muitos anos, nossos designers de produto tentaram fazer objetos tão assépticos e puros quanto os alemães; e nossos designers gráficos, páginas e projetos tão limpos e secos quanto os suíços, pois se supunha que só a adesão a um ‘estilo internacional de design’ nos daria o passaporte para ascender ao reconhecimento internacional. As faculdades também preparam seus alunos para o mercado da produção em série, típica das grandes indústrias dos países desenvolvidos. (p. 33)

Apenas com o advento da globalização e a necessidade de diferenciação dos produtos em meio a concorrência externa é que se iniciam as tentativas de se buscar “identificar” o produto brasileiro e projetos começam a ser lançados nesse sentido, como foi colocado no início deste texto.

Em meados da década de 1980 é que, timidamente, inicia um movimento de designers e estudiosos rumo ao interior do Brasil a fim de buscar referências próprias de

---

<sup>27</sup> Borges (2011, p. 25) define *craft* a partir do *Dictionary of Business and management*, colocando que este tipo de trabalho caracteriza-se como uma ocupação manual que requer treinamento extenso, incluindo estágio como aprendiz que requer um treinamento extenso.



nossa cultura e, com isso, surgem os programas chamados de “revitalização do artesanato” por todo o país. Com foco nos processos de design tais iniciativas visavam à incorporação de novos elementos formais e técnicos ao artesanato. Borges (2011) coloca que esta fase inaugurou um processo de aproximação entre pessoas letradas (designers, antropólogos, sociólogos, psicólogos) e iletradas (os artesãos) no processo de construção de uma nova forma de artesanato.

Entre as pessoas e entidades que inauguraram essa aproximação, a autora menciona: Renato Imbriosi e Heloisa Croco, na condução de oficinas de capacitação voltadas para a atualização e diversificação do artesanato, a Cooperativa De Trabalho Artesanal e de Costura da Rocinha (Coopa-Roca), o Serviço Brasileiro de Apoio à Micro e Pequena Empresa (SEBRAE). A esta lista de precursores cabe acrescentar também a Central de Artesanato do Ceará (CEART) que desenvolve trabalhos junto aos artesãos de todo o estado desde 1982.

De acordo com Borges (2011), o desenvolvimento de critérios de qualidade aperfeiçoamento da técnica adotada pelos artesãos é uma preocupação inerente à todas as iniciativas que se voltam para a implementação do artesanato. Isso porque o objetivo é contribuir para a concepção de produtos que atendam aos quesitos aliados à estética, durabilidade e acabamento que são necessários para a valorização econômica dos produtos artesanais. No entanto, não há um tipo de procedimento ou metodologia-padrão para essas ações voltadas ao desenvolvimento do artesanato e, segundo a autora, isso não é possível, pois a lida com a produção artesanal gera diferentes situações que variam conforme o grupo atendido e as especificidades da tipologia trabalhada.

No ponto a seguir apresentaremos uma exposição sobre as metodologias de design a fim de compreender como se dão as aproximações entre o design e o artesanato no contexto das intervenções desenvolvidas pela CEART no interior do Ceará.

#### 4.1.1 *Exposição sobre o design e as metodologias projetuais*

De acordo com Freitas (2006), a atividade de design de produto é um processo projetual e, como tal, é tratado de maneira detalhada, ou seja, pormenorizada e sistematizada, tanto em seu conteúdo conceitual e executivo como no estético. Ele também tem como característica central a busca pela redução ao máximo do risco de fracasso em um novo empreendimento.

Nascido com o advento da revolução industrial, o design tem como fator crucial a operacionalidade dos produtos para que eles possam ser exequíveis e, ao mesmo tempo, atender a quesitos estéticos e funcionais. De acordo com Forty (2006), a tentativa de se associar o design com a busca do belo e com a arte é uma forma de camuflar a sua real intenção. Para este autor, “nas sociedades capitalistas, o principal objetivo da produção de artefatos, um processo do qual o design faz parte, é dar lucro para o fabricante” (FORTY, 2006, p. 13). Neste caso, a associação dos bens de consumo a ideais artísticos é uma forma de se buscar colocar o designer no centro da produção, valorizando-se ainda mais o produto final.

Na prática, o processo de criação de um designer é sempre antecedido por uma fase de pesquisa, estudos e de aprofundamento teórico. Desta forma, a metodologia projetual é a base de todo e qualquer trabalho de design.

De acordo com Forty (2006), no cotidiano há duas formas de apreensão do termo *design*. O design pode ser entendido como *imagem ou processo/projeto*. Em sentido refere-se à aparência das coisas, como quando dizemos: “eu gosto de design”, estamos normalmente nos referindo à noção de beleza, à aparência das coisas. O segundo sentido e mais preciso, refere-se à preparação de meios para a produção de bens, ou seja, ao projeto. Apesar de parecer tentador separarmos os dois sentidos, não podemos fazê-lo, pois, segundo Forty (2006, p.12) “a aparência das coisas é, no sentido mais amplo, uma consequência das condições de sua produção”. Porém, para fins didáticos, podemos entender o design a partir de três dimensões:

a) Design como Processo: Delimitação de um problema a ser resolvido mais o traçado de estratégias (metas) que materializem a solução. Esse traçado de gosto de estratégias e metas é o que chamamos de Projeto.

b) Design como produto: Exame de características que satisfaçam alguma necessidade humana seja ela física/objetiva (necessidades reais do corpo ou subjetiva, simbólica (necessidades psíquicas, emocionais).

c) Design como imagem: Domínio dos elementos e princípios que envolvem a visualidade, a estética, a aparência de alguma coisa.

Entretanto, é necessário reafirmar que essas esferas não são excludentes entre si, pelo contrário, elas “interagem” dentro do campo macro que é o Design. O que ocorre é que alguns profissionais podem se sentir “mais à vontade” atuando em alguma delas, por exemplo: um estudante, durante a graduação pode se identificar mais com as disciplinas relacionadas ao desenho e à projeção de produtos, enquanto outros podem desempenhar melhor com atividades que mexam com elementos visuais, como a construção de catálogos, fotografias, editoriais etc. É essa inclinação do estudante para alguma dessas esferas específicas do design que vai orientar a sua conduta profissional posterior.

Mas é preciso deixar claro que nenhuma atividade de design, seja ela mais ligada ao campo imagético ou da execução do produto em si, dispensa o fator *processo*. O processo aqui é entendido como *projeto* que não é nada mais nada menos que a sequência lógica de etapas que irá viabilizar a materialização da *ideia*.

De acordo com Montemezzo (2003), o processo em design envolve a relação do designer com o produto, abrangendo o gerenciamento e controle das situações geradas durante o desenvolvimento do produto. Esse processo integra um conjunto de atividades que envolvem quase todos os departamentos de uma empresa, daí a importância de se desenvolver uma metodologia de trabalho que oriente e sistematize as atividades devolvidas pelo designer durante o desenvolvimento de um produto ou coleção de produtos.

É essa sistematização das etapas que envolvem a construção do produto desde as inspirações e ideias iniciais passando pelos primeiros esboços, coleta de dados, pesquisa, escolha das cores e materiais, experimentações até a construção do produto em si que chamamos de *atividade projetual*.

Para Baxter (1998), projetar significa ter uma conduta sistematizadora própria para a resolução de problemas, cujo objetivo é a transformação de necessidades do mercado em produtos ou serviços economicamente viáveis. Na busca de soluções a tais problemas, o autor afirma que o *designer* terá que delinear uma conduta de organização e articulação de decisões para nortear o desenvolvimento e realização do processo.

Corroborando com as ideias de Baxter (1998), Niemeyer (1998, p. 25), coloca que essa conduta, necessária ao designer, requer “o equacionamento simultâneo de fatores sociais, antropológicos, ecológicos, ergonômicos, tecnológicos e econômicos na concepção de elementos e sistemas materiais necessários à vida, ao bem-estar e à cultura do homem”.

Assim, elaborar um projeto é como criar um mapa, um trajeto que se irá percorrer. Sobre isso Heloísa Lück (2003) salienta que no Início da criação de um novo produto, temos que partir de alguns pontos ou fases fundamentais:

a) **Percepção e sensibilidade para a realidade à volta:** Esta fase busca a percepção e a sensibilidade para a realidade enquanto contexto de um tempo e de um espaço. Requer do designer a visão enquanto olhar crítico para a necessidade da materialização do objeto e a coragem de criar através do pensar constante - inquieto – reflexivo. Além disso, é preciso ter as ferramentas de conhecimento intelectual na dimensão científica e técnica sobre metodologia de projeto no foco da idéia gerada. E, principalmente, ter clareza da sua função (vocação) enquanto designer.

b) **Delimitação de um problema a ser resolvido:** Aqui, parte-se do pressuposto de que tudo surge de uma ideia. Esta ideia é gerada a partir de algum problema ou necessidade à volta. Nessa fase é importante se perguntar: Qual é exatamente o problema que você está querendo resolver? Por que este problema existe? Quais as possíveis soluções apontadas para o problema?

c) **Primeiras ideias:** Nesta fase vem o princípio da criatividade. Percebe-se neste momento a presença dos princípios do processo criativo: PREPARAÇÃO, INCUBAÇÃO, ILUMINAÇÃO, VERIFICAÇÃO. De acordo com Baxter (1998), a criatividade é o coração do design, em todos os estágios do projeto. O projeto mais excitante e desafiador é aquele que exige inovação de fato – a criação de algo radicalmente novo, nada parecido com tudo que se encontra no mercado.

d) **Descrição da ideia selecionada e dos procedimentos a serem adotados para sua viabilização:** Nesta fase, procura-se escrever a ideia o máximo de detalhes de forma livre; tudo o que vem na mente acompanhado de rascunhos – layouts – desenhos com descrições técnicas, materiais e funcionais. Um ponto importante é pedir opinião de outras pessoas quanto ao objeto de trabalho a ser pesquisado com o intuito de problematizar as ideias sugeridas, compreendendo-as seja no campo da obviedade ou da “absurdidade”.

Para Katja Tschimmel (2010), o método do processo criativo em Design mencionado acima, foi o ponto de partida para o desenvolvimento de pesquisas em

criatividade e Design. Porém a partir de 1980 houve uma mudança de paradigmas que rompeu com a metodologia linear e um tanto positivista, passou-se, então, a tomar-se o Design como uma *prática reflexiva*. Tomando-se como referência os estudos de Schön, onde o design criativo é proposto como uma “conversação reflexiva com a situação”, a ideia vigente acerca do processo criativo em design pressupõe que enquanto o designer trabalha em um projeto, ele sempre reflete sobre suas ações e essa reflexão contínua interfere na criação de uma nova solução para o problema de design.

De acordo com Katja Tschimmel (2010, p. 225), através da realização de alterações / testes de experimentos, o designer ativamente constrói uma visão de mundo, baseado em suas experiências. Nesse sentido, pode-se entender que, durante todo o processo de criação e ação em design há uma interação entre a reflexão e a ação.

Assim, o uso do termo "percepção", que inclui a percepção através dos nossos sentidos, é também a percepção como interpretação e significado que se dá a uma realidade. A ênfase no aspecto da percepção é baseada em sua importância central para a originalidade de soluções de design e surpreendentes versões semânticas (TSCHIMMEL 2010, p. 226).

No caso da metodologia proposta por Tschimmel (2010) a criação em design baseia-se no processo de percepção-em-ação e pode ser dividida em cinco procedimentos que não são necessariamente lineares, mas de intersecção entre si:

**a) A percepção da tarefa:** percepção do problema / tarefa. Nesta fase inicial o designer analisa e interpreta a tarefa de design, valendo-se de suas experiências profissionais e pessoais, sua visão de mundo e suas lembranças (memória). Nesse tempo o projetista percebe vários estímulos que o ajudam a selecionar os critérios de avaliação. Esta primeira fase corresponde ao procedimento que Schön chama de *nomeando*.

**b) A percepção de uma nova perspectiva:** Nesta segunda fase, o designer atinge um ponto em que se abre uma nova perspectiva em relação à tarefa, designado por Schön como *enquadramento*. Neste procedimento o designer procura ativamente novas idéias e critérios de projeto, juntamente com uma nova linguagem visual e semântica. Desta forma ele irá selecionar vários estímulos que serão integrados no processo de criação e ajudá-lo a produzir mais ou menos idéias originais. Esta fase pode ser vista como uma reformulação do problema.

**c) A percepção de novas combinações semânticas:** Na terceira fase várias versões do projeto são desenvolvidas, a percepção do designer que é dirigida pela busca de soluções

em artefatos semelhantes. Em uma comparação de diferentes composições e versões do produto, o designer torna-se muito consciente dos estímulos que podem levar a soluções de design distintas. Aqui também se encontra a percepção de acaso ou chance ocorrências que pouco ou nada têm a ver com o projeto, mas que poderiam levar a soluções de design surpreendentes por meio do pensamento analógico.

**d) A percepção de novas soluções no modelo de construção e criação de protótipos**

Nesta fase, a concentração está centrada em modificações e melhoramentos de modelos e protótipos. A expectativa que o designer tem para o projeto é o que dirige sua percepção e avaliação dos modelos de design, e ainda pode provocar fundamentais e surpreendentes revisões do protótipo. A construção de inúmeros modelos diferentes, numa fase muito precoce do processo evita que o designer fique prematuramente ligado a uma só idéia, uma só linguagem semântica, um material ou a uma solução tecnológica.

**e) A percepção da reação dos usuários:** Durante as últimas duas fases do processo o produto /imagem pode ser testado por usuários. A percepção e reação dos consumidores contribuem para qualquer modificação possível e para repensar novamente o artefato. Nesse caso o designer tem que entender e interpretar o *feedback* dos usuários.

Ao observarmos as propostas metodológicas apontadas tanto por Heloísa Lück (2003) como por Katja Tschimmel (2010), pode-se notar que o processo apontado pela primeira é um tanto mais rígido e tradicional, não permitindo que haja muitas alterações ao longo da concepção do produto, mas buscando sempre atingir o máximo de rigor no intuito de se reduzir os riscos de erro. Já na proposta metodológica da segunda, baseada na ideia de percepção-em-ação, há uma abertura maior para a prática reflexiva durante o processo, o que dá margem para que sejam observadas novas interferências ou ideias, que podem conduzir a novos rumos durante a projeção.

A observação desses dois enfoques metodológicos é importante para que possamos compreender qual deles ou quais das ferramentas, que podem ser oriundas das duas vertentes, vêm sendo adotadas nas intervenções no artesanato para a projeção de novos produtos.

## **4.2 As metodologias de design e sua aplicação no Projeto Artesanato Competitivo da CEART**

Nos últimos anos foram publicadas inúmeras pesquisas com enfoque na utilização do artesanato pelo design. Há estudos de casos, artigos, trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses voltadas somente para essas questões (ver: BORGES, 2004; LIMA, 2006; ESTRADA, 2004; FREITAS 2005; MENDES, 2011). Tais estudos apontam para formas e métodos diferentes de se aliar o artesanato ao design e também buscam refletir sobre esta prática que vem se expandindo em todo o Brasil. Ao observar esses estudos, foi possível perceber no decorrer da investigação de campo que as metodologias apresentadas para as intervenções utilizam como modelo de intervenção as ferramentas projetuais advindas do campo do design propriamente dito.

Mesmo que não haja uma regra metodológica ou um padrão para o desenvolvimento das atividades devido as especificidades do trabalho artesanal, há alguns caminhos em comum que são trilhados pelos diferentes projetos direcionados à implementação do artesanato. Conforme Borges (2011, p. 59), as ações são organizadas em torno dos seguintes eixos principais: “melhoria das condições técnicas, potencialidade dos materiais locais, identidade e diversidade, construção das marcas, artesãos como fornecedores e ações combinadas”.

O mesmo ocorre com as intervenções realizadas pela CEART, por meio de cursos e treinamentos ministrados aos designers, a instituição repassa técnicas e critérios próprios a estes, no intuito de que o processo de criação e execução dos produtos siga aos requisitos previamente estabelecidos pela entidade que podem ser referentes à utilização da matéria-prima, da técnica artesanal, da utilização da iconografia local como referência estética para os produtos, dentre outros fatores que serão apresentados com mais detalhes ao longo deste capítulo.

Com este ponto buscamos apresentar de forma sistematizada e sintética as metodologias de design mais adotadas para a criação e o desenvolvimento de novos produtos na atualidade a fim de que possamos compreender com a maior clareza possível as bases que fundamentam as ações empreendidas durante a realização dos projetos voltados para o desenvolvimento do artesanato. Desta forma, a abordagem se dá, especificamente, pela descrição da metodologia adotada pela CEART para a realização das intervenções nos grupos de artesãos do interior do Ceará.

Como já mencionado, a CEART é vinculada à Secretaria do Trabalho e Desenvolvimento Social do Ceará por meio da Coordenadoria do artesanato e Economia Solidária, como segue no organograma que apresenta como esses órgãos estão estruturados:

Figura 2 - Estrutura da Coordenadoria do Artesanato e Economia Solidária do Ceará



Fonte: Secretaria do Trabalho e Desenvolvimento Social (CEARÁ, 2009).

A Coordenadoria do Artesanato e Economia Solidária do estado do Ceará tem como missão “Desenvolver e coordenar as políticas de fomento e promoção do artesanato e da Economia Solidária, visando a melhoria da qualidade de vida dos artesãos e empreendedores cearenses” (STDS, 2012). Nesse sentido, sua atuação se dá a partir da implementação de duas políticas principais: 1) Programa de Desenvolvimento do Artesanato do Estado e; 2) Programa de Fortalecimento da Economia Solidária como Estratégia de Desenvolvimento Sustentável.

Como principal responsável pelo Programa de Desenvolvimento do Artesanato, a CEART orienta suas ações a partir das diretrizes do Programa do Artesanato Brasileiro – PAB, recebendo verbas anuais direcionadas ao desenvolvimento de ações junto aos artesãos. Atualmente, a entidade possui lojas espalhadas pelo país que, segundo seus funcionários, funcionam como “vitrines” do artesanato cearense. Só em Fortaleza são três



lojas situadas na Avenida Santos Dumont (Praça Luiza Távora), no Aeroporto Internacional de Fortaleza (Pinto Martins), No Centro Cultural Dragão do Mar. Há também uma loja em Canoa Quebrada-Ce e outra em São Paulo. Essas lojas estão situadas em locais estratégicos como aeroportos e pontos turísticos.

Atualmente, a instituição desenvolve ações de capacitação com artesãos de 127 municípios do Ceará. Suas ações se realizam, basicamente, pelo recrutamento de designers de Fortaleza, capital do estado, para que eles coordenem os projetos de implementação do artesanato em diferentes localidades do interior do Ceará que possuam algum tipo de produção artesanal.

Sob a denominação de *Projeto Artesanato Competitivo*, a CEART desenvolve suas políticas de desenvolvimento do artesanato, promovendo várias ações junto aos grupos produtores, tais como: cadastro dos artesãos e emissão de carteirinhas identificadoras que permitem a isenção de impostos na comercialização de suas peças em todo o território nacional; abertura de contas bancárias, fomento para aquisição de materiais de trabalho, cursos de capacitação técnica e gestão, além da viabilização da comercialização e divulgação das peças artesanais por meio das lojas. Atualmente existem 42.963 artesãos cadastrados no banco estadual, e grupos produtivos em 127 municípios do estado são atendidos com cursos de capacitação e gestão.

Para que a CEART desenvolva ações de capacitação por meio *do Projeto Artesanato Competitivo* nos grupos de artesãos, é necessário que os mesmos já estejam cadastrados no sistema da Instituição como associação, grupo ou cooperativa<sup>28</sup>. É preciso que o grupo possua pelo menos 25 integrantes e que haja interesse do mesmo em participar dos cursos de capacitação. Geralmente o contato entre o grupo e a Ceart é feito por um representante local dos artesãos e a equipe técnica da CEART que fica em Fortaleza.

Havendo interesse dos artesãos, a instituição convoca um dos designers que fazem parte do seu quadro de prestadores de serviços e lança a proposta de atuação junto ao grupo determinado. Ao longo do ano são atendidos vários grupos de diferentes localidades do estado, e a metodologia que rege as intervenções é a mesma para toda a equipe técnica.

As etapas que devem ser cumpridas pelo designer que estará à frente da intervenção são as seguintes: 1. Visita de Diagnóstico ao grupo de artesãos; 2. Elaboração

---

<sup>28</sup> Atualmente a CEART atende a grupos de artesãos espalhados por 127 municípios do estado do Ceará e possui nove lojas em várias cidades do país, além de aeroportos, que funcionam como vitrines para o trabalho dos artesãos.

do Projeto mais proposta de coleção para o mesmo; 3. Apresentação deste projeto à equipe curadora da Ceart; 4. Prototipagem das peças da coleção proposta no atelier da Ceart e avaliação das mesmas; 5. Retorno ao grupo para confecção das peças com os artesãos.

A partir deste momento buscaremos apresentar dados acerca da metodologia adotada pela CEART. Estes dados foram coletados a partir do momento em que passei a compor o quadro de designers que prestam serviços para a instituição.

Como já mencionado no capítulo primeiro desta pesquisa, em que foram apresentadas as estratégias metodológicas para sua realização, logo no início do estudo percebeu-se que seria difícil ter acesso às políticas empreendidas pela CEART nas intervenções no trabalho artesanal, bem como aos materiais e documentos pertinentes às mesmas se não me engajasse como colaboradora da instituição e, assim, pudesse acompanhar suas ações mais de perto. Com isso, ofereci-me como colaboradora para as intervenções de design aproveitando o ensejo do aumento da demanda por mais designers que pudessem atuar nesse campo. A partir de então, passou-se a desenvolver uma pesquisa de campo baseada na observação participante (PÁDUA, 2004).

Algumas semanas após ter entregado currículo e portfólio na CEART, fui convidada para realizar um trabalho com um grupo de artesãs que eram especializadas em trançado com palha de carnaúba. Nunca tinha trabalhado com esta tipologia de artesanato, mas aceitei a proposta, pois precisava me engajar nas atividades para começar a coleta de dados para a pesquisa. Desde então, lancei-me no Projeto Artesanato Competitivo e a primeira experiência em campo ocorreu com o desenvolvimento do projeto junto à Associação dos Artesãos de Barra do Sotero. Nesta associação, os artesãos, em sua maioria mulheres, trabalham com fibras naturais, mais especificamente com o trançado em palha de carnaúba. Barra do Sotero é um bairro do município de Croatá, situado na região da Serra da Ibiapaba a 355,2km de Fortaleza.

É importante frisar que a oportunidade de voltar a campo, agora como designer contratada pela CEART<sup>29</sup>, desenvolvendo um olhar “de dentro” para a observação do objeto de estudo, foi de fundamental importância para a para a coleta de dados e, principalmente, para a compreensão da metodologia utilizada pela Instituição em suas intervenções nos grupos de artesãos.

Logo no primeiro contato com a CEART, deixei claras as minhas intenções como pesquisadora e profissional de design, e não foi observado nenhum tipo de reação ou

---

<sup>29</sup> Estou considerando aqui as outras experiências de pesquisas realizadas junto aos artesãos.

rejeição por parte dos representantes da equipe técnica da entidade, ao contrário, alguns mostraram-se até interessados e procuraram contribuir com a pesquisa fornecendo dados e esclarecendo dúvidas que surgiam durante o caminho. Dessa forma, logo de início foram obtidos dados acerca dos documentos adotados pela instituição para o controle e registro das atividades durante a realização do projeto e sobre os critérios exigidos para a atuação dos designers junto aos grupos.

Sobre a documentação da instituição, observou-se que em cada uma das etapas da realização do projeto com o grupo determinado de artesãos, há uma série de documentos institucionais que devem ser preenchidos e entregues à CEART para registro e controle das atividades, tais como: Projeto de coleção de produtos desenvolvidos pelo designer a partir das necessidades do grupo e das características do artesanato local; Ficha-técnica de cada produto contendo materiais, cores e tamanhos; Questionários desenvolvidos com os artesãos a fim de se obter mais dados sobre o grupo; Lista de frequência dos artesãos nas reuniões e cursos de capacitação realizados durante a intervenção; e Relatório das atividades desenvolvidas no grupo<sup>30</sup>.

Em relação às exigências quanto a formação do designer para seu ingresso no Projeto Artesanato Competitivo, observou-se que não há curso preparatório específico voltado para o designer que é contratado para participar das ações, bastando apenas que ele tenha experiência com desenvolvimento de produto de qualquer tipo: vestuário, gráfico, mobiliário etc. Inicialmente é necessário apenas que o designer interessado em prestar serviços para a CEART apresente previamente, no Núcleo de Capacitação do Artesão (órgão que faz parte da entidade), seu currículo profissional e um portfólio com amostras de trabalhos e coleções que já tenha desenvolvido.

Apesar de não haver muitas exigências no tocante à especialização do designer, pode-se constatar que ao ingressar ao quadro de profissionais que prestam serviço para a CEART para participar do Projeto Artesanato Competitivo, o designer é convidado a participar de algumas reuniões com as técnicas da entidade no intuito de receber orientações acerca dos procedimentos e dos critérios a serem adotados para a realização das intervenções junto aos grupos e para o desenvolvimento dos produtos artesanais.

Por exemplo, ao me explicar sobre o tipo de trabalho que eu iria desempenhar e sobre a forma como deveria conduzir a visita de diagnóstico (primeira etapa do processo)

---

<sup>30</sup> Ao final deste trabalho traremos um resumo desses relatórios que desenvolvi para a CEART contendo dados e imagens da realização do Projeto Artesanato Competitivo nas cidades de Croátá, Morrinhos e Cascavel entre 2012 e 2014. Além disso da análise do que foi observado nos grupos durante a pesquisa.

na associação dos Artesãos de Barra do Sotero, uma das técnicas da CEART fez questão de frisar sobre a responsabilidade que eu teria que ter ao criar os protótipos dos produtos que seriam levados para os artesãos confeccionarem. Entre as orientações a funcionária responsável pela curadoria dos produtos e também pelas intervenções foi enfática ao se referir a aspectos específicos relacionados à criação e ao desenvolvimento dos produtos como: a importância de se projetar peças viáveis que não estivessem aquém da capacidade produtiva do grupo, a priorização da matéria-prima adotada pelos artesãos e o registro da iconografia local que deve servir como referência estética para o desenvolvimento dos produtos.

As orientações estão descritas na citação conforme a própria fala da técnica da CEART durante a reunião que tivemos antes de eu seguir viagem para Croácia:

1.Você não deve criar produtos mirabolantes que sejam inviáveis ou muito difíceis de execução; 2. Você não pode fugir da capacidade de produção do grupo, nem propor a utilização de matéria-prima da qual os artesãos não possuam acesso; 3. Suas referências para a criação das peças devem partir do meio em que os artesãos vivem, as cores, as formas, as linhas dos desenhos devem estar baseadas na paisagem que os cerca e na cultura local. 4.Leve uma máquina fotográfica e faça registros (Técnica da Ceart nº1 – registro de reunião em 12 de setembro de 2012).

Ao ser orientada de tal forma pela técnica da instituição, pude perceber que as intervenções não ocorrem ao acaso, ao contrário, há elevada preocupação por parte da CEART em respeitar o modo de trabalho e as possibilidades de obtenção da matéria-prima por parte do artesão, bem como a necessidade de manter as características locais e as referências culturais do grupo. Tais orientações correspondem àquelas feitas por estudiosos do assunto que investigam sobre as metodologias e os processos de desenvolvimento de produtos envolvendo o artesanato, como Barroso (2002) e Borges (2011).

De posse destas instruções obtidas na fase preliminar à minha primeira atuação no *Projeto artesanato Competitivo*, passei ao cumprimento do cronograma de intervenção da CEART, procurando à medida que participava das ações, registrar as observações em caderno de campo e realizar entrevistas com pessoas da equipe técnica que eram responsáveis por acompanhar os trabalhos, outros designers com os quais cruzava durante as reuniões e artesãos que participavam do projeto de duas formas: ora como receptores dos cursos de capacitação em suas próprias localidades, ora como mestres, auxiliando os designers no desenvolvimento dos protótipos.

Feitas essas considerações iniciais acerca dos dados obtidos no ato de meu ingresso como prestadora de serviço à CEART, é pertinente e necessário apresentar de forma criteriosa o modo como se deu cada fase do projeto na Associação de Artesãos de Barra do Sotero, para que possamos compreender a metodologia de trabalho empreendida pelo Programa Artesanato Competitivo da CEART e, principalmente, para observar-se a forma de interação entre designer e artesão ao longo do desenvolvimento dessas ações de desenvolvimento do artesanato e os papéis que cada um assume ao longo deste processo.

É importante salientar, que a metodologia de intervenção realizada neste grupo de artesãos, que será apresentada adiante, é a mesma para os demais grupos atendidos pela CEART nas diferentes localidades do interior do Ceará. Isso foi constatado ao longo da pesquisa de campo, em que pude participar da realização do projeto Artesanato Competitivo em três grupos diferentes em cidades distintas do interior do estado e conversar com designers que, concomitantemente, participavam de intervenções em outros locais; notou-se que, apesar das diferentes tipologias, a forma de intervenção não muda e os critérios exigidos para que ela se realize são os mesmos.

Como já mencionado, a metodologia da CEART para as intervenções no artesanato é sistematizada em cinco etapas: 1. Visita de Diagnóstico ao grupo de artesãos; 2. Elaboração do Projeto mais proposta de coleção para o mesmo; 3. Apresentação deste projeto à equipe curadora da Ceart; 4. Prototipagem das peças da coleção proposta no atelier da CEART e avaliação das mesmas; 5. Retorno ao grupo para confecção das peças com os artesãos. A pretensão aqui não é somente apresentar como foi realizada cada etapa do projeto na associação de Barra do Sotero, que serve de parâmetro para pensarmos nas intervenções realizadas nos demais grupos, mas também erigir questionamentos e reflexões sobre cada uma delas, observando a forma como os atores envolvidos (designer e artesãos) interagem e se percebiam dentro do processo de intervenção.

#### ***4.2.1 Primeira etapa da metodologia - visita de Diagnóstico***

Consiste em um primeiro encontro com o grupo a fim de traçar o perfil do mesmo e perceber elementos determinantes para a realização do projeto, como: a qualidade da sua produção, o tipo de produtos que confeccionam, o nível de engajamento dos participantes do grupo produtivo, as formas de comercialização dos produtos, o modo de acesso à matéria-prima, os principais entraves na produção e os pontos positivos do grupo. Para este momento há uma série de documentos que são disponibilizados pela Ceart para

serem preenchidos de acordo com o perfil do grupo que é observado a partir dos elementos supracitados, além de outros fatores como a quantidade de participantes, a faixa etária e a variedade das peças produzidas, por exemplo<sup>31</sup>.

A visita de Diagnóstico à Associação das Artesãs de Barra do Sotero ocorreu em 23 de outubro de 2012. Para tanto, segui viagem de cinco horas de duração até Croatá, acompanhada pelo técnico responsável pela atualização do cadastro dos artesãos e por outra designer chamada Marcela que iria seguir viagem para um município mais distante, aonde também ia fazer uma visita de diagnóstico. Dessa forma, durante a longa viagem conversamos bastante sobre os pormenores do projeto e Marcela, muito mais experiente do que eu, mostrou-se solícita em me explicar com mais detalhes os procedimentos da CEART, além de compartilhar suas experiências obtidas junto aos artesãos ao longo de mais de dez anos prestando esse tipo de serviço para a CEART e o SEBRAE no Ceará.

Na conversa com Marcela, pude perceber o quanto ela era cuidadosa com o trabalho e como mostrava interesse em procurar respeitar as habilidades e os limites dos artesãos. Apesar de enfatizar sua satisfação em realizar este tipo de trabalho junto aos artesãos, a designer disse ter vivenciado algumas situações insalubres durante a realização de alguns projetos, como por exemplo, a necessidade que teve de, várias vezes, se hospedar em casas que de tão humildes não dispunham nem de água potável e energia elétrica; ou outras situações em que teve de tomar banho num pequeno banheiro, fora da casa onde estava, com as paredes repletas de baratas; além de situações em que teve de dividir espaço com rãs, sapos, pernilongos, morcegos etc.

Para complementar o depoimento de Marcela acerca das situações difíceis pelas quais já teve de passar para realizar seu trabalho, apresentarei o resumo do relato de outra designer. Esta, assim como Marcela, possui idade em torno dos cinquenta anos, e compartilhou que no ano de 2011 foi recrutada para desenvolver um trabalho junto a um grupo de artesãos em uma localidade que de tão distante só contava com o “pau-de-arara” como transporte público. Antes de seguir viagem, a designer havia acordado com uma artesã que residia nesta localidade para que fosse aguarda-la em uma praça da cidade para, então, seguirem para o local aonde seria realizado o projeto. Porém, no mesmo dia em que designer e artesã iriam se encontrar, um parente desta morreu e a mesma esqueceu de ir buscar a designer que seguiu procurando a artesã em todas as praças da cidade até chegar ao final da linha, onde o motorista do “pau-de-arara” a deixou com as malas. Já era tarde

---

<sup>31</sup> Os documentos exigidos para a visita de diagnóstico do grupo, seguem nos anexos desta pesquisa.

da noite e a designer teve de ligar para a sede da entidade para qual prestava serviço em Fortaleza para informar que estava perdida e sozinha em um lugar onde nunca havia estado antes. Ela teve de passar o restante da noite num posto de gasolina até ser apanhada no dia seguinte por um motorista da instituição busca-la. Após o susto não teve mais coragem de voltar àquela localidade para ministrar o curso e ficou mais atenta aos lugares aonde seriam realizados os próximos projetos.

A partir dos relatos sobre as experiências vividas por essas duas designers que desenvolvem seu trabalho viajando para o interior a serviço de entidades que promovem ações voltadas para o desenvolvimento do artesanato, como a CEART e o SEBRAE, percebeu-se um aspecto que ainda não foi tomado como objeto de estudo: as condições de trabalho do designer envolvido nesse tipo de atividade.

Ao enfatizar-se a questão do trabalho artesanal como algo que necessita ser estudado, observado e preservado, acabamos por esquecer ou não atentar para os percalços e as dificuldades vivenciadas pelo designer. Isso revela o quanto nossa visão ainda está impregnada pelo romantismo que faz do artesão a vítima digna de atenção e “cuidado”, enquanto o designer é visto como o predador do trabalho artesanal, aquele que vem da cidade para destruir algo que deve permanecer intocado para que, assim, preserve a sua “autenticidade”. Inconscientemente desprezamos o designer quando desconsideramos o fato de que ele quando se desloca de sua casa e cidade de origem para se dirigir a um local desconhecido e, na maioria das vezes, enfrenta diversas intempéries. O preconceito referido ao designer, esconde em sua outra face o preconceito dirigido ao próprio artesão, pois enquanto um é tido como corruptor, o outro é tido como vítima inerte que precisa ser defendida.

Desta forma, a observação da realidade vivenciada por designers e artesãos no contexto dessas políticas ou programas de implementação do artesanato mostra, por um lado, o nível de precarização do trabalho dos designers envolvidos nesse processo e, por outro, a alienação do artesão em relação ao seu ofício, uma vez que ele deixa de se envolver na criação das peças que executa<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Com os projetos de capacitação e potencialização da atividade artesanal, a criação dos produtos fica à cargo do designer e o artesão é, muitas vezes, impossibilitado de participar do mesmo, passando apenas a mero executor das peças (Ver SILVA, 2011). Ao longo deste estudo demonstraremos mais detalhadamente como ocorre o processo de criação e desenvolvimento dos produtos artesanais no contexto das referidas políticas.

Continuando nossa viagem para a visita de Diagnóstico, chegamos à Associação dos Artesãos de Barra do Sotero, com sede no Centro de Referência de Assistência Social (CRAS) por volta das treze e trinta da tarde. Fomos recebidos pelo responsável pelo CRAS e aguardamos um pouco até que as artesãs pertencentes ao grupo que trabalham com o trançado de palha de carnaúba chegassem. Aos poucos foram chegando algumas senhoras trazendo amostras de suas peças e um pouco de matéria-prima (palha) a fim de demonstrarem suas habilidades. Estávamos aguardando em torno de vinte e duas artesãs, mas apenas oito destas compareceram à reunião, não restando alternativa senão iniciar as atividades de reconhecimento do grupo e avaliação de seu potencial produtivo. Abaixo segue o registro fotográfico da visita de diagnóstico ao grupo:

Figura 3 - Visita de Diagnóstico – reunião com artesãs de Croatá



Fonte: acervo da autora (2013).

Uma vez que estava no direcionamento dos trabalhos com o grupo, fui responsável por apresentar às artesãs as pessoas presentes na reunião que faziam parte da equipe técnica da CEART. Após o contato inicial com as artesãs, segui com a coleta de dados a fim de traçar o perfil do grupo por meio de uma conversa mais informal, perguntando sobre suas vidas, filhos, idades etc, para depois passar aos quesitos mais técnicos, ou seja, aqueles que diziam respeito a seu trabalho, como por exemplo: a qualidade, o preço que cobram, o sustento da família, a renda etc.

A conversa foi guiada por um questionário com treze questões abertas que não fazia parte da documentação recomendada pela CEART, mas que utilizei tanto para coletar



dados que fossem pertinentes para a pesquisa como para poder desenvolver os produtos de uma maneira mais apropriada às necessidades do grupo.

A aplicação do questionário foi realizada da seguinte forma: a pergunta era lançada para todo o grupo de uma vez e, em seguida, cada uma dizia suas respostas. Dependendo dos depoimentos das artesãs outros questionamentos eram feitos e também era deixada uma margem para que todas falassem livremente sobre cada assunto. Houve momentos, também, em que outras artesãs complementavam as informações das colegas com suas observações.

Passarei à descrição das perguntas lançadas às artesãs bem como às respostas obtidas, que foram de fundamental importância para a reflexão sobre o presente objeto de estudo.

A primeira questão utilizada para nortear a conversa com as artesãs foi: 1. *Como aprenderam o ofício?* Sobre isso, todas as artesãs presentes, responderam que aprenderam o trançado com palha de carnaúba em um curso promovido pela Ceart há cerca de três anos, como segue nos depoimentos transcritos:

Ah, nós fizemos um curso que a CEART deu aqui pra nós porque sempre teve muita palha desperdiçada porque eles só querem o pó pra fazer cera e aí deixam as palha jogada. (Maria, 46 anos)

Veio um pessoal aqui e passou uns quinze dia ensinando, depois veio um “design” pra ensinar a gente a fazer mais coisa diferente. Isso foi em 2010 (Ana Luzia, 49 anos)

Estas respostas foram inusitadas para mim, pois o fato de não terem aprendido o ofício com seus antepassados ou outras pessoas da própria localidade revela algo de tendencioso nas ações da Ceart. Tal informação vai na contramão do discurso de “revitalização” e “valorização da cultura local” pregado pela instituição, pois, no grupo de artesãos em questão a atividade foi claramente forjada, vindo de fora a fim de potencializar a exploração da carnaúba que, até então, era utilizada apenas para a fabricação da cera por meio da retirada do pó.

No entanto, apesar do artesanato com palha de carnaúba não ter iniciado com os habitantes antigos de Barra do Sotero (Croatá), a abundância da carnaúba favoreceu a implementação da atividade no local. Como a CEART é vinculada à Secretaria do Trabalho e Ação Social do estado pela Coordenadoria do Artesanato e Economia Solidária,

a implantação de ações voltadas para a geração de renda também faz parte de suas atividades. Mas o fato de as artesãs terem aprendido o trançado como algo vindo de fora e, portanto, alheio ao seu cotidiano dificulta a continuidade do trabalho desenvolvido, uma vez que não há um interesse mais profundo pela atividade que não esteja apenas vinculado à geração de renda. Isso coloca em cheque seu sentimento e sua identidade de artesãs<sup>33</sup>. Para Porto Alegre (1994) é necessário que o artesão se reconheça como artista no domínio de seu ofício, isso influencia diretamente em sua habilidade e criatividade, esses elementos são fundamentais para que a atividade permaneça entre os artesãos.

Ao observar o cotidiano e o trabalho das louceiras de Córrego de Areia (Ceará), Mendes (2011) salienta que o artesão é movido por outros motivos que vão além do sustento e da renda obtida com o ofício. Para a autora “não se pode entender tal sentido observando apenas o lado econômico, pois se fosse só pelo sustento, essas mesmas mulheres poderiam largar o barro e ir trabalhar na agricultura ou realizar serviços gerais, comuns na região” (MENDES, 2011, p. 152). De acordo com Mendes (2011), as artesãs se sentem orgulhosas por poder “retirar do barro” o sustento de toda a família, mas “também sentem prazer em produzir objetos com suas próprias mãos; afinal, essa é a arte que vem dos seus pais e avós” o que permite oferecer aos filhos não só bens materiais, mas também, simbólicos (MENDES, 2011, p. 152).

Desta forma, a realidade observada entre as artesãs de Barra do Sotero revela o outro lado dos investimentos recentes no desenvolvimento da produção do artesanato: esses investimentos vão de encontro ao sentido de tradição que a atividade carrega quando a introduzem em um grupo visando apenas o sentido econômico, pois entendemos por tradição algo que é transmitido através de gerações, caracterizando o ambiente cultural de uma coletividade. (PORTO AEGRE, 1994)

Apesar disso tudo, já que as artesãs foram ensinadas no ofício de trançar com palha de carnaúba, procuramos entender se as mesmas estavam multiplicando esse saber entre as pessoas de sua localidade ou mesmo entre seus filhos e parentes. Assim, foi lançada a segunda pergunta do questionário: 2. *Vocês repassam o ofício para outras pessoas?* Sobre este questionamento, todas responderam que nunca ensinaram o trabalho para outras pessoas, pois os parentes e colegas as criticam por estarem investindo em uma atividade que não dá “lucro”, como segue nos depoimentos:

---

<sup>33</sup> Sobre esta questão é interessante ver a obra “A invenção das tradições” de Eric Hobsbawm.

O pessoal mais novo não quer porque não dá dinheiro (Ana Luzia, 49 anos).

Os mais jovens não querem porque é demorado demais e não tem quem compre, dizem que não vão se meter numa coisa que não dá lucro, eles preferem ficar sem fazer nada. Os jovens de hoje em dia não querem nada não menina! (Antônia, 37 anos).

Eu nunca ensinei ninguém não, eu mal sei pra mim (risos)! (Aurileide, 30 anos).

Esse tipo e argumento é bastante recorrente entre os artesãos. Há muitos casos em que os mais jovens não acompanham ou não dão continuidade ao ofício dos pais pelos motivos apontados nos depoimentos das artesãs (MENDES, 2011; LIMA, 2003; SILVA, 2011). Porém, há que se levar em conta que se é difícil dar continuidade ao ofício quando ele é transmitido de geração para geração, isso se torna ainda mais difícil quando o aprendizado das próprias artesãs também foi recente, como é o caso destas artesãs.

Apesar de realizarem o trançado com palha de carnaúba há pouco tempo, as artesãs apresentaram alguns dos objetos que desenvolveram durante os cursos ministrados pela CEART e outros que fizeram sozinhas. Visto isso, questionei-as sobre o processo criativo envolvido nos seus trabalhos e lancei a terceira questão: *3. Como criam os desenhos das peças? Vocês se inspiram em informações da TV, das revistas....?* Algumas artesãs colocaram que buscam se basear por outras peças já prontas e a maioria das mulheres respondeu que não busca informação em outras fontes como revistas, catálogos, televisão, entre outros:

A gente vai fazendo e vai saindo, eu começo sozinha e quando da fé já tem alguma coisa feita, um jarro, uma bandeja, um porta-panela. (Maria, 46 anos).

Conforme vimos anteriormente, o artesão, na maioria das vezes, não dispõe de métodos rígidos para a criação e a confecção de seus produtos e esta é uma das principais diferenças entre o design e o artesanato. Enquanto para o designer todo o processo deve ser previamente calculado em um projeto, para o artesão a criação se constrói junto com a produção. Geralmente, o artesão não vê distinção entre as fases do processo, não há separação entre o planejamento, a criação e a execução da atividade, mas o fazer se torna um constante ato criativo. Tal concepção é completamente diferente do tipo preconizado

pelo design que requer planejamento prévio e segurança para execução de cada etapa do processo a fim de evitar erros e falhas.

Diante disso, podemos perceber que o artesão trabalha de forma muito mais intuitiva e menos controlada, daí a demanda pelas intervenções do designer a fim de “otimizar” o processo de obtenção das peças e reduzir os desperdícios durante o trabalho. Com isso, o designer atua junto aos grupos produtivos com o objetivo de passar aos artesãos algumas noções elementares do processo de design. No próximo capítulo nos debruçaremos sobre a atuação do designer durante a implementação de um curso de capacitação voltado para ensinar aos artesãos algumas noções básicas sobre os fundamentos do design, este curso foi implementado pela CEART em parceria com a UFC ao longo do ano de 2013.

Ainda buscando mais informações sobre o processo criativo das artesãs, procurou-se saber se as mesmas utilizavam outras matérias-primas, além da palha de carnaúba para a criação de suas peças. Assim, foi lançada a quarta questão: *4. Nas peças que vocês executam, há o acréscimo de outras modalidades de trabalho artesanal? Vocês misturam técnicas diferentes num mesmo trabalho?*

A respeito disso, a maioria respondeu que costuma acrescentar às peças de palha alguns detalhes com bordados, tecidos e outros elementos para tentar deixar os produtos mais atraentes. Nessa ocasião, algumas artesãs foram rapidamente em suas casas para buscar alguns dos trabalhos que desenvolveram sozinhas (sem a interferência do designer) utilizando recursos e tipologias artesanais diferentes.

Ao apresentarem suas peças, as artesãs demonstraram interesse em aprender coisas novas e em aperfeiçoar a aparência aos trabalhos. Disto, pode-se perceber que as mesmas tinham anseio por novidade e que se sentiam instigadas para realizar outros tipos de trabalho, como podemos perceber no depoimento de Regina:

Eu gosto de inventar... o meu marido é marceneiro, ele faz móveis de MDF, aí eu pedi pra ele cortar um coração pra mim e eu fiz os furos e fiz uma cestinha em formato de coração, eu já vendi foi muita dessa. Eu encho de chocolate e vendo, e também tem gente que de vez em quando me encomenda pra dar de presente (Regina, 36 anos).

Segue abaixo as imagens de alguns produtos apresentados pelas artesãs na ocasião:

Figura 4 - Peças diferenciadas exibidas pelas artesãs



Fonte: acervo da autora (2013).

Ao observar as peças confeccionadas e o bom acabamento que apresentavam, passou-se a procurar compreender o processo de trabalho e as técnicas desenvolvidas pelas artesãs para realiza-lo. Nesse sentido, foi lançada a quinta pergunta do questionário: 5. *Quais os materiais necessários para realização do trabalho?*

Sobre isso as artesãs responderam que como instrumentos de trabalho, utilizam apenas uma pequena faca para o corte da palha e uma toalha úmida que é usada para enrolar o feixe de palha, mantendo-a flexível, boa para o manuseio:

A palha tem que ser nova, não pode ser velha. E a gente só usa a do olho da carnaúba que é mais molinha, se não for do olho não presta porque as outras palhas são secas e quebram quando a gente começa a entrançar. Mesmo sendo do olho da folha, a gente tem que enrolar o maço em uma toalha úmida porque a *quintura* resseca e a gente perde a palha todinha, num dá pra fazer nada, só vassoura com a palha seca.  
(Conceição, 51 anos).

A gente só usa os dedo mesmo pra poder enrolar a palha, e tem que botar força, no começo a gente se corta porque a palha é fina, mas depois com a prática, vai dando certo. Ah, tem a faquinha também, cada artesã tem que ter a sua faquinha pra riscar a palha e tem que ser amolada. (Socorro, 47 anos)

A partir dos depoimentos e com a observação do trabalho das artesãs de Barra do Sotero, foi interessante notar que para o desenvolvimento do trançado, a maioria das artesãs utiliza o próprio corpo como ferramenta de trabalho e apoio para a execução de alguns detalhes. Na fotografia, temos a imagem da artesã que segura uma parte da peça que está sendo confeccionada com os dedos do pé:

Figura 6 - Corpo e trabalho



Fonte: acervo da autora (2013).

O corpo das artesãs reflete o próprio *habitus*<sup>34</sup> (BURDIEU, 1989) do trabalho. Um exemplo interessante é a opção por sentar no chão mesmo quando há cadeiras no local dos encontros, porque no chão há melhor apoio para o manuseio da palha:

Figura 7 - Artesãs desenvolvendo o trabalho



Fonte: acervo da autora (2013).

<sup>34</sup> O conceito de *habitus* parte da junção de duas categorias: o *ethos* que diz respeito ao conjunto de valores e pensamentos que orientam as coisas da ordem da subjetividade humana desenvolvida por Aristóteles, mais a *hexis* que envolve as disposições físicas e corporais dos indivíduos; seu comportamento. *Habitus* é, portanto uma noção antiga utilizada ao longo da história por diversos autores, no entanto, foi Pierre Bourdieu, na década de 1960, quem o conceitualizou com maior precisão na tentativa de forjar uma teoria que permitisse desconstruir a oposição latente nas diversas tradições do pensamento entre o objetivismo e o subjetivismo. Dessa forma, conforme Bourdieu (1989), adotamos aqui o conceito de *habitus*, considerando que o mesmo consiste em um sistema de disposições duráveis e intransponíveis que integra as experiências passadas de um indivíduo e o leva a perceber, a julgar e a agir em sintonia com a ordem social onde ele está inserido. Segundo Bourdieu (1989), a sintonia entre as ações de um indivíduo e o seu contexto social resulta de um processo de vida comunitária, onde cada indivíduo interioriza normas, usos e costumes preestabelecidos e vigentes na sociedade. Dessa forma, o conceito de *habitus* apresenta-se como uma noção mediadora que ajuda a romper com o entendimento dominante no senso comum que separa indivíduo e sociedade como se fossem duas entidades distintas. No entanto, a noção de *habitus* não é um convite ao contentamento com certo tipo de determinismo social, ela simplesmente busca colocar em evidencia a teia de interdependências mútuas que rege as relações indivíduo/sociedade.

Sobre a aquisição da matéria-prima e sua manipulação, desenvolvemos as seguintes questões: 6. *Aonde e como adquirem a matéria-prima (palha)?* e 7. *Vocês utilizam a palha na cor crua ou fazem algum tipo de tingimento?*

As artesãs responderam que adquirem a palha na feira que ocorre no próprio município e, ainda, segundo elas, um feixe de “palha velha”, custa seis reais, enquanto a “palha nova” com pó, custa de dez a quinze reais. No tocante ao tingimento, as artesãs colocaram que não fazem nenhum tipo de tingimento porque o pigmento natural é muito difícil de ser encontrado, tendo que ser encomendado de Fortaleza ou de São Paulo:

A CEART exige que a palha não vá com corante químico, ela tem que ser tingida com uma tinta natural que não maltrata o meio ambiente, mas essa tinta não tem em lugar nenhum, a gente já procurou, só tem se encomendar de Fortaleza ou de São Paulo. Lá em Itaiçaba que tem muito artesanato de palha eles tem dinheiro pra mandar buscar em São Paulo, mas pra gente aqui não tem como porque a produção é muito de vagar e não vale a pena. (Ana Luzia, 49 anos).

Este aspecto da coloração da palha, mostrou-se como algo limitador para as artesãs no que se refere às possibilidades de variação nos modelos das peças. Ao longo do projeto, enquanto observava a produção das artesãs e seus relatos em relação ao trabalho, foi possível notar que o fato de as peças serem sempre elaboradas na cor da palha branca (crua), acabava se tornando algo sem atrativo visual para as próprias artesãs. Causando certa monotonia e maior cansaço durante o desenvolvimento do trabalho.

Durante a intervenção, algumas delas comentaram sobre o colorido dos produtos em palha desenvolvidos no município de Itaiçaba (cidade reconhecida no estado pela riqueza na produção da palha):

O bonito das peças é o colorido, ninguém vai deixar de querer uma coisa colorida pra querer uma toda branca. É por isso que lá em Itaiçaba a palha faz muito sucesso, vem comprador de todo canto e lá eles misturam as cores de tudo quanto é jeito né? (Ana Luzia, 49 anos).

Esse desejo por trabalhos coloridos pode ser notado, também, ao observarmos a Figura 4, onde as artesãs procuraram fazer outras interferências nas peças a fim de conferir-lhes um diferencial.

Quando questionadas sobre os produtos que gostavam mais de fazer (*Questão 8 - Quais os produtos que gostam de desenvolver?*) e se possuíam outras habilidades além da técnica do trançado com palha de carnaúba (*Questão 9 - Quantas sabem costurar ou desenvolver outras técnicas?*), três das oito artesãs presentes na reunião disseram saber

costurar e todas disseram dominar outra tipologia de artesanato como o crochê, o bordado etc. E, sobre a segunda pergunta, todas responderam que gostam de fazer artigos para mesa, como jogos americanos, sousplats<sup>35</sup>, descanso para panelas, cestos etc. Outras também disseram que confeccionavam esteiras, bandejas e outras peças maiores como revisteiros e *pufs*.

Sobre a décima pergunta do questionário: 10. *Quem compra seus produtos e como se dá a venda dos mesmos?* Todas as artesãs responderam que vendem para conhecidos, vizinhos e às vezes a um atravessador que encomenda seus produtos. O período de maior venda, é na semana em que ocorre a festa do município, pois há maior movimento na cidade e elas expõem os artigos em feirinhas promovidas pela prefeitura. Desse modo, o pagamento dos produtos é feito geralmente em dinheiro e à vista.

A questão da identidade no grupo volta à tona nesta exposição, pois foi observado certo mal-estar entre as artesãs quando fiz a décima primeira pergunta do questionário: 11. *A Associação possui algum tipo de marca ou embalagem padronizada para o produto?* Sobre isso algumas artesãs reclamaram do nome da Associação, pois é como se contemplasse apenas os artesãos do distrito de Barra do Sotero, quando há também artesãs de outros distritos cadastradas na Associação. Já outras integrantes do grupo disseram não se importar com essa questão do nome do grupo, pois o distrito de Barra do Sotero fazia parte do município de Croatá, o que para elas, deixava o problema do nome da associação fora de questão. Podemos observar alguns relatos das artesãs sobre isso:

Ah, eu acho que a gente devia pensar em outro nome pro grupo porque eu nem moro na Barra do Sotero e a associação parece que só é pro pessoal de lá. (Ana Luzia, 51 anos).

Não tem como a gente fazer uma marca pra nossa associação, com um nome mais bonito que pudesse ser colocado nos produtos? (Regina, 36 anos).

Pra mim acho que tudo faz parte de Croatá, porque esse não é o nome do município mesmo? E Barra do Sotero fica dentro do Croatá, o que é que tem? (Aurileide, 30 anos).

Os depoimentos revelam o mal-estar gerado no grupo quando se trata da identificação das artesãs. Algumas fazem questão de serem legitimadas como residentes da sede do município e não de um distrito como Barra do Sotero, uma vez que o fato de

---

<sup>35</sup> *Sousplat* é um utensílio de mesa, utilizado como suporte para pratos.



residir na sede/centro da cidade é tido como algo que confere mais “status”. Além, disso, essa, aparentemente simples, questão do nome da associação poderia ser um motivo provocador de divisão no grupo, pela falta de identificação e pelas distinções criadas entre as artesãs engajadas.

Desta forma, foi sugerido que elas pensassem em um nome para o grupo produtivo, um que todas gostassem e que também pudesse servir de marca para os produtos que elas desenvolveriam dali em diante. Todas aprovaram na hora esta sugestão e disseram que iriam pensar em algo. A marca do grupo foi desenvolvida com o consenso das artesãs e será apresentada mais adiante.

A penúltima pergunta do questionário: *12. Já trabalharam com outros designers?* Foi lançada no intuito de perceber se as artesãs já haviam tido alguma experiência junto a outros designers e qual a sua percepção dessa interação.

Sobre esta questão, as artesãs afirmaram já ter vivenciado três experiências anteriores com três designers diferentes. Estes haviam estado no grupo entre os anos de 2010 e 2014. Em 2010 ocorreu a primeira intervenção da CEART na localidade e as artesãs receberam o curso de trançado em palha, após isso foram realizados outros cursos de capacitação com foco em design e desenvolvimento de novos produtos e também de gestão, este voltado para a organização do grupo e comercialização da produção. Nos depoimentos abaixo, podemos perceber o sentimento das artesãs em relação às ações da CEART e suas expectativas para a atual intervenção que eu estava coordenando:

Olha, a gente às vezes fica cansada de tanto fazer curso porque tu sabe né, a gente tem nossas obrigação em casa e quando tem esses curso a gente tem que dar um jeito de vir. (Socorro, 47 anos)

Os curso são bom, o problema é que depois que vocês vão embora, volta tudo pra mesma coisa de antes. O pessoal desanima, não tem mais coragem de fazer as coisa. Só fica uma ou outra pelejando, mas não dá pra fazer nada se não for o grupo todim. Tem é muita gente que sabe fazer a palha, que aprendeu, mas que não quer mais vim pros curso porque acham que é perda de tempo (Regina, 36 anos).

Sim, já vieram uns três designers aqui trabalhar com a gente. Eles passavam semanas aqui e a gente fazendo as coisas. Teve um que trouxe umas coisas tão difíceis que quase arrebenta com os dedo da gente! (Conceição, 51 anos).

Há dois aspectos de relevância a serem observados a partir dos depoimentos, primeiro o sentimento de descrença nas ações do projeto e a cobrança exacerbada sobre o

artesão em relação ao trabalho desenvolvido. Em outros grupos de artesãos que tive a oportunidade de conhecer ao longo das pesquisas, pude notar que poucos são aqueles que conseguem obter êxito comercial e organizacional após as intervenções de políticas como essa proposta pela CEART com o Projeto Artesanato Competitivo. Este, assim como outros, destinam muito trabalho e recursos para a capacitação dos artesãos no interior do estado a fim de que eles alcancem melhores condições de produção e de atuação no mercado, mas há algo que acontece que faz com que o(s) artesão(s) não se sintam preparados ou seguros para darem continuidade ao trabalho, após a finalização do projeto e o fim da intervenção do designer.

Os grupos que conseguem seguir mais longe, colocando em prática os conhecimentos adquiridos com as intervenções e os cursos de capacitação, são aqueles em que existe alguém (um artesão(â)) que possua perfil de líder e que consiga administrar os trabalhos do grupo, tocando, assim, as atividades. Mas quando isso não ocorre o grupo, geralmente, se dispersa, reunindo-se apenas no contexto das eventuais intervenções e cursos.

Ao considerar todo esse contexto das intervenções nos grupos e as causas do sucesso ou fracasso dessas ações, entende-se que o designer e sua atuação não é fator determinante para uma coisa nem outra. No entanto, vale salientar que a forma como o designer lida com o processo criativo e produtivo dos artesãos, pode colaborar para o desenvolvimento de uma atuação mais ou menos autônoma (FREIRE, 2011) do mesmo (artesão) em relação à condução de seu próprio trabalho.

A partir dos depoimentos, pode-se perceber que a exigência por inovação durante a realização do trabalho das artesãs a fim de que seus produtos se tornem mais competitivos no mercado, faz com que alguns designers deixem as condições de trabalho do artesão em segundo plano, não respeitando sua capacidade de criação, tampouco suas limitações físicas, como pode ser observado pelo depoimento de Dona Conceição quando ela coloca que “teve um que trouxe umas coisas tão difíceis que quase arreventa com os dedos da gente!”.

O tipo de atuação do designer mencionado no relato é de caráter coercitivo, não favorece à liberdade de ação tampouco de pensamento das artesãs que se vêem diante da situação apenas como detentoras da técnica. E, além disso, o designer que deveria atuar no grupo construindo um novo modo de fazer junto com as artesãs acaba se colocando como detentor do saber que impõe.

Essa situação contribui para a geração de grandes entraves num processo em que o que se busca é justamente a autonomia do artesão a fim de que ele desenvolva seu trabalho de forma que consiga sobreviver dele. Mesmo não deixando de considerar a presença da ideologia neoliberal nas entrelinhas das políticas de desenvolvimento do artesanato, observamos que a forma como o designer atua pode estar contribuindo para a passagem de um artesão que antes detinha o saber sobre seu ofício para um artesão que deixa o saber (criação) à cargo do designer<sup>36</sup>, ficando apenas com a parte do fazer que ainda necessita ser subsidiado por incentivos, verbas e recursos diversos por parte do governo e de instituições não governamentais que atuam nesse campo. Outro ponto a se considerar é que as políticas desenvolvidas tendem a atuar muito mais no sentido de apadrinhar os artesãos, do que de dar a eles apenas os subsídios necessários à valorização real de seu trabalho.

A observação desses aspectos nos coloca diante da contradição central que envolve as políticas de desenvolvimento do artesanato.

Voltando o enfoque para a relação entre designers e artesãos no interior de tais políticas, consideramos como Freire (2011) que, mais importante que adestrar é criar as condições para que o conhecimento se desenvolva, possibilitando a autonomia daquele que aprende, e, neste caso, o artesão. Mas, ao contrário do que expõe o autor, podemos observar que no processo em que deveria existir uma intersecção de saberes, há, ao contrário, a separação entre saber e técnica e, portanto, uma forma burocrática e limitada de uso do conhecimento.

A partir da teoria de Adorno e Horkheimer (1988), podemos compreender que esse novo tipo de comportamento requerido do artesão é típico do pensamento moderno e calculista, objetivista e pragmático que coloca o conhecimento (do artesão) a serviço da economia, cuja técnica passa, agora, a não visar “conceitos nem imagens, muito menos o prazer do discernimento, mas o método, a utilização do trabalho, o capital” (1988, p. 06).

Diante dessas colocações, é importante respeitar os limites dos artesãos, pois eles não são máquinas, tampouco operários, não recebem salário e não trabalham com hora marcada. Seu espaço, seu tempo e seu modo de produção é completamente outro. Porém, há designers que passam por cima desses limites, tendo como fim último a sua criação, não importando os meios que a viabilizem. Dessa forma, não é raro observarmos designers se

---

<sup>36</sup> Refiro-me aqui não apenas à situação vivenciada pelas artesãs de Barra do Sotero, haja vista que estas não aprenderam o ofício com seus antepassados, mas, principalmente, àqueles artesão que vivem do artesanato e desempenham este ofício como parte inerente ao seu modo de vida (BORSOI, 2005).

referindo aos artesãos como acomodados e preguiçosos (como veremos adiante), disto surge a necessidade de se pensar na mudança de enfoque durante esses processos de intervenção, do produto para o produtor.

Para finalizar esta fase da visita de diagnóstico e a coleta de dados referentes ao perfil do trabalho realizado pelos artesãos da Associação de Barra do Sotero e passarmos à exposição das outras fases da metodologia de intervenção adotada pela CEART, concluímos a aplicação do questionário com a décima terceira pergunta: *13. O que existe na sua região existe em outros lugares?*

Sobre isso as artesãs responderam com bastante entusiasmo, colocando que no lugar aonde vivem há coisas que não encontram em lugar nenhum. Com os olhos brilhando e sorriso nos rostos, começaram mencionando aspectos subjetivos: afirmaram que em sua cidade (Croatá) havia paz, sossego, tranquilidade e que não trocariam por nenhum outro lugar do mundo. Mas procurei instiga-las a fim de que mencionassem “coisas tangíveis”, perguntei sobre que frutas existiam ali, que animais, quais as paisagens, as cores, entre outros aspectos. A intenção era perceber quais elementos icônicos presentes na região poderiam subsidiar a estética dos produtos da coleção a ser desenvolvida. Dessa forma, elas passaram a mencionar aspectos interessantes, como segue no depoimento:

Em Croatá tem muita coisa! De fruta, a gente tem manga, caju, goiaba, coco e coquinho da carnaúba e do croá. Croá é uma planta bonita daqui, é dela que sai o nome do município, ela é cheia de espinho e no meio dá uns coquinhos. Dos bicho, os mais diferentes que a gente tem aqui é o soim (sagui) e as raposa. Vixe, raposa aqui tem demais e é um perigo de noite! (Socorro, 47 anos).

A gente também tem o rio que é uma beleza! E as pedra aonde vai muito passeio de escola pros alunos verem os desenhos que tem lá, dizem que é dos índio que viveram aqui. (Aurileide, 30 anos).

Esta fase das entrevistas é muito importante porque é nela que percebemos como as artesãs valorizam sua localidade, seu modo de vida e como percebem sua identificação com o local. Esse momento também é importante para compreendermos como podemos estabelecer paralelos entre os elementos de seu cotidiano e os elementos que serão configurados nas formas e nas cores das peças da coleção a ser desenvolvida, a fim de que as artesãs possam se reconhecer nos produtos que serão criados.

Ao conversar com designers e técnicos da CEART, pode-se perceber que há muito interesse em preservar a identificação dos artesãos com os produtos a serem

desenvolvidos, uma vez que, se isso não ocorrer, pode-se acarretar em problemas durante a produção e até mesmo na recusa dos mesmos em desenvolverem os trabalhos ao longo das intervenções.

Alguns casos que exemplificam isso foram mencionados pelos designers, como um caso em que as artesãs de uma comunidade quilombola preferiam confeccionar bonecas de pano cor de rosa e se recusaram a confeccionar bonecas negras. Outro caso interessante ocorreu com artesãos da região do sertão central, em que o designer utilizou as imagens das folhas secas do local como referencia temática da coleção, mas os artesãos não gostaram do tema e se recusaram a mostrar folhas secas ao invés de verdes em suas peças, ou seja, era essa realidade que eles queriam retratar e não a da seca.

Esses exemplos serão retomados mais adiante nesta pesquisa, mas optou-se por apresenta-los aqui mesmo de forma resumida para colocar que, além de simples produtos, o designer trabalha também com as representações dos artesãos, com aquilo que eles querem ou não revelar como sendo seu, como sendo parte da sua identidade. Observar isso é primordial para o andamento de todo o projeto.

Em relação ao grupo de artesãs de Barra do Sotero, a única causa de conflito observada foi o nome da associação. Finalizada essa parte de entrevistas com as artesãs que possibilitou a observação de seu material, das peças que produzem e da maneira como trabalham, além de seus anseios e expectativas, obtivemos as informações necessárias para a formatação do projeto de intervenção neste grupo, cuja formatação e estrutura será apresentada a seguir, na exposição sobre a segunda etapa da metodologia de intervenção da CEART.

#### ***4.2.2 Segunda etapa da metodologia - preparação do Projeto e Apresentação à equipe de curadoria da CEART***

Após a coleta dos dados com a visita de diagnóstico, segue-se à formatação do projeto juntamente com a criação dos desenhos das peças que serão propostas para a composição da coleção a ser desenvolvida pelo grupo. Este projeto deve conter sessões que contemplem as informações obtidas durante a visita de diagnóstico no grupo e que subsidiem a construção da coleção que é proposta pelo designer.

Inicialmente deve-se focar os aspectos histórico-geográficos da localidade onde vive o grupo. Outro elemento importante é o apontamento das características

culturais locais, uma vez que estas, poderão ser utilizadas como referências para a criação dos novos produtos a serem desenvolvidos pelos artesãos.

Além disso, no projeto também devem estar registradas as impressões sobre o grupo, como o número de artesãos engajados, a habilidade dos mesmos, o nível de qualidade e acabamento das peças bem como as condições de aquisição da matéria-prima para realização do trabalho. É importante apontar, ainda, as condições de trabalho e a organização do grupo produtivo e a capacidade de escoamento da produção.

Após o relato dessas informações, é feita a proposta da coleção de novos produtos com base na tipologia artesanal local, cujos desenhos são apresentados ao final do projeto como resultado do mesmo. Para a criação dos desenhos dessa coleção, são levados em conta os aspectos mencionados anteriormente, como a capacidade produtiva do grupo, a qualidade do acabamento das peças, o acesso à matéria-prima e o comprometimento das artesãs. É importante, ainda, levar em conta o potencial das artesãs e, também, os seus limites, por exemplo: às vezes uma artesã se sente mais estimulada ao desenvolver peças de grande porte, outras de pequeno porte. Há ainda, artesãs que não conseguem desenvolver peças arredondadas e, assim por diante.

Conforme Freitas (2006) no ato de se criar produtos artesanais, o designer não deve limitar-se às características da peça em si, sua forma, beleza, cor ou tamanho, mas deve preocupar-se essencialmente com as necessidades do produtor. Sem isso, não há continuidade do trabalho, não há desenvolvimento da técnica (consideramos desenvolvimento aqui, como a possibilidade de o artesão expandir aquilo que foi proposto pelo designer e passar a criar seus próprios modelos), nem há comprometimento do artesão em “fazer bem-feito”.

Conforme foi colocado anteriormente, durante a visita de diagnóstico foi observado que as artesãs do grupo em questão se queixaram da dificuldade em obter o pigmento necessário ao tingimento da palha de carnaúba e, por isso, apenas produziam peças na cor “crua”. Segundo as mesmas, isso limitava um pouco a sua criatividade na hora de desenvolver novos produtos, além de impossibilitar a variação nos modelos das peças. Outra observação importante apontada pelas artesãs é a ausência de uma “marca” que identificasse os produtos produzidos pelo grupo.

Em suma, ao perceber essas necessidades do grupo, procurou-se desenvolver uma coleção que contemplasse os anseios apresentados pelas artesãs. Nesse sentido, foi elaborado um esquema com os principais fatores observados durante a visita de

diagnóstico e, com base nisso a proposta de coleção foi desenvolvida. Ao final, todos os elementos foram reunidos e, com isso, montou-se o projeto para apresentá-lo à equipe de curadores da Ceart, como proposta de intervenção no grupo.

O projeto foi montado em três etapas: a) apontamentos necessários à caracterização do grupo; b) Proposta de trabalho e c) Apresentação do projeto à equipe de curadoria da CEART. Segue logo abaixo a estrutura do projeto com o apontamento das informações contidas nele.

#### **a) Apontamentos necessários à caracterização do grupo**

- Das 25 artesãs inscritas para a reunião e para a participação no curso para o desenvolvimento da coleção, apenas 07 compareceram à reunião para diagnóstico. Estas levaram algumas de suas peças e mostraram durante a reunião suas habilidades com o trançado.
- As artesãs são habilidosas e trabalham também com outras técnicas artesanais, como: crochê, fuxico, macramê e bordados manuais.
- Três artesãs do grupo possuem máquina de costura, o que possibilita a utilização de outros elementos para incrementar os utensílios feitos em palha.
- De forma geral, os produtos que desenvolvem são de porte pequeno, caracterizando-se por acessórios de mesa como: cestos, bandejas, adornos, descansos de panela, *sousplat* etc.
- A palha é sempre utilizada na cor natural devido à falta de acesso aos pigmentos e às tintas para tingimento.
- Não utilizam a cera.
- Existe uma pequena marcenaria próximo à associação.

#### **b) Proposta de trabalho**

Diante do que foi observado durante as entrevistas e, levando-se em conta que a inovação deve estar vinculada às competências que estas artesãs já possuem e, principalmente, às suas condições para adquirir matéria-prima, a proposta de trabalho junto ao grupo foi construída com base nos seguintes critérios:

- Desenvolvimento de peças que sejam familiares ao tipo de produto que as artesãs já confeccionam. Por isso, a coleção será composta de acessórios de mesa: 01 *sousplat*, 01 jogo americano, 01 cesto com tampa, 01 bandeja pequena e 01 fruteira.
- Já que as artesãs não têm como tingir a palha, optou-se pela utilização de outros materiais com o objetivo de conferir mais originalidade e graciosidade às peças,

como o tecido de algodão, preferencialmente a chita ou tecidos em tons neutros e crus: marrons, ocre, corais, que serão recortados em tiras e trançados junto com a palha, dando-lhe um colorido diferente e delicado.

- Pensou-se também na possibilidade de trabalhar com aplicação de flores de crochê ou fuxico (em cores cruas); Tentar fazer a flor do croá em crochê para aplicar nas peças e virar marca do grupo.

- Utilização da cera de carnaúba para finalização das peças (as artesãs ainda não utilizam).

A utilização de tecidos coloridos e outros elementos têxteis como o crochê e os bordados nas peças, além de ser acessível e simples, foi pensada a fim de que essas características passassem a funcionar como diferencial dos produtos produzidos na região de Croatá em relação aos de outras regiões já conhecidas pelo trançado em palha de carnaúba como a cidade de Itaiçaba, por exemplo.

Após a inserção dessas informações no projeto, a proposta de trabalho e da coleção dos novos produtos foi apresentada à equipe de curadores da CEART.

### **c) Apresentação do projeto à equipe de curadoria da Ceart**

Geralmente, a apresentação deste projeto à equipe de curadores da CEART é realizada uma semana após a visita de diagnóstico. É importante mencionar que nesta data são apresentados muitos projetos desenvolvidos por designers que foram recrutados para atenderem a outros grupos em localidades diferentes do interior do Ceará

A apresentação do projeto voltado para as artesãs da Associação de Barra do Sotero - Croatá ocorreu no dia 7 de novembro de 2012, às nove horas da manhã no Núcleo de Capacitação do Artesão que fica na própria sede da CEART. Nesta ocasião, houve a oportunidade de assistirmos às apresentações dos projetos e das propostas de coleção desenvolvidas por outros designers e, claro, tomar nota das observações, críticas e orientações da equipe de curadoras da CEART dirigiu a eles.

Essas circunstâncias possibilitaram o avanço no que se refere à coleta de dados e a ampliação da observação pelo acesso direto a dados que foram cruciais para o norteamento dos rumos da pesquisa.

Durante a avaliação dos projetos e das coleções, a equipe de curadoria mostrou-se bastante criteriosa, levando em consideração aspectos que poderiam interferir na confecção das peças, na precificação, no transporte, na aparência, no acabamento, na capacidade de obtenção da matéria prima pelo grupo de artesãos e suas condições de darem



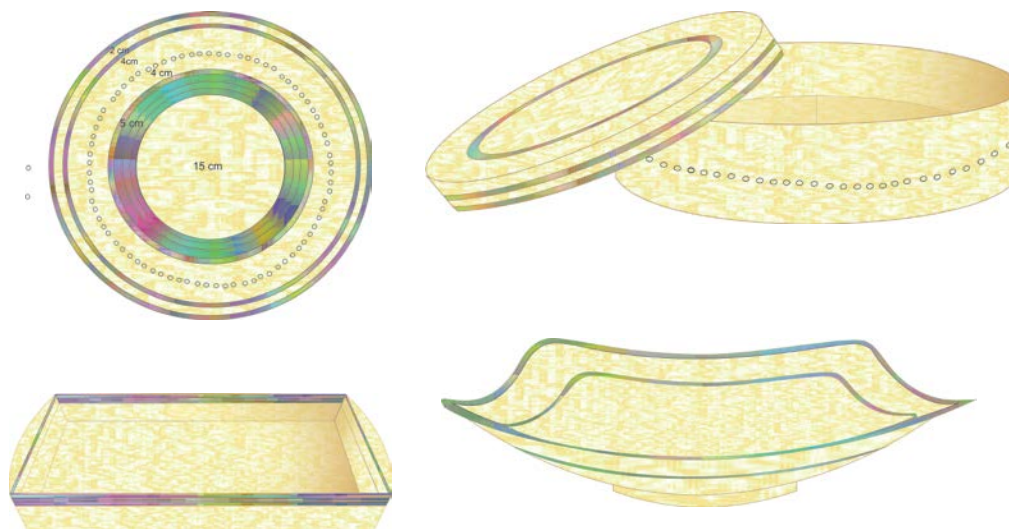
continuidade ao trabalho proposto. Com isso, observou-se que as propostas de coleção feitas pelos designers podem sofrer algumas alterações de acordo com as questões levantadas pela equipe de curadoria da CEART. Segundo foi relatado por uma das técnicas da instituição, pode haver casos em que alguma coleção não seja aprovada e, em situações como essa, os curadores recomendam para que o designer desenvolva novos desenhos.

Um dos fatores decisivos para a aprovação dos desenhos é que cada uma das peças apresentadas contenha, pelo menos, setenta por cento da técnica desenvolvida pelo grupo de artesãos. Por exemplo, se a característica do grupo é o trançado em palha, o designer deve explorar esta técnica e minimizar os detalhes em bordados, linhas, madeira ou outros materiais, para não fugir ao padrão de produção e da tipologia já praticada pelo grupo. Outro aspecto importante é a utilização de matérias-primas de origem natural ou orgânica, evitando-se materiais sintéticos ou industrializados na obtenção dos produtos. Porém, pode-se utilizar materiais industrializados, desde que esta utilização não descaracterize a técnica e a identidade do grupo.

Durante a apresentação do projeto desenvolvido para atender às artesãs da Associação de Barra do Sotero, cuja proposta principal era substituir o tingimento da palha pela inserção de retalhos de tecidos coloridos no processo do trançado, a equipe de curadores considerou que a proposta foi pertinente pela dificuldade de obtenção de pigmento orgânico para tingimento de fibras naturais. Durante a apresentação, uma das pessoas responsáveis pela curadoria dos trabalhos, apontou que o uso contínuo do pigmento industrializado estava prejudicando a saúde dos artesãos em várias localidades do estado e, por isso, a CEART não estava mais aceitando propostas desse tipo.

Observando-se essas considerações, foram apresentados os desenhos das peças projetadas para serem confeccionadas pelos artesãos da Associação de Barra do Sotero, como segue na figura 7:

Figura 7 - Desenhos da Coleção desenvolvida para as artesãs da Associação dos Artesãos de Barra do Sotero, município de Croatá – Ce.



Fonte: Acervo da autora (2013).

A coleção desenvolvida foi composta de quatro peças de mesa, podemos observar na imagem, da esquerda para a direita, os desenhos de um *sousplat*, um porta-pão, uma bandeja e uma fruteira. Durante a apresentação desta coleção, uma das técnicas que participava da curadoria comentou que as peças apresentadas eram muito comuns e já existiam outras iguais na loja da CEART. Nesta ocasião justifiquei argumentando que havia como desenvolver algo mais elaborado para o grupo desenvolver por receio de que o mesmo não conseguisse executar peças muito “difíceis”. Nesse momento, outra designer que assistia à apresentação, interferiu colocando que não se deveria deixar de levar em conta o fato de que os artesãos também eram “*um tanto preguiçosos*” e que isso dificulta a implantação de produtos novos no hall de peças que eles já produzem. O seu posicionamento foi expressado com o seguinte depoimento:

Eu entendo a sua preocupação, mas você tem que ver que eles também são bem preguiçosinhos viu! Às vezes a gente tenta fazer uma coisa e eles não querem de jeito nenhum, dizem que não dá certo, que não tem como fazer... (Designer 01, 38 anos, trabalha com o artesanato desde 2007 - Depoimento colhido em 07 de novembro de 2012).

O posicionamento desta designer não só se mostra preconceituoso como confirma o que foi mencionado anteriormente sobre o sentido economicista dado à produção artesanal, levando em conta o produto e esquecendo aquele que produz.

À colocação feita pela referida designer, respondi afirmando que não adianta nós designers projetarmos produtos que os artesãos não se sentem à vontade para ou desejo de produzi-los, pois isso faz com que eles não dêem continuidade ao trabalho e essa não é a finalidade das intervenções. Esse argumento deixou a designer um pouco desconcertada, ainda mais quando uma das gestoras da CEART que estava presente assistindo às apresentações acenou para positivamente, complementando minha colocação com o seguinte:

É importante sempre lembrarmos que a razão de nosso trabalho aqui não é o produto, a peça final, mas a geração de ocupação e renda para o artesão que, muitas vezes, fica lá na sua comunidade achando que o seu trabalho não é reconhecido ou que não tem valor. O produto é uma forma de melhorar a vida dessas pessoas, mas a gente também sabe que se ele não for bom, não tiver qualidade, não for atrativo, nós não alcançamos nosso objetivo principal. Por isso é que não podemos criar de qualquer jeito, é por isso que fazemos essas exigências aqui na CEART, é por isso que essas reuniões e essa apresentação são necessárias porque, assim, nós aprendemos e construímos juntos um bom trabalho. (Técnica da CEART nº2- Depoimento colhido em 07 de novembro de 2012)

Após a observar a pertinência da consideração feita pela gestora, pude constatar que, ao contrário do que imaginava, as pessoas que regem as atividades desenvolvidas na CEART dispõem um interesse real e, principalmente, muito respeito sobre o trabalho dos artesãos. Com isso, mesmo ainda estando na fase inicial de coleta de dados junto à CEART e da observação de sua metodologia de trabalho junto aos artesãos, algumas pré-noções construídas em relação à intervenção institucional no artesanato e às intenções por trás das mesmas, foram postas em cheque.

Nas pesquisas iniciais, desenvolvidas durante a graduação e o mestrado, segui um viés bem crítico em relação ao modo de intervenção da CEART no trabalho dos artesãos, pelas consequências observadas no trabalho das bordadeiras de Maranguape<sup>37</sup>. A partir dessas observações, as políticas de intervenção no artesanato foram consideradas como sendo predominantemente interesseiras e demagógicas, e foram criticadas com aspereza em meu primeiro trabalho sobre esta problemática (SILVA, 2011).

Mas, ao desenvolver um olhar “de dentro” desses projetos, pode-se observar certos cuidados e critérios mantidos pela CEART ao implementar os projetos nos grupos de artesãos. Daí a importância da observação participante e do contato direto com os

---

<sup>37</sup> Ver Silva (2011): *Quando a cultura entra na Moda*. Neste trabalho apresento por meio dos relatos das artesãs as consequências das intervenções realizadas pelo SEBRAE e pela CEART no seu processo de obtenção do artesanato.

gestores e técnicos da instituição bem como o acesso aos documentos da mesma para a condução aos resultados da pesquisa.

Na ocasião da apresentação dos projetos dos demais designers presentes na CEART, buscou-se tomar nota da forma como eles justificavam suas propostas e as defendiam diante da equipe de curadores da entidade. Com isso, foi possível observar com cuidado os critérios de seleção apontados pela equipe da CEART para a aprovação ou não dos projetos apresentados pelos profissionais ali presentes.

Por exemplo, durante a apresentação de uma coleção que seria desenvolvida por um grupo cuja técnica artesanal era baseada na utilização de sementes para a confecção de acessórios e bijuterias, os técnicos perceberam que o designer havia explorado mais o trançado com a fibra do croá<sup>38</sup> do que as sementes que eram a matéria-prima mais abundante na região e a marca do trabalho dos artesãos ao invés do croá. E isso foi considerado pela equipe de curadores como algo prejudicial ao grupo de artesãos, uma vez que seu fazer estava baseado no uso das sementes e essa característica estava sendo deixada em segundo plano. Em razão disso, o designer teve que modificar seu projeto e inserir mais sementes na coleção a fim de que não houvesse uma descaracterização do trabalho do grupo em questão. Além disso, considerou-se, também, que as sementes se constituíam como matéria-prima mais abundante na localidade em que vivia o grupo em questão, ao contrário da fibra do croá que era mais escassa.

#### ***4.2.3 Terceira etapa da metodologia - prototipagem das peças da coleção***

Em caso de aprovação da coleção apresentada pelo designer, o mesmo é convocado a acompanhar o desenvolvimento dos protótipos no Núcleo de Capacitação do Artesão que fica no próprio espaço da CEART, situado à Avenida Santos Dumont em Fortaleza, aonde há um atelier preparado para o desenvolvimento dos protótipos da coleção.

Para tanto, a Ceart convida um dos artesãos com experiência na tipologia em que a coleção foi projetada para confeccionar as peças sob a supervisão do designer que a criou. Neste caso, o artesão recebe uma ajuda de custo para sair de sua cidade de origem e dirigir ir à capital Fortaleza para confeccionar os protótipos, aonde fica durante uma

---

<sup>38</sup> Croá é um tipo de palmeira abundante na região cuja palha é utilizada para se fazer artesanato.

semana, cumprindo uma carga-horária de oito de trabalho por dia na CEART junto com o designer, para confeccionar todas as peças propostas no projeto de coleção.

O designer, por sua vez, acompanha todo o processo de construção das peças pelo artesão a fim de auxiliá-lo e identificar, também, as dificuldades durante a execução. Os objetivos dessa interação entre designer e artesão nesta fase da realização do Projeto Artesanato Competitivo, são basicamente dois: Por um lado, essa interação permite que o designer e a equipe técnica da CEART verifiquem a viabilidade de realização dos produtos, dirimindo eventuais, problemas, dúvidas ou possíveis falhas durante a montagem das peças antes de levar os produtos para serem construídos pelos artesãos da localidade atendida. Por outro lado, a presença de um mestre artesão experiente com a técnica artesanal escolhida contribui para o desenvolvimento dos produtos e ajuda o designer a encontrar soluções no caso de necessidade de alterações nas peças, observando-se para que as mesmas cheguem o mais próximo possível daquilo que foi projetado e apresentado anteriormente.

Dessa forma, artesão e designer passam a semana juntos no Núcleo de Capacitação do Artesão, trabalhando na construção dos protótipos da coleção sob a supervisão das técnicas da CEART e essa interação permite muitas trocas entre ambos que serão determinantes na condução das atividades junto ao grupo assistido. Lembrando que os dois: mestre artesão e designer serão os responsáveis por levar os protótipos ao grupo de artesãos assistidos pelo projeto e ensiná-lo a confeccionar as peças.

Na semana em que compareci à CEART (20 a 24 de novembro de 2012) para a confecção dos protótipos juntamente com a mestre-artesã Norminha, tive a oportunidade de observar outros designers trabalhando em seus projetos em parceria com “seus” respectivos mestre-artesãos. Na ocasião, observou-se que no ato da construção dos protótipos, tanto os designers como os artesãos interagiam entre si fazendo observações, tirando dúvidas, contribuindo com suas opiniões acerca dos produtos que estavam sendo construídos.

No decorrer dessa semana de prototipagem dos produtos, que foi de 20 a 24 de novembro de 2012, encontraram-se no atelier da Ceart quatro designers mais quatro mestres-artesãos para o desenvolvimento das peças de suas respectivas coleções, foram eles: Neiva (designer) e Neila (artesã) – desenvolvendo uma coleção de bolsas em crochê para o grupo de crocheteiras do município de Barbalha- Ce; Aline (designer) e Sonia (artesã) – desenvolvendo a coleção de acessórios com sementes para o grupo de artesãos

do município de Itapiúna; Carol (designer) e Viviane (artesã) – desenvolvendo, também, uma coleção de bolsas em crochê para o grupo de crocheteiras do município de Aquiráz-Ce. Esse contato foi muito favorável à troca de experiências entre os designers e os artesãos:

Figura 8 - As trocas de experiências vivenciadas durante os cursos



Fonte: Acervo da autora (2013).

É importante frisar que a equipe de gestores e técnicos da CEART programam a realização das atividades para os mesmos períodos a fim de que os prazos de realização dos projetos em diferentes grupos de artesãos coincidam. O agendamento das atividades de reunião, apresentação dos projetos e prototipagem dos produtos para as mesmas datas, contribui para que haja essa interação entre a equipe técnica, os artesãos e os designers. Desta forma, diminui-se a quantidade de reuniões, objetivando-se as atividades de avaliação dos trabalhos desenvolvidos.

Por exemplo, o momento de apresentação das propostas de coleção foi bastante profícuo, possibilitando, a partir da observação do trabalho realizado pelo outro e as eventuais críticas recebidas pela equipe avaliadora, o aprendizado comum e o atentamento para questões que muito provavelmente não surgiriam se essas atividades fossem desenvolvidas de forma isolada, somente entre técnico e designer. Por outro lado, essa metodologia também favorece para que os designers possam interagir e contribuir com os trabalhos desenvolvidos entre si.

É nesta semana de prototipagem das peças que o designer tem o primeiro contato com o mestre-artesão que irá auxiliá-lo durante todo o restante do projeto, o que envolve também um exercício de conhecimento e construção da confiança mútua entre designer e artesão, o que, muitas vezes, influencia no resultado do trabalho.

Conheci Norminha (a mestre artesã que participou comigo no desenvolvimento das atividades junto à Associação dos artesãos de barra do Sotero na semana de prototipagem na própria Ceart, fomos apresentadas por uma das técnicas da instituição e logo em seguida começamos o estudo dos desenhos para a construção das peças.

Norminha é artesã desde criança e, assim como as demais presentes no atelier, veio de outra cidade convidada pela Ceart para confeccionar os protótipos das coleção proposta. Por ser oriunda de Itaiçaba<sup>39</sup>, município em que o trançado em palha de carnaúba já faz parte da economia local, Norminha possuía bastante experiência com o trabalho com trançado em palha de carnaúba. No entanto, quando lhe mostrei os desenhos que havia elaborado e a técnica de trançado com retalho de tecido, ela mostrou-se receosa, mas disse que iria tentar fazer e, então, começamos a prototipagem das peças.

À medida que Norminha ia entrelaçando a palha e envolvendo nas tirinhas de tecido, eu perguntava se esse processo estava sendo muito dificultoso, se seus dedos estavam doendo e o que ela estava achando da técnica de substituir algumas tirinhas de palha por tirinhas de tecido. Ela sempre me respondia que estava ficando bom, mas que era mais demorado, pois a tirinha de tecido, obviamente, não apresentava as características da palha, como a estabilidade, a resistência e a facilidade de entrelaçar. Ao contrário, o tecido é mole, fino e estica, desfia e até chega a rasgar junto com a palha.

Figura 9 - As trocas de experiências vivenciadas durante os cursos



Fonte: Acervo da autora (2012).

O manuseio com o tecido torna o processo de obtenção das peças mais demorado. Por isso, optamos em alterar alguns modelos para que diminuíssemos a quantidade de detalhes com o tecido. Isso facilitou o trabalho da artesã e conferiu mais delicadeza aos produtos.

---

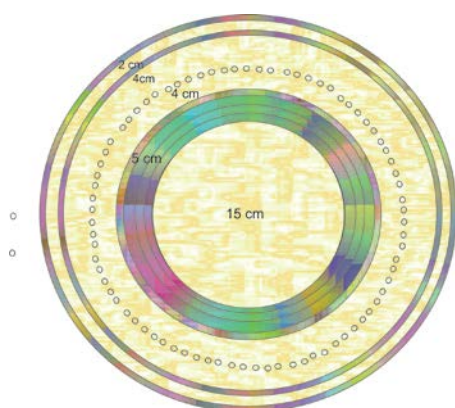
<sup>39</sup> Município situado a 167km de Fortaleza, compõe a microrregião de Aracati. Conhecido no estado do Ceará pela alta qualidade e diversidade dos produtos em palha de carnaúba.

À medida que a peça ia ganhando forma, não só eu e Norminha íamos nos encantando com o resultado. E isso foi crucial para a continuidade do processo, pois tornou o trabalho mais prazeroso para a artesã, uma vez que, ela “deixou de lado” a dificuldade de manusear o tecido e passou a ser motivada pelo desejo de concluir o trabalho para ver o resultado final da peça.

A primeira peça confeccionada foi o Jogo americano e foi interessante perceber o sentimento de orgulho de Norminha quando todos os presentes no atelier começaram a elogiar a beleza da peça e sua originalidade. Com isso, foi possível perceber que a artesã ficou ainda mais entusiasmada com a execução do restante das peças da coleção, ela passou a fazer questão de mostrar o andamento das peças para todos que estavam no atelier a fim de, também, pedir sua opinião sobre as mesmas.

Observando a reação de Norminha, pode-se ter uma prévia da atitude dos artesãos para quem esta coleção estava sendo destinada, pois se ela estava contente com o resultado da primeira peça, era provável que as artesãs da Associação de Barra do Sotero em Croatá também iriam ficar motivadas com o desenvolvimento dos produtos. Podemos observar nas imagens abaixo o desenho e o resultado do jogo americano e a satisfação da artesã ao fazer pose para a foto:

Figura 10 - Projeto do jogo americano e protótipo concluído



Fonte: Acervo da autora (2012).



O prazo estabelecido pela CEART para a confecção dos protótipos é de uma semana, trabalhando-se oito horas diárias, o que totaliza 40 horas de atividade empregada na construção das peças. Após isso estas passam por uma nova avaliação da equipe técnica responsável pela curadoria. Junto com os protótipos, também, devem ser apresentadas as fichas-técnicas de cada peça e a lista com o material necessário para a reprodução das mesmas pelas artesãs do grupo que será assistido, no nosso caso, as artesãs pertencentes à Associação de Barra do Sotero.

Desta forma, chegamos ao final da semana de prototipagem com quase todas as peças da coleção concluídas, sendo que uma fruteira não ficou totalmente pronta e a artesã levou para concluir em sua cidade no final de semana, pois, como já havia passado uma semana distante de sua família, não podia ficar mais tempo em Fortaleza. Norminha partilha do modo de vida da maioria dos artesãos e, portanto, tem uma rotina de trabalho permeada pelos afazeres domésticos, na semana em que trabalhamos juntas nessa atividade na CEART, ela se queixava de estar longe de casa em alguns momentos:

Ah, eu vim pra cá fazer essas peças porque já fazia tempo que eu num vinha passear em Fortaleza, eu gosto muito de vim, e o dinheirinho é bom também, mas basta dois dias! Bora vê se a gente termina logo esses protótipos Manu, que eu tenho um monte de coisa pra cuidar lá em Itaiçaba, é meu filho que só tem dois aninhos, minha casa e minhas encomenda da associação. (Norminha, artesã – depoimento colhido em 26 de novembro de 2012)

Como já fazia uma semana que a artesã estava longe de sua cidade e de sua família, a mesma levou a única peça que estava faltando concluir, afirmando que conseguiria realiza-la observando o desenho e as proporções indicadas no mesmo. No entanto, passadas duas semanas, Norminha retornou com a “fruteira”, porém, a peça não estava de acordo com o projeto previsto nos desenhos da coleção. Ao observar a forma do produto e seus detalhes, como o tipo de ponto do entrelaçado, foi possível perceber que a peça poderia ficar mais parecida com a do desenho do projeto.

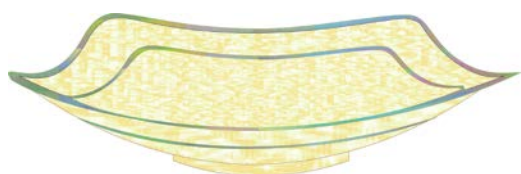
Quando foi sugerido à Norminha que fizesse outra peça que se aproximasse mais do desenho proposto, ela se mostrou um tanto resistente em fazer o trabalho novamente e argumentou que a peça que fizera em casa já estava muito bonita. Mas, na verdade, a artesã ficou receosa de ter que ficar mais alguns dias em Fortaleza para construir novamente o protótipo da peça, agora sob supervisão do designer. Com isso, a artesã

passou a utilizar o argumento de que não tinha como fazer outra peça melhor do que aquela que já havia feito.

Apesar da resistência da artesã em dispendar mais tempo para tentar construir outro protótipo da fruteira a fim de que o mesmo ficasse mais coerente com o desenho proposto para a CEART, insisti para que ela ficasse em Fortaleza para concluirmos esta etapa do processo e encaminhássemos todos os protótipos à instituição para que pudéssemos passar às outras etapas do projeto. Ao perceber que sua resistência, também, dizia respeito ao fato de não ter condições de pagar uma estadia na pousada que ficava próxima a Ceart, convidei Norminha para passar a noite em minha casa e, assim, investirmos um tempo maior juntas para concluirmos a última peça da coleção.

Desta forma, pude acompanhar cada ponto entrelaçado por Norminha e a construção paulatina da fruteira. À medida que a peça ia tomando forma, íamos medindo, contando os pontos, comparando os lados e acertando as eventuais imperfeições de maneira a chegarmos à forma mais aproximada do desenho. E, assim, chegou-se a um resultado muito satisfatório. As imagens da fruteira abaixo mostram as fases do projeto, do desenho ao protótipo realizado por Norminha sem a minha supervisão e o protótipo final que foi feito conforme descrito acima e que foi aprovado pela equipe de curadoria da CEART:

Figura 11 - Protótipos e variações



Projeto



Protótipo executado sem supervisão



Protótipo executado com supervisão do designer

A partir da observação dos resultados alcançados com essa experiência, pode-se perceber o quanto é importante o contato entre artesão e designer e, principalmente, o entendimento entre os dois para se alcançar um objetivo que satisfaça a ambos. Foi possível perceber, ainda, os limites e as possibilidades que o artesanato oferece no tocante ao desenvolvimento de novos produtos. Mas, um fator importante que merece ampla reflexão é o modo de produção do artesão; a resistência apresentada por Norminha quando se propôs que fizesse uma nova peça a fim de alcançar uma estética mais elaborada do produto, não se deveu ao trabalho em si, mas à sua preocupação com o fato de ter que se ausentar de sua casa, dos filhos e de sua cidade.

Segundo Borsoi (2005), o artesão organiza sua vida sem compartimentar espaços de produção e reprodução, pois ambos fazem parte de um processo único, enquanto o trabalhador fabril vive a cisão trabalho-casa. Para a autora, este precisa estender a racionalidade da produção para “a casa”<sup>40</sup>, compartimentando suas atividades até fora do local de trabalho para que toda a sua vida esteja controlada e regulada a fim de se preservar a eficiência produtiva. Mas, com o artesão ocorre de modo inverso, o trabalho está totalmente imerso na realidade doméstica, não se distinguindo desta.

Mesmo quando o artesanato assume uma função econômica, com o recebimento de encomendas para serem realizadas dentro de um determinado prazo e com a forma de pagamento acertada previamente, o trabalho ocorre durante o “tempo livre”, em casa, sendo as próprias artesãs responsáveis pela organização do tempo e pela quantidade de trabalho que podem realizar. Neste caso é a racionalidade do lar que se estende para o trabalho (SILVA, 2011).

Dessa forma, a preocupação de Norminha é comum à maioria das artesãs, uma vez que estas têm o artesanato como um ofício que faz parte da rotina do lar, daí a resistência de muitas em abrir mão de seus afazeres domésticos para participarem dos cursos realizados durante as políticas de intervenção. Nas três intervenções que

---

<sup>40</sup> Entendendo-se casa para além da habitação, mas como o local extra-produção, onde o homem não é considerado um operário ou colega de sessão, mas um pai, amigo, parente ou irmão, a casa é tomada como um lugar onde se pode compartilhar valores comuns à vivência familiar (conversas, risos, afetos, brigas). Roberto da Matta (2002) apresenta a casa como o lugar onde se descansa e a rua o lugar onde se trabalha. Segundo o autor, na casa, as relações são regidas *naturalmente* pelas hierarquias dos sexos e das idades (pai x mãe, filho x pai) e, embora ambos os domínios (casa e rua) devam ser governados pela hierarquia fundada no respeito que, em muitos contextos, parece reproduzir as relações patrão-empregado, na rua é preciso estar atento para não se violar as hierarquias, muitas vezes não percebidas devido ao afastamento estabelecido nas relações sociais, enquanto que a casa implica maior intimidade e menor afastamento social.

acompanhamos entre os anos de 2012 e 2014, a evasão e a falta de assiduidade das artesãs foi algo marcante.

Apesar de haver a lista de frequência, que deve ser assinada pelo próprio artesão durante todos os dias em que ocorrem os cursos ou as oficinas de capacitação como ferramenta de controle, há muitas faltas, atrasos ou mesmo abandono das atividades que estão sendo realizadas. E, quando questionadas sobre as causas desse problema com a frequência durante os projetos, as artesãs sempre colocam o problema da conciliação do curso com suas atividades de donas-de-casa, como pode ser observado nos relatos abaixo:

Olha, a gente às vezes fica cansada de tanto fazer curso porque tu sabe né, a gente tem nossas obrigação em casa e quando tem esses curso a gente tem que dar um jeito de vir. (Socorro, 47 anos)

O melhor horário que eu acho é de tarde porque a gente já tem feito as coisas de casa, já tem botado o almoço dos menino e eles tem ido pra escola, o ruim é só o sol quente né? (Conceição, 51 anos).

Eita, quando tem curso é um aperreio, eu corro pra deixar tudo feito logo, mas tem que voltar logo pra buscar os menino no colégio e cuidar na janta. (Regina, 36 anos)

Outro fator relacionado à falta de frequência ou assiduidade aos cursos, é a desmotivação dos artesãos em relação aos resultados alcançados com as intervenções, como foi observado no ponto 4.2.1 nos depoimentos colhidos durante as entrevistas realizadas na visita de diagnóstico:

Os curso são bom, o problema é que depois que vocês vão embora, volta tudo pra mesma coisa de antes. O pessoal desanima, não tem mais coragem de fazer as coisa. Só fica uma ou outra pelejando, mas não dá pra fazer nada se não for o grupo todim. Tem é muita gente que sabe fazer a palha, que aprendeu, mas que não quer mais vim pros curso porque acham que é perda de tempo (Regina, 36 anos).

Diante do exposto, é importante salientar que a autonomia das artesãs na utilização de seu tempo e na escolha de suas prioridades também decorre de seu “modo de vida”, e, embora haja por parte do estado, via instituições como a CEART e suas políticas, um grande interesse em reorganizar a atividade artesanal, tornando-a mais produtiva e fonte de renda auto-sustentável – esforço diretamente relacionado à conjuntura social moderna de desemprego, êxodo rural e ressignificação do consumo, decorrente do avanço do sistema capitalista de produção, previamente apontados no capítulo segundo desta

pesquisa—, as ações não têm resultado sem que haja uma reflexão sobre as questões referentes ao campo material e também subjetivo das artesãs que engendram, ao mesmo tempo que refletem seu *modo de vida*.

Conforme aponta Borsoy (2005), a categoria “modo de vida” pode ser melhor entendida se considerada como algo que engloba as condições de vida dos trabalhadores, sua vivência no sentido de como conduzem suas vidas de modo geral: individual e socialmente, dentro e fora do trabalho. Não ocultando dessas relações, portanto, a maneira como eles usufruem de aparatos econômicos, sociais e culturais com fins de atender às necessidades do corpo e da fantasia, buscando formas de adaptação ou resistência às condições materiais de vida e aderindo a conjuntos de normas e valores que justifiquem intrinsecamente suas próprias ações, ou seja, construam sentido para elas.

Partindo dessa perspectiva, o modo de vida das artesãs não se limita à esfera reprodutiva da vida ou às condições materiais que a viabilizam, mas diz respeito à vida como um todo e isso engloba, necessariamente, o trabalho, haja vista que o trabalho é “uma forma definida de expressar suas vidas e um modo de vida expressado por parte delas. Assim, a sua produção ou seu interesse pela produção do artesanato “é algo maior e diferente de uma lógica prática de eficiência material, pois possui uma dimensão cultural” (MARX; ENGELS, 1965 apud SAHLINS, 2002, p. 168).

Compreender a questão da dissociação trabalho/casa que, geralmente, não faz parte do modo de vida e trabalho do artesão/artesã é imprescindível quando se trata da aplicação das metodologias intervencionistas nesta atividade e da sensibilidade que deve permear a relação entre designers e artesãos. Mas, além dos pontos abordados no presente texto e, considerando essa dimensão simbólica do trabalho, há, ainda, um dado importante observado no discurso verbal e corporal de Norminha que merece atenção: o sentimento de orgulho da artesão em relação às peças confeccionadas.

Tal sentimento foi evidenciado quando a dificuldade do processo produtivo decorrente da adaptação à nova técnica que estava sendo experimentada foi superada pelo anseio de apreciar os produtos prontos e, também, quando a artesã passou a sentir orgulho das peças que estava desenvolvendo e desejar expô-las às pessoas à sua volta. Nesse momento, pode-se perceber por meio da atitude de Norminha o mesmo que Mendes (2011, p. 153) percebeu entre as louceiras de Córrego de Areia: “o despertar de um sentimento de vaidade e orgulho de si mesma de forma tão pulsante que não lhe permitiu sequer mencionar as dificuldades encontradas”.

A experiência vivenciada com Norminha e a observação de sua atitude em relação ao trabalho realizado coloca em cheque afirmações, como a que vimos anteriormente, de que o artesão é preguiçoso e que, por isso, opõe-se a realizar alguns tipos de trabalho ou a inovar em sua técnica.

Mesmo que Norminha tenha, inicialmente, se mostrado resistente em desenvolver novamente a última peça da coleção (fruteira), isso não se deu por simples “má vontade da artesã” ou preguiça, mas pela dificuldade que a mesma encontrava em ter que passar mais tempo longe de seu lar. Tanto, que o fato de tê-la levado para trabalhar comigo em minha própria casa, a deixou mais aliviada, pois ela se mostrou disposta a empreender bastante tempo na confecção da peça a fim de retornar o mais rápido possível para sua casa.

Então vamo fazer essa peça, a gente trabalhando junto vai mais rápido, se for preciso eu passo a noite fazendo a peça e amanhã de manhã cedo pego o ônibus pra Itaiçaba, aí eu vou dormindo na viagem. (Norminha, artesã – depoimento colhido em 03 de dezembro de 2012).

Com a observação dos fatos apontados, percebe-se que na relação entre designer e artesãos, há que se considerar os sentimentos subjacentes à realização do trabalho e os interesses envolvidos. Por ser um trabalho bastante demorado, cuja produção requer primor técnico e bom acabamento e isso só é possibilitado pela experiência e treino do artesão, há uma tendência por acreditar que a maioria dos artesãos é avesso à novas possibilidades. Pois a inovação na técnica faz com que eles se deparem com eventuais erros possibilitados pelas novas experimentações, além do dispêndio de tempo.

Dessa forma, o insucesso na relação entre designers e artesãos pode estar relacionado a dois fatores: por um lado o designer que vê o artesão como rígido e avesso às mudanças e orienta suas ações no sentido de adestrar o artesão para que ele apenas realize o desenho proposto sem questioná-lo; por outro lado temos o artesão que não desenvolve sua autonomia no trabalho de modo que se sinta à vontade para criar junto com o designer e acaba transferindo a este toda a responsabilidade pelos produtos. Nesse processo, não só o trabalho do artesão passa a ser alienado como estranho a ele.

No capítulo três desta pesquisa desenvolvemos uma discussão baseada nessas categorias erigidas com base nos estudos de Marx, e retomando essa discussão para análise do fenômeno observado, convém colocar que se não houver uma reflexão sobre a metodologia adotada pelo designer no processo de suas intervenções no artesanato, o gesto

criador do artesão se torna alienado, ou seja, passa a ser atividade e competência do designer. Por sua vez, o estranhamento ocorre em decorrência dessa alienação, onde o artesão não apenas entrega o fruto de seu trabalho, mas passa a não se reconhecer mais como autor da obra.

Exercendo um pouco de alteridade e procurando compreender a realidade das intervenções no artesanato pela perspectiva do artesão, podemos compreender um pouco mais sua posição que, às vezes pode ser de receio ou insatisfação demonstrada por alguns artesãos quando eles percebem-se diante do desafio de se trabalhar com peças novas que, neste caso são propostas pelo designer, e de explorar suas potencialidades para confeccionar aquilo que não foi criado por eles e, que, muitas vezes, não conta com o seu saber, mas apenas com sua técnica.

A relação entre designer e artesão, depende da abertura ou da falta de abertura de um e de outro para o diálogo e a partilha daquilo que é objeto de seu trabalho: as peças de artesanato com design.

É aqui que entra a questão do respeito que deve ser demonstrado por ambos envolvidos no processo de trabalho. Respeito do designer em relação ao saber do artesão e do artesão em relação ao saber do designer. É importante não confundir respeito com submissão, ambos são coisas diferentes, nem separar o saber do fazer. Mas, pelo que foi possível observar com as pesquisas sobre essa temática, é comum encontrarmos designers desprezando o saber e o potencial criativo do artesão e, por outro lado, artesãos confundindo respeito com submissão ao designer; há artesãos que supervalorizam o saber do designer colocando-o acima do seu. Isto é ainda mais grave porque o artesão que se coloca nesta posição passa a desacreditar no seu próprio trabalho e coloca sobre o outro a responsabilidade por seu sucesso ou fracasso.

Não foram raras as vezes em que fui abordada por artesãos solicitando que desenhasse coleções para eles ou mesmo, artesãos que atribuíam a beleza de suas peças a um determinado designer ou, ainda, grupos de artesãos que pararam de produzir por não conseguirem desenvolver sozinhos peças diferenciadas (SILVA, 2011).

Essa dependência do artesão em relação ao designer não prejudica apenas o trabalho do artesão, mas também o do designer, uma vez que este se vê numa posição em que, supostamente, pode criar o que quiser e deixa de levar em conta o modo de vida dos artesãos e, portanto, suas limitações. Isso gera insuficiência não só no resultado do trabalho, mas também na relação entre os sujeitos envolvidos. É preciso que o designer não

se coloque ou não se deixe colocar na posição de dominação, mas ao contrário, que ele se posicione ao lado do artesão para compreender seus interesses, suas habilidades e seus limites.

Uma vez que as políticas de implementação do artesanato se predispõem a promover o trabalho, gerando ocupação e renda para eles, faz-se necessária uma ação mais embasada, onde os artesãos possam se reconhecer em seu ofício, valoriza-lo e valorizar-se ao mesmo tempo. Porém, o que observamos com a entrada do designer nesse processo.

O que fazer diante de tal situação? Extinguir as políticas públicas que se predispõem a promover o trabalho dos artesãos? Impedir que essas ações sejam mediadas por designers e substituí-los por antropólogos, sociólogos ou até mesmo psicólogos<sup>41</sup>?

Conforme vem sendo colocado ao longo deste trabalho, o centro da pesquisa não está nos questionamentos sobre a abolição ou permanência das políticas tampouco na extinção da intervenção na produção artesanal, mas na compreensão das interfaces criadas entre o trabalho do *designer* de moda e do artesão, enfocando nas interferências pedagógicas e metodologias adotadas no processo de criação e produção do artesanato. Faz-se necessário procurar compreender a visão do designer acerca do trabalho artesanal, bem como ele é “preparado” para lidar não com os objetos, mas, principalmente, com os artesãos.

Adiantando um pouco o que será discutido no próximo capítulo ao observar as intervenções no artesanato é importante levar em conta outros saberes que vão além da metodologia projetual, é aí que entram conhecimentos de cunho antropológico, sociológico, psicológico e pedagógico, que muito ajudariam se fossem exigidos como pré-requisitos na formação do designer que pretende lidar com o trabalho artesanal.

Durante a prototipagem das peças da coleção junto com Norminha, pude conversar com outras artesãs que auxiliavam os demais designers no desenvolvimento dos protótipos das coleções na CEART e observou-se que, tanto Norminha como suas colegas tinham muitos relatos acerca de situações em que foram contrariadas por designers que insistiam para que elas executassem peças que, para elas eram inviáveis. Enquanto eu insistia com Norminha para que ela tentasse construir junto comigo mais um protótipo da fruteira, ela mencionou várias vezes, durante sua resistência inicial, o exemplo de uma colega artesã:

---

<sup>41</sup> Trago aqui este questionamento, pois o mesmo foi me feito em uma de minhas conferências sobre este tema, onde um dos presentes perguntou se eu não achava que os artesãos precisavam de acompanhamento psicológico para elevação de sua auto-estima.



Olhe Manu, a Marlene me disse que já teve vez de fazer sete vezes a mesma peça e de não dar certo. Mas o designer ficava insistindo para ela fazer. Eu tô dizendo que isso não dá certo, eu já quebrei a cabeça e melhor que isso não fica. (Norminha, artesã – depoimento colhido em 03 de dezembro de 2012).

Mesmo sem ser artesã, analisei a peça que ela já tinha executado e constatei que se ela havia chegado àquela forma, poderia perfeitamente chegar à outra muito parecida que estava no projeto, o problema todo, como já foi observado não estava na inviabilidade da peça, mas na preocupação de Norminha em ficar longe de casa. O argumento de que a peça não ficaria “melhor do que aquela já pronta” era apenas um pretexto para que a artesã pudesse retornar logo ao seu lar<sup>42</sup>.

Apesar de não dominar a técnica do trançado em palha de carnaúba, minha vivência junto com Norminha, observando-a na construção da peça, me levou a compreender o processo, percebendo a quantidade de laçadas e os tamanhos e variações de pontos. Foi isso que me fez ter convicção de que a peça daria certo. Porém, como já mencionei, tive de acompanhar de perto cada entrelaçamento feito por Norminha com a palha, contando o número de laçadas, e medindo os lados da peça e, perguntando sempre se estava sendo muito difícil, se o manuseio era desconfortável etc.

Os artesãos não estão acostumados a contar os pontos, tirar medidas a toda hora, a comparar sempre um lado com outro para ter a certeza de que estão realmente simétricos. A experiência na confecção das peças, cujo processo já dominam e executam de modo intuitivo, faz com que eles não precisem ter essa preocupação que chega a ser até burocrática, quando se pretende desenvolver um produto novo e procurar a melhor técnica para a sua confecção. O novo vai exigir do artesão mais atenção e cuidado, além do dispêndio maior do seu tempo.

---

<sup>42</sup> Não tenho como negar que, até compreender a preocupação dela em voltar para sua cidade, foi um processo lento e desgastante para nós duas, não nos conhecíamos bem e, inevitavelmente, havia o embate da afirmação do saber específico de cada uma. Por um lado, Norminha queria se legitimar como perita no que fazia, afirmando que a peça não daria certo. Por outro, eu tinha convicção de que a peça daria certo e precisava conquistar a confiança da artesã. Para não desrespeita-la, procurei, ao invés de impor meu saber técnico e assim perder sua colaboração, passei a instiga-la a tentar fazer uma nova peça junto comigo, garanti que iria ajuda-la e que não demoraríamos muito com o trabalho e, com isso, ela concordou e nós chegamos ao resultado esperado. Ao ver a peça pronta, Norminha passou a me respeitar mais em meu saber projetual e, ao mesmo tempo, eu passei a compreendê-la melhor, e, principalmente a fazer-me compreender por ela, procurando sempre acordar com ela sobre determinado assunto antes de tomar decisões acerca da confecção das peças.

Mas é importante lembrar que só foi possível ter a convicção de que a peça ficaria igual ao desenho porque houve um envolvimento minucioso com o trabalho de Norminha, procurando acompanhá-lo de perto, conversar, tirar dúvidas, mas, principalmente, em buscar conhecer sua vida, seu cotidiano e suas preocupações, a fim de perceber o que a preocupava e, de certa forma, interferia na realização do trabalho.

Muitos dos dados coletados ao longo desta fase de construção dos protótipos e as reflexões aqui erigidas tendo como base apenas o contato intenso que tive com uma só artesã sinalizam para a complexidade que envolve a relação entre designers e artesãos no contexto das intervenções no artesanato. No ponto a seguir explanaremos sobre a última etapa da metodologia da CEART em que juntamente com Norminha, tive que retornar à Associação das Artesãs de Barra do Sotero para apresentar a coleção e os protótipos às artesãs e estimulá-las a inserir esse novo material em sua produção a fim de que, pela renovação dos produtos, pudessem encontrar uma nova possibilidade de atuar no mercado.

#### ***4.2.4 Quarta etapa: retorno ao grupo de artesãos para Confecção das Peças da Coleção***

Com os protótipos da coleção aprovados, é agendada uma data específica para que o designer e o artesão responsável pela confecção das peças, retornem ao grupo para que ele reproduza as peças apresentadas em uma quantidade maior. Neste caso, durante uma semana de atuação junto ao grupo de artesãos, são feitas duas coleções, sendo que uma delas fica com o grupo como modelo e a outra retorna para Fortaleza onde será exposta na Loja da CEART para possíveis recebimentos de encomendas.

Nesta última etapa do projeto, designer e mestre artesão irão coordenar as atividades junto ao grupo com o objetivo de que ao fim de uma semana, este esteja apto a desenvolver peças com a mesma qualidade de acabamento que os protótipos e, também, para que todos os artesãos dominem o novo método de obtenção dos modelos que, no caso em questão, utiliza retalhos de tecidos que são entrelaçados junto com a palha. De acordo com as diretrizes do Projeto Artesanato Competitivo, cabe ao designer a responsabilidade sobre a qualidade final dos produtos, daí a necessidade de seu acompanhamento constante também nesta fase do processo.

O curso de capacitação para desenvolvimento das novas peças junto às artesãs da Associação de Barra do Sotero ocorreu na semana de 07 a 12 de janeiro de 2013. Em

nosso primeiro encontro com o grupo, procuramos conversar com as artesãs de maneira informal a fim de compreender suas expectativas em relação ao curso que seria ministrado ali e o que elas esperavam do programa de capacitação que estava sendo apresentado.

No primeiro dia do início das atividades, houve um número muito pequeno de artesãs que compareceu para o curso. Quando questionei sobre a ausência das demais artesãs, algumas das mulheres presentes responderam que as demais não tinham conseguido chegar por terem perdido o transporte que as traria ali, pois elas viriam no ônibus escolar que conduzia os alunos dos distritos para a sede do município.

Com isso, percebeu-se um fator que poderia atrapalhar o andamento das atividades durante aquela semana: a distância a ser percorrida pelas artesãs para chegar ao local aonde aconteceria o curso e os transtornos enfrentados pelas mesmas devido a isso.

Foi-me relatado pelas artesãs presentes no primeiro encontro que anteriormente, os cursos de capacitação para os artesãos já ministrados às artesãs da Associação dos Artesãos de Barra do Sotero, aconteciam na base do Centro de Referência de Assistência Social – CRAS, que ficava no próprio distrito de Barra do Sotero, aonde as artesãs residem. Porém, com as mudanças ocorridas na prefeitura local com a posse de um novo prefeito de Croatá, o CRAS foi transferido para a sede do município atividades interrompidas. Por isso, a intermediação das atividades entre a CEART e a Associação foi feita pela Secretaria de Ação Social do município e o curso ocorreu nas instalações do colégio Dom Timóteo que também ficava situado na sede do município<sup>43</sup>.

Na ocasião do primeiro dia de encontro com as artesãs, o técnico da Ceart fez uma explanação sintética para as artesãs sobre o Programa Artesanato Competitivo, apresentando Norminha e eu ao grupo. Após isso, o referido técnico seguiu viagem juntamente com o motorista da CEART para outra cidade, aonde iria cadastrar outros artesãos, enquanto designer e mestre-artesã permaneceram em Croatá para desenvolver as atividades de capacitação com o grupo de artesãs durante uma semana.

Sem a presença do técnico da Ceart me senti mais à vontade para conversar com as artesãs. No decorrer do início da tarde mais artesãs foram chegando e a maioria das

---

<sup>43</sup> Chamamos atenção para este cenário com o objetivo de que se observe o quanto a falta do desenvolvimento de um saber autônomo faz com que os artesãos fiquem à revelia das instituições e dos interesses do poder público. Não raro, ações como esta empreendida pela CEART são confundidas com ações da prefeitura local, fazendo com que determinados políticos tirem vantagem de programas e projetos que nada tem a ver com suas iniciativas. Sobre isso, foi interessante notar que em dois dos três projetos em que participei ao longo desta pesquisa, recebemos a visita da primeira-dama da cidade.

mulheres já estavam sentadas no chão entrelaçando a palha<sup>44</sup>, enquanto outras estavam sentadas nas cadeiras da sala de aula conversando. Ao observar que muitas já estavam entrelaçando a palha no chão com seus feixes espalhados pela sala, sentei-me no chão junto delas e pedi para as que nos organizássemos em um círculo ali mesmo para iniciarmos a conversa sobre o desenvolvimento da coleção e apresentar a proposta ao grupo. Neste momento, notei que algumas se assustaram quando me viram sentar no chão para conversar com elas, e perguntaram: “no chão mesmo?”.

Figura 12 - Primeira roda de conversa com as artesãs de Barra de Sotero



Fonte: Acervo da autora (2012).

Minha intenção com esta atitude foi exatamente de mostrar às artesãs que não havia diferenças ou hierarquias delimitadas ali e que estávamos juntas para desenvolver um trabalho comum. Minha intenção principal em conversar com as artesãs de maneira informal, era a de compreender suas expectativas em relação ao curso que seria ministrado ali e o que elas esperavam do programa de capacitação que tinha sido apresentado.

Mas para minha surpresa, todas as sete mulheres, apesar de terem se deslocado de seus lares e de suas localidades para ali estarem, mostraram-se muito desanimadas com o projeto. O mesmo conteúdo dos relatos apresentados na ocasião da visita de diagnóstico foi retomado; todas já haviam participado de diversas vezes do curso que eu iria ministrar,

---

<sup>44</sup> É importante frisar que os artesãos geralmente carregam seu trabalho consigo. Eles produzem enquanto conversam, enquanto esperam na fila do banco, enquanto fazem o percurso de ônibus. Isso ocorre devido à lentidão do processo para obtenção da peça pronta. Em relação às artesãs que trabalham com a palha, pude perceber que sua forma de produzir é, geralmente, sentando-se no chão de preferência recostada a uma parede para sustentação do corpo.

com outros designers. Todas já tinham passado semanas desenvolvendo protótipos de coleções para a Ceart e nunca obtiveram retorno disso, ou seja, a CEART não realizou encomendas dos produtos.

Apesar de a razão principal que me levou a estar ali com as artesãs ter sido a coleta de dados para a pesquisa, confesso que na hora em que ouvi isso fiquei desestimulada como designer. Apesar de essas informações serem dados preciosos sobre as intervenções no trabalho dos artesãos e de estar atuando principalmente como pesquisadora, também estava movida pela oportunidade de não apenas atender aos interesses da pesquisa, mas de contribuir de alguma forma com aquele grupo de artesãs que tinha me acolhido tão bem desde a visita de diagnóstico.

Senti-me constrangida ao ouvir as queixas das artesãs e perceber que a única pessoa inexperiente ali era eu; todas já conheciam essas intervenções e os seus resultados como ninguém. As artesãs me disseram que esta era a quarta vez em que iriam ser acompanhadas por um designer para desenvolver protótipos. Reclamaram que já haviam feito peças muito bonitas e complicadas, que haviam se deslocado para longe durante uma semana e ficaram sem dormir durante dias para darem conta do mostruário para a CEART e que nunca obtiveram retorno com isso.

Apesar do constrangimento inicial, tentei compreender algumas questões elementares. Perguntei sobre a organização do grupo, sobre quem estava à frente das atividades da associação e elas me responderam que não existia mais liderança e que estavam totalmente desarticuladas. Depois perguntei se elas tentaram comercializar as peças do mostruário que haviam ficado com elas de outras formas, e responderam que não.

Perguntei, ainda, se elas haviam se empenhado em produzir novos produtos com base nas técnicas que os outros designers que haviam estado ali anteriormente tinham lhes ensinado, e elas também responderam que não. A partir dessas respostas, elas mesmas perceberam que também necessitavam de mais articulação enquanto grupo produtivo e também precisavam desenvolver sua autonomia.

Com isso, procurou-se desenvolver um processo de reflexão acerca do próprio potencial do grupo, buscando-se mover novas razões e para estarmos ali participando de mais um curso, independentemente de instituições ou de promessas de retorno fácil. O foco das atividades passou a ser diferente do simples cumprimento de tarefas impostas por uma entidade, mas o de desenvolver um novo tipo de produto que pudesse ser a marca

registrada do grupo e que lhes desse poder para competir com as peças em palha produzidas em outras cidades como Itaiçaba, por exemplo.

Ao longo da semana, foi-se percebendo que o grupo estava mais motivado e, apesar das reclamações acerca da “falta de ajuda”, algumas artesãs demonstravam estar interessadas em assumir a coordenação da associação e encaminhar as atividades. Aos poucos, observou-se que as artesãs estavam paulatinamente tomando consciência de sua responsabilidade e da necessidade de desenvolverem sua autonomia.

Ainda no primeiro dia de curso, foram apresentadas as peças da coleção que havia desenvolvido junto com Norminha e que havíamos trazido para servirem como fonte de inspiração para elas.

Ao verem os protótipos desenvolvidos por Norminha, ficaram admiradas com o tipo de trabalho que havia sido feito e, principalmente, com a beleza que as cores dos retalhos de tecido conferiam ao trabalho. Solicitou-se que as artesãs tocassem, examinassem e que trocassem as peças entre si para verem se gostavam e se se sentiam desejo de produzi-las. Nesse momento, eu e Norminha não interferimos pra que as artesãs se sentissem à vontade para conversarem entre si sobre as peças e analisassem o grau de dificuldade e beleza das mesmas. Aproveitei para observar e registrar esse momento, como segue na imagem abaixo:

Figura 13 - Artesãs da Associação de Barra do Sotero analisando os protótipos da coleção



Fonte: Acervo da autora (2012).

Após alguns minutos, as artesãs foram questionadas sobre o que tinham achado da coleção. Elas se mostraram bem animadas e disseram que iriam tentar mais uma vez, e, em seguida escolheram as peças que queriam reproduzir. Então, elas distribuíram entre si os modelos, discutiram, tiraram dúvidas acerca dos pontos e das quantidades de laçadas na palha. Enquanto isso, observou-se que algumas artesãs escolheram a peça pela beleza, outras pela facilidade de execução e outras pelo desafio de construir uma peça que lhe parecia muito difícil. Como foi o caso de Antônia que escolheu justamente a fruteira, a peça mais complexa da coleção.

No segundo dia de curso, compareceram cerca de dez artesãs, mas esse ainda era um número pequeno para a continuidade do trabalho. Mas procurou-se estimular as artesãs para que convidassem colegas, vizinhas e familiares a fim de que pudessem contar com mais pessoas para o trabalho.

Neste dia, as próprias artesãs escolheram entre si, uma representante para o grupo. A escolhida se chamava Dona Rita, que se mostrou bastante entusiasmada em retomar as atividades e em assumir a responsabilidade pela associação. Dona Rita era, dentre as presentes, a mais articulada e mostrava bom relacionamento com as demais. Os materiais que a CEART havia disponibilizado ao grupo para a realização do curso e para que este ficasse preparado em caso de surgimento de encomendas das peças ficaram, também, sob a responsabilidade de Dona Rita.

Com o grupo motivado e mostrando interesse em se reorganizar para dar continuidade ao trabalho, foi apresentada a proposta de marca que havia sido pensada e desenvolvida a partir da visita de diagnóstico feita há alguns meses. O passo-a-passo da construção da marca e o nome pensado para a mesma, bem como o desenho do logotipo foi apresentado ao grupo no intuito de motivá-lo ainda mais e incentivá-lo a explorar as características locais. A ideia foi apontar o potencial do grupo, as coisas que poderiam ser exploradas para que o trabalho tivesse continuidade e que também pudesse ser competitivo no mercado.

Figura14 - Processo de construção da marca da coleção



Fonte: acervo da autora (2012)..

Quando os designers são convocados pela CEART para desenvolverem uma proposta de coleção para determinado grupo a partir da visita de diagnóstico, é necessário que a coleção seja identificada por um nome ou tema que reflita os aspectos produtivos, históricos ou culturais do grupo.

Ao construir essa marca para a coleção, que também foi pensada para ser utilizada pelo grupo como identificação de seus produtos, partiu-se de algo bastante simples: a vetorização da *flor do croá*. Croá é o nome de uma planta silvestre da família das bromélias abundante na região e que dá origem ao próprio nome do município: Croatá.

Primeiro mostrou-se as imagens da planta croá às artesãs e só depois o desenho vetorizado e elas ficaram encantadas com o resultado, a aprovação da marca foi unânime, elas gostaram muito do desenho e concordaram em utilizar o nome e o desenho como marca do grupo. Com isso, as fichas-técnicas da coleção já foram desenvolvidas com este logotipo que passou a ser a marca do grupo.

Com essas questões definidas e as peças distribuídas entre as artesãs para que elas fizessem a reprodução do mostruário, os outros dias da realização do curso foram pautados no encaminhamento da confecção da réplica dos protótipos. Porém, houve baixa frequência das artesãs. No primeiro e segundo dias de curso só contamos com a participação de sete ou oito artesãs, sendo que haviam sido inscritas vinte e quatro.

A fim de compreender melhor as razões dessa evasão no curso, busquei encontrar as artesãs que não estavam indo para as oficinas, fui ao encontro das artesãs em suas próprias casas, acompanhada por um funcionário da Secretaria de Ação Social do município que sabia aonde morava cada uma delas. Em todas as casas em que estivemos, apresentei-me como designer a serviço da CEART, fui muito bem recebida pelas artesãs que se apressavam em convidar a entrar, sentar e tomar um pouco de água.



Em uma tarde, visitamos nove residências e conversamos com 14 artesãs, apesar da receptividade, todas as artesãs com quem conversei foram unânimes em dizer que sabiam da ocorrência do curso, mas não se sentiam motivadas a participar porque já haviam participado de outros iguais a este e não tinham obtido retorno.

Algumas colocaram que se o curso estivesse sendo realizado ali mesmo no distrito de Barra do Sotero poderiam fazer o esforço de ir, mas sendo na sede do município o transtorno para elas era ainda maior. Conversei com quatorze artesãs e obtive sempre depoimentos como os que seguem abaixo:

Minha filha, eu já participei muitas vezes desses cursos. Teve um dia desse, no ano passado, que a gente fez até uma peças difíceis que só. Eu quase acabo meus dedos naquelas peças, foi muito difícil. E o designer levou tudim, as coisa mais linda e ficou por isso mesmo.[...]Mas se aparecer encomenda eu ajudo as meninas sim, eu sei fazer, é só elas trazer as peça aqui, me dizer como é que eu ajudo. (Juliana 56 anos, depoimento colhido em 09 de janeiro de 2013)

Eu posso ajudar minhas amigas, mas eu não posso é sair daqui, deixar minha casa pra ir pra esses curso, eu já sei fazer. Já teve tempo de a gente sair cinco horas da manhã, pegar o ônibus e passar o dia todim lá na serra fazendo esses curso. Aí acabava e pronto. Hoje em dia não posso mais fazer isso não. Você entende né? (Luíza, 48 anos, depoimento colhido em 09 de janeiro de 2013).

Ao conversar com mais essas artesãs, pode-se constatar que a relação com a casa e os afazeres domésticos mais a desmotivação com os projetos de desenvolvimento do artesanato são os principais fatores da baixa frequência nos cursos de capacitação.

Mesmo com a adesão de apenas 15 artesãs, as peças do mostruário foram concluídas. Faltando dois dias para encerrarmos as atividades na Associação dos Artesãos de Barra do Sotero precisei retornar a Fortaleza e comuniquei ao grupo que Norminha ficaria responsável pela finalização das atividades e pela supervisão das peças que faltavam ser replicadas pelas artesãs.

A CEART determina que durante o curso de capacitação, o designer deve cumprir uma carga-horária inferior à do mestre artesão, geralmente o designer desenvolve o trabalho em 20 horas junto ao grupo e o mestre artesão em 40 horas. Essa distribuição se deve ao fato de que a artesã é encarregada de ensinar a técnica às demais e dirimir as dúvidas que surgem e ao designer cabe a parte conceitual e explicativa da intervenção. Dessa forma, eu e Norminha já estávamos cientes de que eu iria apenas para encaminhar as

atividades e ela ficaria no grupo até o final da semana para acompanhar a finalização das peças.

Entretanto, apesar de o trabalho estar bem encaminhado junto às artesãs, Norminha não queria que eu retornasse à Fortaleza e insistiu para que eu ficasse mais um dia em Croatá, pois temia que, na ausência do designer, as artesãs não primassem pela qualidade das peças. Essa reação de Norminha ao ver-se diante da responsabilidade de assumir sozinha as atividades do grupo dali em diante foi inesperada, afinal não era a primeira vez que ela participava como instrutora em cursos de capacitação pela CEART.

Norminha demonstrou total insegurança diante da possibilidade de ter que supervisionar sozinha as atividades com o grupo, e o pior, estava atribuindo todo o mérito do bom andamento das atividades até então à presença do designer ali. Neste ponto podemos perceber a retomada de um debate já percorrido anteriormente: a supervalorização do designer no desenvolvimento das atividades dos artesãos.

Apesar de ter consciência de que sua presença naquele momento de finalização das peças era muito mais necessária que a do designer porque, afinal, era ela quem dominava a técnica, a mestre-artesã recusava-se a assumir a responsabilidade pela qualidade final das peças. Mesmo atuando no projeto como mestre-artesã, Norminha refletia o sentimento de subordinação ao crivo do designer, tanto que transferia para ele toda a responsabilização acerca da qualidade das peças.

A atitude observada no comportamento da mestre-artesã e que é comum entre os artesãos, pode até parecer conveniente e confortável para o designer, mas essa dependência do artesão, que deve ser o principal agente de seu trabalho em relação a alguém de fora que nem conhece direito a técnica do trabalho e muito menos sabe executá-la é realmente algo que merece atenção.

Apesar da resistência, a artesã assumiu o andamento nos últimos dois dias de atividades no grupo, mas durante esse período nós nos comunicávamos por celular duas ou três vezes ao dia, para dirimir dúvidas e acompanhar o desenvolvimento das atividades. E então, ao final da intervenção, a artesã trouxe o mostruário finalizado para Fortaleza e todas as peças estavam com perfeito acabamento, algumas até melhores que as do protótipo.

Com esta última etapa da metodologia da CEART finalizada, foi feito o relatório geral de todas as atividades de intervenção junto às Artesãs da Associação de Barra do Sotero que foi entregue à instituição juntamente com toda a documentação

exigida<sup>45</sup> e as peças desenvolvidas durante a semana de capacitação. Após isso, os produtos desenvolvidos pelo grupo são submetidos a uma nova análise de qualidade pela equipe de curadoria da CEART para verificar-se a possibilidade da realização de encomendas das peças. De fato foram feitas encomendas dos produtos para a loja da CEART e as artesãs deram continuidade à produção.

Ao longo deste ponto, buscamos descrever de forma detalhada a metodologia de intervenção adotada pela CEART, apresentando o caso da implantação do Projeto Artesanato Competitivo na Associação dos Artesãos de Barra do Sotero. A observação das ações realizadas junto a este grupo, que foram desde a visita de diagnóstico passando pela preparação do projeto e dos protótipos até chegar ao desenvolvimento dos produtos junto ao grupo, foi de grande valia para o apontamento de dados relevantes para a pesquisa, bem como para a construção de reflexões que foram construídas ao longo das observações dos fenômenos que se apresentavam.

A metodologia aqui apresentada é comum a todas as intervenções realizadas pela CEART via Projeto Artesanato Competitivo, a própria instituição orienta os designers a seguirem as etapas expostas ao longo deste texto. Foi possível observar a aplicação da citada metodologia durante outras intervenções em que participamos e, também, pelos relatos dos designers que trabalhavam com o Projeto Artesanato Competitivo.

Após a experiência junto à Associação dos Artesãos de Barra do Sotero, também foi possível complementar a pesquisa de campo com observação participante em grupos de artesãos pertencentes a outros dois municípios ao longo de 2013 e início de 2014, foram eles: o grupo das artesãs que trabalham com trançado em palha de carnaúba em Morrinhos, situado a quase 500km de Fortaleza e; o grupo que trabalha com composição em couro no município de Cascavel, localizado a 60km de Fortaleza. A experiência vivenciada nesses outros dois grupos foi exatamente igual à primeira, apesar da diferença das técnicas artesanais e do acréscimo de uma tipologia nova, com a qual nunca havia trabalhado antes: o couro.

Durante as intervenções de design com os artesãos de Morrinhos e de Cascavel, fui assistida por dois mestres-artesãos diferentes, um para cada intervenção. No projeto realizado em Morrinhos fui acompanhada pela artesã Edith e no projeto realizado em Cascavel com resíduos de couro trabalhei com o artesão João Bosco.

---

<sup>45</sup> Toda documentação referente a esta atuação junto aos artesãos bem como o projeto apresentado à Ceart seguem nos anexos deste trabalho.

Foi interessante notar que esses dois mestres-artesãos demonstraram mais segurança em relação à técnica que desenvolviam e na condução das atividades, diferentemente do que se observou com Norminha. Eles interferiam mais nos processos e nos métodos de desenvolvimento dos trabalhos, procurando sempre os caminhos que fossem mais eficazes para os demais artesãos e isso foi muito produtivo para o andamento das atividades junto aos grupos.

Considerando pertinentes os dados coletados durante essas outras experiências de intervenção da CEART, cabe apresentarmos um resumo do desenvolvimento do Projeto Artesanato Competitivo nos municípios de Morrinhos e Cascavel a fim de erigirmos mais algumas reflexões acerca das intervenções e das trocas entre designer e artesãos empreendidas nesses processos.

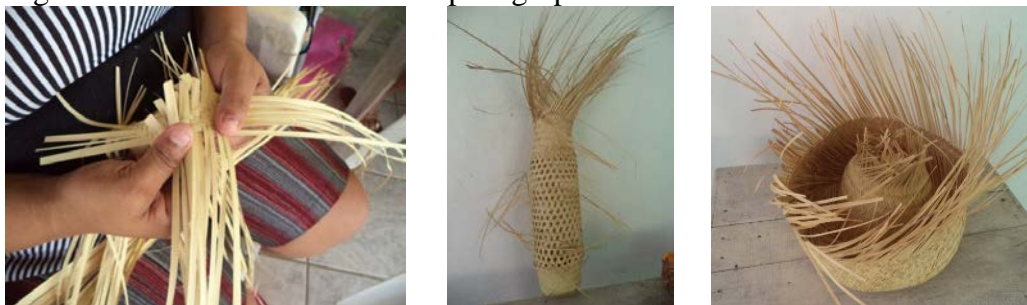
A intervenção junto ao grupo das artesãs de Morrinhos ocorreu no período de oito a doze de setembro de 2013. O grupo assistido contava com 21 artesãs especializadas no trançado em palha de carnaúba, planta abundante na região.

Na ocasião da visita de diagnóstico foi observado que as artesãs desenvolviam uma técnica de trançado muito simples e só confeccionavam dois tipos de produtos a partir do trançado com palha, o chapéu sem finalização e a “capa para garrafa de cachaça”. O chapéu era fornecido para uma empresa que recebia as peças sem acabamento a sessenta e cinco centavos e a “camisa pra garrafa de cachaça” era vendida para empresa Ypióca a vinte e seis centavos.

Nesse primeiro contato com as artesãs, procurou-se instiga-las e perceber se conseguiam desenvolver o chapéu finalizado e outras peças além das já abordadas. A princípio, as artesãs resistiram um pouco afirmando que não conseguiam desenvolver algo diferente do que já faziam. Mas alguns utensílios foram surgindo e algumas conseguiram fazer o acabamento dos chapéus e já passaram a ensinar às demais. Com isso, ficou constatado que as artesãs eram habilidosas, apesar da técnica simples, e que a variação dos produtos era possível.

Assim como foi observado entre as artesãs da Associação de Barra do Sotero, a palha também sempre era utilizada na cor natural devido à falta de acesso aos pigmentos e às tintas para tingimento. Algumas artesãs também trabalhavam com o crochê, bordados e colagens e três delas sabiam costurar e possuíam máquinas de costura, isso possibilitou uma liberdade maior para a projeção de novos produtos para o grupo.

Figura 15 - material desenvolvido pelo grupo



Fonte: Acervo da autora (2013).

A partir da observação das características do grupo e da pesquisa iconográfica da região, foi desenvolvido o projeto de intervenção no grupo e apresentado à equipe de curadoria da CEART para aprovação. Além de expor as características, as potencialidades e os limites do grupo, o projeto de design pautou-se na criação de uma coleção formada por cinco produtos, cujo tema foi baseado na história do município e suas práticas populares, principalmente o “Reisado”.

Como a inovação deve estar vinculada às competências que as artesãs já possuem e, principalmente, às suas condições para adquirir matéria-prima, a coleção privilegiou peças que fossem familiares ao tipo de produto que as artesãs já confeccionavam, disto, ela foi composta de três tipos de chapéu e dois tipos de bolsa, como pode ser observado na figura 16:

Figura 16 - Projeto da Coleção Mar do Sertão



Fonte: Acervo da autora (2013).

Com a aprovação do projeto pela equipe de curadoria da CEART, que sugeriu a utilização de tecidos de chita na coleção, os protótipos foram desenvolvidos com o auxílio da mestre-artesã Edith e, então, retornamos ao município de Morrinhos para apresentar os produtos às artesãs e auxiliá-las no processo de produção.

Antes do início do desenvolvimento das peças com o grupo, a coleção foi apresentada às artesãs, demonstrando-se que todo o processo de criação dos produtos foi pautado na conversa e nas experimentações feitas durante a visita de diagnóstico e a partir das tradições locais. O objetivo dessa contextualização inicial é estimular o sentimento de pertencimento e o envolvimento do grupo no trabalho a ser desenvolvido.

Quando os protótipos da coleção (Figura 17) foram apresentados às artesãs, elas sorriram à princípio e comentaram que não conseguiriam desenvolver as peças, mas quando começaram a tocá-las, perceberam que o trançado era o mesmo que já sabiam fazer, compreenderam a estrutura dos produtos e, então, distribuíram entre si as peças que desejaram construir. Cada participante ficou responsável por desenvolver uma peça completa. À medida que iam terminando começavam uma nova. Ao final foram desenvolvidas duas amostras de cada peça pelo grupo, conforme os protótipos.

Figura 17 - Protótipos da Coleção Mar do Sertão



Fonte: Acervo da autora (2013).

Figura 18 - Realização do projeto Artesanato Competitivo em Morrinhos



Fonte: Acervo da autora (2013).

Ao final do Projeto, foi realizada uma eleição entre as artesãs a fim de que elas escolhessem uma representante para o grupo, dessa forma, foi eleita uma artesã que mostrou-se bastante integrada com as demais e motivada a dar continuidade às atividades do grupo. Ao ver a reorganização de seu grupo produtivo e o resultado do trabalho realizado, bem como a beleza das peças, as artesãs ficaram mais motivadas a permanecer com as atividades e criaram mais confiança para desenvolver outros tipos de peça a partir do trançado em palha.

A intervenção junto ao grupo dos artesãos de Cascavel, por sua vez, ocorreu no período 17 a 21 de fevereiro de 2014. Na época da visita o grupo contava com 21 artesãos especializados em composição com retalhos de couro que são doados por uma indústria de estofados da região.

Durante a visita de diagnóstico foi possível averiguar que o nível técnico do grupo era muito bom e que os integrantes já desenvolviam peças bastante diferenciadas. Sobre a organização dos trabalhos, observou-se que os artesãos eram organizados e trabalhavam em forma de núcleos produtivos para cada peça desenvolvida, o que possibilitava a colaboração e organização das tarefas e, assim, o aumento da produtividade e empenho coletivo.

A coordenação do grupo fica a cargo da D. Maria José, que é considerada a coordenadora dos trabalhos e, normalmente, as peças são produzidas na casa dela. No que se refere à comercialização dos produtos, foi-nos relatado que esta era feita por meio de atravessadores que compram as peças e as revendem em outros locais. Além disso, os integrantes do grupo, eventualmente, participavam de feiras dentro e fora do município.

Segundo os artesãos, os produtos mais vendidos são: bolsas, carteiras, acessórios e chaveiros.

Sobre as características do grupo, foi interessante observar que há artesãos que trabalham constantemente na oficina e outros dez que são convidados em períodos de grandes encomendas; todos trabalham executando fases diversas da produção, pois a matéria-prima é variada: os retalhos em couro são de diversas cores e tamanhos.

Entre os problemas enfrentados pelo grupo, identificou-se que os artesãos não sabiam como descartar os resíduos e tinham armazenados em galpões algumas sacas enormes com resíduos muito pequenos de couro que não sabiam como aproveitar. Outro problema relativo a produção era que, apesar de a pequena oficina aonde trabalhavam possuir duas máquinas de costura reta e vários tipos de facas e ferramentas pequenas, o corte e a montagem das peças é todo feito à mão, o que dificulta o acabamento das peças quando se utiliza pedaços pequenos do couro.

Após a identificação das características do grupo e as observações de suas possibilidades e limites relacionados à produção, foi desenvolvido o projeto e a proposta de coleção para o mesmo. A coleção teve como título: *Entre o mar e o sertão*. Com ela buscou-se enfatizar os aspectos da paisagem local, assim, as formas dos desenhos seguiram o movimento das ondas do mar e as cores (em tons neutros e terrosos) coincidiram com as do cenário sertanejo que também compõe a paisagem local. E, aproveitando-se as habilidades dos artesãos e a necessidade de se aproveitar os resíduos pequenos de couro, a coleção também contemplou objetos menores, como acessórios carteiras e chaveiros.

Figura 19 - Projeto da Coleção Mar do Sertão



Fonte: Acervo da autora (2013).



Após a aprovação da coleção e elaboração dos protótipos, foi iniciado o curso para desenvolver os produtos junto com o grupo. O passo a passo da intervenção no grupo pautou-se no seguinte cronograma: apresentação institucional e explanação sobre o Projeto Artesanato Competitivo; motivação do grupo; apresentação da coleção; reconhecimento da matéria prima a ser utilizada e materiais; modelagem das peças; desenvolvimento das peças (colagem, costura e acabamentos) e; elaboração das fichas técnicas. O resultado pode ser observado na figura 20:

Figura 20 - Protótipos da Coleção Mar do Sertão



Fonte: Acervo da autora (2013).

Durante a produção dos produtos, cada participante ficou responsável por desenvolver uma peça completa. No entanto, a produção foi organizada em grupos produtivos, onde as artesãs se revezavam na realização de etapas do processo e cada grupo ficava responsável pela entrega de um número determinado de peças prontas.

No entanto, cabe ressaltar que apesar do empenho das artesãs e sua habilidade técnica, alguns fatores comprometeram o bom acabamento das peças, principalmente chaveiros e colares da coleção, como a ausência de facas apropriadas para o corte padrão das peças pequenas de couro e a ausência do *balancim* que possibilitaria aumento na produtividade e melhor acabamento. Como as peças pequenas que compõem colares e chaveiros foram recortadas a mão, isso prejudicou o manuseio e a colagem durante o processo fazendo com que a performance dos produtos ficasse comprometida.

Ao final da intervenção, pode-se constatar que o grupo possui excelente nível técnico, organização e boa produtividade. Os produtos foram desenvolvidos com êxito e depois as peças foram entregues à CEART juntamente com o relatório e as documentações exigidos pela instituição.

Figura 21 - Realização do projeto em Cascavel.



Fonte: Acervo da autora (2013).

Ao longo deste ponto, nos debruçamos sobre as metodologias utilizadas pela CEART para a intervenção nos grupos produtivos de artesanato no interior do estado, podendo perceber os critérios estabelecidos pela entidade para a realização das intervenções com a observação participante em três grupos produtivos.

Além de atentar para a parte burocrática e o passo a passo estabelecido pela referida instituição para as intervenções no artesanato e o desenvolvimento do trabalho do designer junto ao grupos, pode-se ter acesso, também, aos conflitos e às negociações estabelecidas entre designers e artesãos ao longo do trabalho. Fatores como a dependência do artesão em relação ao designer e a falta de interesse de alguns destes em atentar para as necessidades e limites do artesão, interferem sobremaneira na continuidade dos trabalhos e no processo de construção da autonomia do artesão que acaba colocando-se à margem do próprio trabalho.

Apesar de haver grande esforço por parte da maioria dos designers que atuam nesse campo e da própria CEART em estabelecer parâmetros para as intervenções que busquem valorizar o artesão e seu produto, há, ainda, muitos entraves relacionados à visão de mundo do designer e à forma como ele interfere no trabalho artesanal. Diante disso, é importante atentar à formação desse profissional e perceber como ele vem sendo preparado para lidar com “bens culturais” como o artesanato.

No ponto a seguir serão apresentados alguns dados acerca da formação do designer e alguns exemplos de iniciativas que foram empreendidas a fim de se pensar em processos de design que atendessem às necessidades do artesanato e dos artesãos.

## 5 A FORMAÇÃO DO DESIGNER E SEU TRABALHO COM BENS CULTURAIS

Os aspectos apontados e as reflexões erigidas ao longo deste trabalho buscaram responder à sua problemática central que é compreender como os *designers* de moda lidam com a *delicada* tarefa de criar e desenvolver novos produtos junto aos grupos de artesãos, sendo preciso, para isto, “ensinar” outros processos de criação e produção diferentes daqueles que os próprios artesãos empregam tradicionalmente em seu ofício.

O capítulo quatro buscou responder aos objetivos específicos de estudar as metodologias de design e sua aplicação na obtenção do produto artesanal além de descrever a metodologia adotada pela CEART para a realização das intervenções nos grupos de artesãos do interior e; observar e descrever o papel do designer nesse processo de intervenções no trabalho artesanal. Nesse sentido, ao longo do texto, procurou-se desenvolver considerações acerca da conceituação e aplicação do design a fim de se compreender como este é inserido no modo de produção artesanal e os resultados que são obtidos a partir disso. Para tanto, a reflexão foi ampliada com um olhar mais atento ao ambiente empírico da pesquisa em que, por meio da explanação acerca da metodologia de atuação da CEART junto aos grupos de artesãos no interior do Ceará, buscou-se apresentar o passo-a-passo do processo de intervenção em diferentes grupos, bem como as negociações e os conflitos que emergem no cotidiano da relação designer/artesão.

A partir da descrição do Projeto Artesanato Competitivo nos grupos produtivos de Croatá, Morrinhos e Cascavel, além da observação dos depoimentos de designers, artesãos e técnicos da CEART, colhidos durante a pesquisa de campo, pode-se perceber as diferentes realidades dos grupos de artesãos, bem como as contingências que fazem parte da realidade de cada intervenção. Algumas destas podem estar relacionadas às “surpresas” enfrentadas pelos designers no contexto de sua atuação, outras podem estar ligadas à motivação ou desmotivação dos artesãos em relação às ações que são empreendidas.

Dessa forma, pode-se notar até o presente momento que, durante o processo de intervenção no artesanato, o convívio do designer com o artesão está sujeito a uma série de situações, por vezes contraditórias, que podem emergir por diferentes razões e, muitas destas, escapam à previsibilidade do método que está sendo adotado. Tais situações estão para além dele (método) e, em sua maior parte, relacionam-se à própria interação entre designer e artesão.

As situações e reflexões apresentadas foram erigidas com o intuito de lançar luzes sobre o objetivo geral do estudo que é compreender as interfaces criadas entre o trabalho do *designer* de moda e do artesão, enfocando nas interferências pedagógicas e metodologias adotadas no processo de criação e produção do artesanato. E, com a finalidade de ampliar e aprofundar essa discussão é que propomos no presente capítulo alcançar mais dois dos objetivos específicos da pesquisa, são eles: Compreender a formação do designer e o seu preparo no que diz respeito ao trabalho com bens culturais, identificando as possibilidades e os limites na formação do novo profissional e; Interpretar a relação entre designers de moda e artesãos no interior do Ceará na perspectiva da educação emancipatória.

Para tanto, serão apresentadas algumas ações realizadas pela CEART em parceria com a Universidade Federal do Ceará que foram desenvolvidas ao longo do ano de 2013 a fim de “aprimorar” o trabalho dos designers e ampliar o seu “rendimento” junto aos artesãos durante as intervenções realizadas pelo Projeto Artesanato Competitivo. Além disso, buscaremos, também, apresentar o contexto da formação acadêmica do estudante de design a fim de compreender como este vem sendo “preparado” na universidade para lidar com o desenvolvimento de produtos artesanais

### **5.1 A CEART e a formação do designer responsável pelas intervenções nos grupos de artesãos**

Apesar de já possuir um plano de ação predefinido e atuar em todo o estado do Ceará desde a década de 1980, a CEART promoveu em 2013 um treinamento intitulado de *Seminário de Metodologia Projetual de Produtos Artesanais*<sup>46</sup>, voltado para os designers que fazem parte de seu quadro técnico como prestadores de serviço.

Esse seminário foi realizado mediante a parceria entre a Secretaria do Trabalho e Desenvolvimento Social (STDS), órgão ao qual a CEART é vinculada, e a Universidade Federal do Ceará (UFC) com o intuito de aprimorar a utilização das ferramentas necessárias à prática projetual junto aos grupos de artesãos.

---

<sup>46</sup> Este seminário resultou da necessidade de aproximar os designers da CEART das ações desenvolvidas com o *Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design para artesãos do Estado do Ceará* que foi realizado por professores e estudantes do curso de Design-Moda da UFC durante o primeiro semestre de 2013 com a finalidade de ensinar aos artesãos alguns dos fundamentos básicos do design.

Realizado durante os dias 14, 15 e 16 de agosto de 2013, compreendendo os turnos manhã e tarde, o seminário foi ministrado por uma estudante do curso de Design-Moda da UFC a uma turma de quinze designers que já atuam na CEART há pelo menos um ano<sup>47</sup>.

Tendo por título *Seminário de Metodologia Projetual de Produtos Artesanais*, o seu conteúdo contemplou assuntos relacionados ao processo criativo e à prática projetual em design, tais como: conceitos básicos do design, princípios da forma e da cor, sistemas de leitura visual, criação de novos produtos e construção e apresentação de projetos. Esse conteúdo foi reunido e disponibilizado aos designers em uma apostila impressa e colorida, mas apesar de ser um material didático interessante por apresentar uma síntese dos conteúdos elementares do design, observou-se que muito pouco do assunto abordado foi relacionado ao artesanato; em toda a apostila há apenas um parágrafo que apresenta o conceito de artesanato e outros dois que definem iconografia<sup>48</sup>.

A ênfase nas ferramentas do design sem a necessária aplicação no artesanato não foi observada apenas no material didático oferecido, mas também durante as exposições teóricas da facilitadora (estudante do último semestre do curso de Design-Moda da UFC) ao longo do Seminário. Apesar de a mesma demonstrar amplo domínio do conteúdo teórico acerca do design, a discussão foi bastante incipiente no que se referia às peculiaridades envolvidas na relação designer/artesão para a atualização dos produtos artesanais.

Desta forma, por já conhecerem e praticarem muitos dos conteúdos pertinentes à metodologia projetual ali apresentados e, aproveitando que alguns técnicos e diretores da CEART se faziam presentes no Seminário, os designers mostraram-se mais preocupados em debater acerca de questões referentes ao convívio cotidiano com os artesãos durante as intervenções do que propriamente com o conteúdo explanado.

Durante os encontros do seminário, ficou latente a preocupação dos designers presentes com a inexperiência da facilitadora com a prática do desenvolvimento de produtos artesanais. Com isso, foi possível notar que entre os participantes (designers e técnicos da CEART) presentes, havia aqueles entediados com a ampla exposição teórica e aqueles que procuravam “otimizar” o momento dos encontros, trazendo exemplos da prática do convívio com os artesãos e promovendo discussões sobre o assunto.

---

<sup>47</sup> O Programa do Seminário com a descrição do conteúdo, bem como o material didático encontram-se nos anexos deste trabalho.

<sup>48</sup> A apostila completa segue nos anexos deste trabalho.

Desta forma, o foco das discussões do *Seminário de Metodologia Projetual de Produtos Artesanais* passou da exposição sobre as teorias do design para inúmeros debates entre os designers e técnicos da CEART acerca das intervenções nos grupos de artesãos, apesar da determinação da facilitadora em ministrar todo o conteúdo da apostila.

Dentre os temas mais abordados durante as discussões erigidas ao longo dos três dias do evento, destacou-se a preocupação com o curto período de tempo destinado às intervenções que não favorecia o amadurecimento do contato com os artesãos e o desenvolvimento de projetos com maior embasamento sobre as características culturais locais e, portanto, mais próximos dos anseios dos produtores, como podemos observar nos depoimentos abaixo:

Como podemos ampliar e otimizar o período de contato com os artesãos durante a visita de diagnóstico? (Evelin, designer, em 14 de agosto de 2013).

Acho pouco o tempo dedicado à primeira visita ao grupo. Nesta única visita de diagnóstico, que geralmente dura uma tarde, temos que traçar o perfil do grupo, perceber suas necessidades e anseios, conhecer a qualidade dos trabalhos que desenvolvem e sua habilidade técnica, fotografar a localidade e ainda identificar os ícones locais e culturais necessários para o desenvolvimento de uma coleção consistente, de acordo com os moldes da Ceart. É pouco tempo para muita coisa! (Claudia, designer, em 14 de agosto de 2013).

Tal preocupação dos designers com o prazo das intervenções é uma constante. Observou-se ao longo do capítulo anterior que o tempo dedicado à visita de diagnóstico, momento determinante para a orientação do restante do processo intervencionista, é muito incipiente. Haja vista que, em apenas um período do dia (manhã ou tarde) o designer deve conhecer o grupo, registrar suas habilidades, expectativas e limitações e, ainda, buscar referências culturais e imagéticas para fundamentar a construção da coleção e do projeto de intervenção no grupo.

Segundo a coordenadora das atividades da CEART, que estava presente na hora dessa discussão, a razão desse formato adotado na visita de diagnóstico deve-se à limitação de verbas destinadas ao custeio das passagens e da estadia do designer nas cidades em que o grupo de artesãos assistido pelo projeto se situa.

Outro questionamento levantado durante o Seminário esteve relacionado à metodologia de intervenção adotada pelos profissionais envolvidos no processo. Apesar de haver orientações da CEART voltadas para a sistematização das intervenções que se dão a

partir de uma série de procedimentos previamente delimitados, alguns designers mostraram-se preocupados com a falta de parâmetros metodológicos mais específicos e comuns a todos que norteassem o cotidiano das intervenções.

Como podemos chegar a uma metodologia comum nessas intervenções? (Claudia, designer, depoimento colhido em 14 de agosto de 2013).

Será que nós podemos utilizar esse método de fazermos dinâmicas junto com os artesãos para que eles possam criar junto com os designers? (Julio, designer, depoimento colhido em 14 de agosto de 2013).

A preocupação com a metodologia adotada durante as intervenções relaciona-se diretamente com a necessidade de se dedicar mais “cuidado” ao trabalho do artesão no contexto das intervenções e à busca por otimizar os resultados alcançados. Esse também foi um dos aspectos mais apontados e debatidos entre os designers presentes no seminário:

Devemos prestar atenção nos sonhos e interesses dos artesãos para podermos criar de acordo com seus anseios, não a nossa coleção, mas a coleção deles (Selma, designer em 14 de agosto de 2013)

Tivemos experiências em que os artesãos não conseguiram confeccionar os artigos projetados por um designer porque este desenvolveu uma coleção baseada em ‘folhas secas’ e os artesãos não se identificaram com isso, eles buscavam cores e outros elementos, era isso que eles queriam mostrar. As folhas secas faziam parte da vida deles, mas não era isso que eles queriam mostrar (Lucia Coelho, técnica da Ceart, em 14 de agosto de 2013).

Uma designer, certa vez, desenvolveu um trabalho com bonecos de pano em uma comunidade quilombola. A designer criou bonecos utilizando cores pretas e marrons, sapecado, mas os artesãos não se identificaram, eles não se reconheceram e gostavam de desenvolver bonecos cor-de-rosa e com lãs (Diana, técnica da Ceart, em 14 de agosto de 2013).

O artesão deve se reconhecer no trabalho que está sendo feito (Patrícia, designer, em 14 de agosto de 2013).

Até que ponto o designer tem autonomia para desenvolver um trabalho de vanguarda? Até que ponto a nossa criatividade nos permite extrapolar alguns limites? Ou seja, como posso utilizar elementos que casem com o desejo do público da Ceart? (Ivanildo Nunes, designer, em 14 de agosto de 2013).

Temos várias funções pois temos que atender a vários desejos, o do público-alvo, do artesão, a questão social etc. (Patrícia, designer, em 14 de agosto de 2013).

Como pode ser observado pelas questões apontadas e pelos depoimentos dos designers, ainda estamos longe de compreender ou definir os limites e possibilidades



quando o assunto é a intervenção de design no artesanato. Outro ponto que merece destaque é que os artesãos também impõem seus próprios limites quando não se reconhecem no trabalho a ser realizado. Tais fatos expostos nos depoimentos revelam muito das negociações e conflitos que podem surgir entre designers e artesãos no contexto das intervenções.

De acordo com Canclini (2008b, p. 202) as identidades se constituem não só no conflito bipolar entre as classes, mas também em contextos institucionais de ação cujo funcionamento se torna possível na medida em que todos os seus participantes, hegemônicos ou subalternos, concebem uma ordem negociada. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que as classes populares afirmam em espaços ou em rituais específicos sua identidade originária, elas também podem reformular seu patrimônio cultural assimilando saberes e costumes que lhes permitem reposicionar-se em novas relações socioculturais políticas e de trabalho. (CANCLINI, 2008b, p. 205)

Logo, compreendemos que o papel das entidades, bem como dos designers que lidam diretamente com os artesãos, nem sempre responde a uma atitude salvacionista ou predatória do trabalho dos artesãos, mas os designers, também, estabelecem negociações com os artesãos a fim de viabilizar o desenvolvimento de produtos que gerem retorno para o mercado.

A partir dos depoimentos, percebemos que os artesãos, por sua vez, não aceitam as propostas dos designers de forma passiva, mas reagem de diversas maneiras conforme as suas representações e valores, como foi o caso da comunidade quilombola que se recusou a confeccionar bonecas de pano negro e do grupo que não quis retratar folhas secas em seus trabalhos.

A recusa dos artesãos em desenvolver algo que eles consideram que não os representa faz parte das inúmeras contingências que podem emergir durante as intervenções de design no artesanato e que não estão previstas na Apostila de Metodologia Projetual, por exemplo. No processo de intervenção o produto é construído mediante as negociações estabelecidas entre artesãos e designers, mediante as interseções de saberes e fazeres que nascem do contato entre designers e artesãos.

Diante dessas circunstâncias, é que o debate acerca desse contato e o compartilhamento das situações inesperadas que surgem a partir dele entre os designers merece mais atenção do que a “simples” revisão de conteúdos do design. O cerne da questão não está no que *se deve ou não fazer*, mas no *como fazer*.

Esse ponto é imprescindível para que compreendamos as ações empreendidas pelos designers junto aos artesãos e as modificações ocorridas no processo produtivo destes a fim de que seu produto atenda às exigências do mercado.

Entendendo-se que as metodologias de design são implementadas no artesanato tendo como foco o produto final, ou seja, a peça pronta, muitos designers e estudiosos esforçam-se em apresentar resultados positivos de intervenções diversas, outros centram-se nos processos e nos métodos de obtenção/otimização da matéria-prima, na exploração da técnica artesanal ou nas possibilidades de inovação que o artesanato oferece (ESTRADA, 2004; FREITAS, 2006; LIMA, 2006).

No entanto, acreditamos que a problemática central não seja a criação de uma “metodologia adequada ou padrão” para as intervenções, até porque estas não divergem apenas em relação à tipologia do artesanato desenvolvida em um grupo de artesãos, mas principalmente porque os próprios artesãos são indivíduos únicos e diferentes entre si. É necessário que pensemos nessas intervenções como “formas de trocas de experiências envolvendo o design e o artesanato”, e isso requer necessariamente que pensemos na possibilidade de “trocas de saberes” entre designers e o artesãos.

Quando consideramos que ambos (artesão e designer) constroem-se a si mesmos enquanto constroem uma peça, entendemos que tal experiência não se mede por um método unificado, pronto, rígido. Mas, talvez, por uma sucessão de métodos que se interpõem ao sabor dos achados que somente são possíveis na situação vivenciada por ambos.

No modelo atual de intervenção junto aos grupos de artesãos, o designer atua de forma a coordenar uma série de transformações que serão construídas no fazer do artesão a fim de que o produto artesanal passe a atender às necessidades de estilo, forma, acabamento, novidade etc. Dessa forma, a relação designer/artesão corresponde a uma relação pedagógica. No entanto, é preciso levar em conta que o ato de ensinar “novos processos” ou novas “formas de inovação” para o desenvolvimento de produtos requer que designer, antes de tudo, apreenda os processos originais a fim de perceber quais são as possibilidades e os limites de cada artesão para que a intervenção ocorra.

É interessante refletir sobre a relação ensino/aprendizado presente na vivência entre designers e artesãos, a partir dos estudos de Paulo Freire (2011, p. 25) quando ele coloca que é preciso que “desde os começos do processo vá ficando cada vez mais claro que, embora diferentes entre si, quem forma se forma e se “re-forma” ao formar e quem é

formado forma-se e forma ao ser formado”, esse é o princípio do que ele chama de “pedagogia da autonomia”, uma pedagogia fundada na ética, no respeito à dignidade e à própria autonomia do educando. Conforme Freire (2011) educar ou ensinar é muito mais do que puramente treinar o educando no desempenho de suas destrezas, mas permitir que ele vá além da técnica e da reprodução e passe à criação, sendo, assim, autor daquilo que constrói e se reconheça nisto (MARX, 2012).

Considerando que, na prática cotidiana, os projetos são conduzidos pelo designer, seria interessante pensa-lo como “mediador ou facilitador” dos processos, uma vez que cabe a ele, de acordo com as metodologias atuais, identificar as necessidades dos grupos, projetar os produtos e acompanhar seu desenvolvimento levando em conta as reações e as particularidades no comportamento dos artesãos. O que implica na adoção de uma conduta por parte do designer que seja sensível às necessidades dos artesãos, percebendo-o não como um mero instrumento para se chegar ao produto, mas como o real motivo das intervenções. Logo, haveríamos de repensar as intervenções no sentido de colocar o artesão antes do produto e não o contrário.

Como já mencionado em capítulo anterior, o artesão não é operário, não recebe salário fixo e não tem patrão, ou seja, ele é o “dono” de seu saber, de seu fazer e, principalmente, de seu tempo, então, cabe questionar: como o designer considera isso? No design e para o designer o foco deve ser sempre o produto e sua performance e, também, ao que se refere à satisfação das necessidades (objetivas e subjetivas) dos consumidores. Entretanto, quando a base do projeto é o artesanato, o foco não deve se resumir ao produto, mas aos produtores, aos artesãos, que são os agentes efetivos na construção e concepção dos produtos. Sobre isso Mendes (2011) coloca que:

Atualmente a maioria das manifestações artesanais está inserida no circuito turístico em que as peças produzidas são vistas pelos compradores como ‘exemplos vivos do tradicional’, remanescente, exótico, fruto de um passado que não volta mais”[...] não é preciso negar a modernização para que a tradição possa se reproduzir, mas é preciso averiguar se os artesãos estão interessados em “manter as tradições” ou “participar da modernidade” (MENDES, 2011, p. 205).

Em seu estudo, Mendes (2011) apresenta alguns casos de descaracterização da louça produzida pelas artesãs da localidade de Córrego de Areia, distrito do município de Limoeiro do Norte que fica a 204 km de distância de Fortaleza. A autora expõe uma situação recorrente quando o assunto é intervenção de design no artesanato: a renovação

dos produtos e a inserção de referenciais estéticos com os quais as artesãs nem sempre se identificam.

A autora salienta que na atualidade o artesanato desempenha um papel econômico e social, pois ele se define como expressão de uma cultura ao mesmo tempo em que é considerado bem de consumo, cuja comercialização garante a sobrevivência do artesão (VIVES, 1993 apud MENDES, 2011). No entanto, no que diz respeito à produção artesanal, por mais que o mercado disponha de aparatos tecnológicos, o processo e as metodologias de confecção das peças continuam os mesmos das gerações anteriores, revelando que “a continuidade da tradição familiar não foi perdida” (MENDES, 2011, p. 75). Por outro lado, há a atualização dos produtos por meio de desenhos, formas, referências e cores que são geralmente direcionadas por designers enviados pela principalmente pela CEART.

Esse quadro confirma as considerações feitas por Canclini (2008b) e Michel de Certeau (2013), exploradas no ponto 3.3 deste trabalho, onde os autores usam respectivamente termos como *negociações* e *táticas* para se referirem às formas insubordinadas que estão implícitas nas relações entre as classes “subalternas” (artesãos) e a cultura hegemônica (designers), colocando em cheque os ideais de dominação e subserviência pregados pela teoria crítica.

Nesse sentido, a consideração do artesão como “foco” das intervenções ao invés do produto, exige que repensemos o papel do designer no contexto dessas intervenções. Pois, como sabemos, este, além de profissional detentor dos conhecimentos sobre a metodologia projetual, atua, também, como facilitador na transmissão desses conhecimentos sobre o design para os artesãos.

Quando nos defrontamos com situações como estas vivenciadas durante o Seminário de Metodologia Projetual de Produtos Artesnais em que os próprios designers se questionam sobre as possibilidades e os limites que eles possuem ao lidar com o artesanato, percebemos que há uma nítida preocupação desses profissionais e, ao mesmo tempo, certa insegurança ao lidar com esse bem, como podemos observar em alguns dos depoimentos já mencionados:

Até que ponto o designer tem autonomia para desenvolver um trabalho de vanguarda? Até que ponto a nossa criatividade nos permite extrapolar alguns limites? Ou seja, como posso utilizar elementos que casem com o desejo do público da Ceart? (Ivanildo Nunes, designer, em 14 de agosto de 2013).

Temos várias funções pois temos que atender a vários desejos, o do público-alvo, do artesão, a questão social etc. (Patrícia, designer, em 14 de agosto de 2013).

Retomando algumas colocações em que os designers questionam sobre sua própria atuação, podemos perceber que eles não enxergam sua atuação junto aos artesãos como pedagógica. Para os designers é latente apenas a prática profissional e burocrática que envolve seu trabalho nos grupos, sendo o resultado disso uma ou mais coleções apazíveis ao mercado e adequadas às exigências da CEART. Ao mesmo tempo em que eles têm consciência de que precisam “atender a vários desejos, o do público-alvo, do artesão, a questão social etc.”, eles não sabem o que priorizar e como conciliar todos esses aspectos. De fato, essa situação gera um grande dilema para o designer comprometido com o trabalho e para a instituição.

Levando-se em conta que o designer possui uma formação eminentemente voltada para a criação e desenvolvimento de bens materiais para o mercado e que sua atuação é, *à priori*, totalmente voltada para atender às necessidades da indústria, não é difícil entender porque eles enfrentam esses conflitos ao lidar com o artesanato. Essa é uma realidade para a qual ele não foi “preparado”. Dessa forma, produzir a partir do artesanato e lidar com os artesãos é um desafio para o designer contemporâneo, haja vista que o artesanato possui não só um papel material ou econômico, mas carrega consigo o fator cultural e humano mais do que qualquer outro tipo de bem produzido pela indústria.

Disto, pode-se concluir que o material didático desenvolvido pela CEART em parceria com a Universidade Federal do Ceará e a iniciativa de oferecer aos profissionais que atuam neste campo do design em artesanato um “treinamento específico”, demonstra a preocupação e o interesse em aprimorar o modo de atuação destes profissionais junto aos grupos de artesãos e conseguir alcançar resultados mais satisfatórios com as intervenções. No entanto, apesar da “boa intenção”, o foco do Seminário de *Metodologia Projetual de Produtos Artesanais* ficou distante da questão prioritária a ser levada em conta: os conflitos e as negociações que emergem da relação/designer artesão no contexto das intervenções, como pode ser observado pela discrepância entre o conteúdo da apostila e as discussões erigidas durante o curso. Enquanto o material didático e o curso estavam voltados para metodologias do design, os designers estavam mais interessados em discutir os processos envolvidos em sua relação com os artesãos. Isso revela a necessidade de se pensar mais sobre a realidade, a prática cotidiana das intervenções e seu aspecto humano e

pedagógico e não apenas em teorias e em metodologias preconfiguradas que, apesar de auxiliarem no processo, apenas atuam desta forma.

Esse *Seminário de Metodologia Projetual de Produtos Artesanais* resultou de um projeto mais amplo desenvolvido por professoras do curso de Design-Moda da UFC intitulado: *Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design para artesãos do Estado do Ceará* que foi implantado ao longo de 2013 envolvendo os alunos do curso de graduação em Design-Moda da referida universidade. Foi somente após a realização deste projeto junto aos grupos de artesãos ao longo do primeiro semestre de 2013 que a coordenação da CEART viu a necessidade de repassar os mesmos conteúdos ministrados aos artesãos para os designers que pertencem ao seu quadro técnico.

Sobre este aspecto, cabe observar que a formulação e realização do *Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design para artesãos do Estado do Ceará* não envolveu os próprios designers que prestam serviço à instituição e que possuem vasta experiência neste campo, sendo que estes só tiveram contato e ciência das ações que vinham sendo implementadas ao longo de 2013 durante a realização do *Seminário de Metodologia Projetual de Produtos Artesanais*.

A desconsideração do conhecimento empírico dos designers durante a formulação e a implantação do *Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design para artesãos do Estado do Ceará*, resultou em um plano de atividades com caráter mais teórico que, conseqüentemente, não contemplou as necessidades reais vivenciadas por designers e artesãos no cotidiano do trabalho com o artesanato. Além disso, tais atividades foram conduzidas por estudantes do curso de Design-Moda da Universidade Federal do Ceará; tanto o *Seminário de Metodologia Projetual de Produtos Artesanais* como as ações do *Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design para artesãos do Estado do Ceará*, não contaram com a participação de profissionais experientes no assunto, mas com estudantes que não possuíam nenhuma vivência com o desenvolvimento de produtos em grupos de artesãos.

Observaremos como se deu a atuação desses estudantes no ponto a seguir em que apresentaremos o contexto das ações empreendidas ao longo da implantação do *Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design para artesãos do Estado do Ceará*.

## 5.2 A incipiência da formação acadêmica do designer no tocante ao trabalho com bens culturais

Com base nos dados coletados a partir de entrevistas realizadas com os estudantes do curso de Design-Moda da UFC, procuramos erigir algumas reflexões sobre a formação acadêmica do designer na atualidade de maneira a compreender como os conhecimentos específicos são aliados ao artesanato e aos bens culturais. Nossa pretensão é confrontar os dados apresentados no ponto anterior, que foram coletados a partir dos depoimentos de designers experientes e suas inquietações, com o a visão do novo designer, a fim de perceber como ele vem sendo preparado para lidar com o trabalho artesanal e se possui uma percepção mais sensível às necessidades dos artesãos.

Para o desenvolvimento da presente discussão, partimos da observação da participação de estudantes do curso de Design-Moda da UFC no *Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design para artesãos do Estado do Ceará*, uma vez que esta iniciativa demonstra o papel da universidade no contexto das intervenções no artesanato.

Desse modo, o presente texto responde ao objetivo específico de compreender a formação do designer e o seu preparo no que diz respeito ao trabalho com bens culturais<sup>49</sup>, identificando as possibilidades e os limites na formação do novo profissional.

Durante o ano de 2013 a CEART, em parceria com o Curso de Design de Moda da UFC, implantou o *Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design para artesãos do Estado do Ceará*. De acordo com a equipe técnica da CEART, a ideia de ministrar cursos de fundamentos de design aos grupos artesãos surgiu da necessidade de dar a eles as ferramentas necessárias para que pudessem criar e desenvolver produtos mais direcionados às necessidades do mercado. Ou seja, produtos que atendessem aos critérios de beleza, usabilidade e diversidade. A intenção também era que o artesão pudesse ter mais autonomia em seu processo criativo, ficando menos dependente do designer<sup>50</sup>.

Dessa forma, o projeto foi idealizado por professoras do curso de Design de Moda da UFC, e sua proposta foi baseada na necessidade de aprimoramento técnico do

---

<sup>49</sup> De acordo com Chauí (2006), são considerados como bens culturais aqueles itens pertencentes ao conjunto de objetos que compõem a cultura material e imaterial de um povo, são elementos capazes de identificar ou localizar no tempo e no espaço um determinado grupo, povo ou “uma certa cultura”. (CHAUÍ, 2006, p. 114),

<sup>50</sup> A questão da dependência dos artesãos em relação aos designers após as intervenções é bastante recorrente e já foi tema abordado em outros trabalhos, ver: Silva (2011).

trabalho artesanal através da transmissão das ferramentas do design ligadas ao processo criativo e o desenvolvimento de produtos aos artesãos. Outra das justificativas para a implantação do projeto foi a diversidade do artesanato cearense e o seu potencial produtivo, como pode ser observado no texto de apresentação retirado do documento:

Devido à riqueza cultural aparente, o estado do Ceará é tradicionalmente conhecido como representativo Polo Artesanal. Várias são as tipologias desenvolvidas por todo o território, tendo, por exemplo, rendas – de bilro, filé, renascença; bordados – *richelieu*, ponto cheio (feitos à mão e à máquina), ponto de marca; tecelagem e artigos de palha e cerâmica, dentre outros. O movimento contínuo de turistas pela região leva à necessidade de aprimoramento e melhoria na qualidade dos produtos gerando demanda de qualificação e capacitação do artesão. Nesse contexto, **a atuação do designer como parte de um movimento de transformação da realidade do mercado, contribui para a valorização do produto artesanal disponível, para a promoção, revigoração e resgate do artesanato sem deixar de considerar as tradições culturais.** Tratando-se de produção artesanal, **a proposta aqui apresentada visa desenvolver o potencial criativo do artesão através dos conhecimentos básicos em Design.** Para isso, pretende-se abordar temas e técnicas do processo criativo, desde os princípios do design, passando pelos processos de trabalho até a comercialização. Considera-se a ação **proposta de elevada importância tanto para a interferência no produto artesanal quanto na autoestima dos profissionais envolvidos.** Dentro dessa perspectiva, sugere-se a realização do curso em grande parte dos municípios cearenses. (Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design para artesãos do Estado do Ceará, 2013, p. 02 – grifos nossos).

No texto que justifica a implantação do Projeto, a argumentação é pautada na **“atuação do designer como parte de um movimento de transformação da realidade do mercado, contribui para a valorização do produto artesanal disponível, para a promoção, revigoração e resgate do artesanato sem deixar de considerar as tradições culturais”**. Tal consideração confirma a necessidade de contribuir com a produção do artesanato por meio das intervenções de design, mas de forma que se respeite o seu aspecto cultural. Além disso, outro ponto de destaque na construção dessa justificativa para a implantação do projeto **“em grande parte dos municípios cearenses”** é a necessidade de **“desenvolver o potencial criativo do artesão através dos conhecimentos básicos em Design”** abordando-se **“temas e técnicas do processo criativo, desde os princípios do design, passando pelos processos de trabalho até a comercialização”**. A necessidade de se desenvolver o potencial criativo dos artesãos está ligada à demanda do mercado por produtos com diferencial de estilo. Por ser uma atividade



baseada em certa perenidade no que se refere às formas, materiais e cores, mas com grande valor cultural e estético, o artesanato é reconhecido no contexto econômico atual como um elemento de diferenciação (CANCLINI, 1993), daí a busca em potencializar seu apelo estético por meio da atualização dos produtos e da melhoria do acabamento.

Outro fator ressaltado no documento é a importância do projeto para “**a autoestima dos profissionais envolvidos**”. Aqui notamos certa preocupação não apenas com o aspecto material do produto *per si*, mas também com os sujeitos envolvidos no processo. No entanto, é importante notar que a questão da *autoestima* do artesão é apresentada no texto não como pré-requisito para as intervenções de design, mas como consequência delas. Desta forma, percebe-se, mais uma vez que o enfoque deste projeto, também, não esteve centrado primeiro no produtor, mas no produto<sup>51</sup>.

Assim como nas demais ações apresentadas ao longo desta pesquisa, a inversão da prioridade também nesse Projeto realizado pela UFC em parceria com a CEART, foi determinante para os resultados do mesmo, como será observado mais adiante nos depoimentos dos estudantes que participaram das intervenções.

O projeto foi realizado ao longo do ano de 2013 e a metodologia adotada nas intervenções baseou-se na ministração de cursos de *fundamentos do design* a grupos de artesãos que já são atendidos pelo Programa Artesanato Competitivo da CEART. Os cursos foram ministrados por estudantes do curso de Design-Moda da UFC, que se dirigiram a diferentes grupos de artesãos no interior do estado com o apoio técnico da CEART. Durante a realização das ações do Projeto, esta entidade ficou responsável pelo suporte logístico aos alunos, como o contato com os grupos de artesãos, transporte, alimentação, materiais para o desenvolvimento das atividades e pagamento de ajuda de custo aos estudantes.

Além do suporte técnico da CEART para chegarem até os grupos assistidos e lá desenvolverem o curso de fundamentos do design junto aos artesãos, os alunos também recebiam supervisão das professoras da UFC que desenvolveram o projeto.

---

<sup>51</sup> Ao longo do trabalho desenvolvemos uma discussão acerca do enfoque das intervenções da CEART e a necessidade de se atentar primeiramente para as relações humanas envolvidas na produção do artesanato para que, assim, possamos alcançar resultados mais eficazes no tocante à continuidade do trabalho desenvolvido pelos artesãos, o que traz por consequência a elevação da qualidade dos produtos. Retomaremos essa reflexão mais adiante.

A partir da análise da documentação relacionada ao projeto e dos relatos dos estudantes do curso de Design de Moda da UFC, pode-se notar que estes atuaram como mais como “transmissores” de conhecimentos para os artesãos, a fim de “capacitá-los” ao uso das ferramentas de design. Além disso, a estratégia utilizada para a “configuração desse saber” foi pautada na tentativa de “repassar” dos conteúdos que os alunos adquirem na universidade, conforme podemos observar no texto do documento referente à metodologia do curso ministrado aos artesãos:

A capacitação de artesãos no desenvolvimento e produção de produtos artesanais requer, além das aulas práticas, uma abordagem teórica sobre os parâmetros que permeiam o design e as ferramentas necessárias para a confecção de um produto com competitividade. Visto isso, o projeto ficou segmentado da seguinte forma: Relaciona-se à Capacitação, com aulas teórico-práticas:

- Aulas expositivas e discursivas
- Dinâmicas para fixação do conteúdo abordado
- Dinâmicas para trabalho em grupo
- Desenvolvimento das etapas do processo criativo
- Brainstorming
- Desenho associativo

(Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design para artesãos do Estado do Ceará, 2013, p. 02 – grifos nossos)

Pode-se notar que o enfoque do curso está na qualidade do produto e, assim como foi observado durante o *Seminário de Metodologia Projetual de Produtos Artesanais*, ministrado aos designers da CEART, a metodologia adotada para a realização das aulas a serem ministradas aos artesãos foi totalmente baseada nos critérios do design, deixando à margem das discussões a realidade cotidiana do ofício. Desse modo, pode-se notar que a elaboração do *Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design para artesãos do Estado do Ceará* não contemplou a realidade do artesão, preocupando-se mais com a transmissão dos conteúdos do design aos mesmos, como se isso fosse suficiente para garantir-lhes a autonomia no desenvolvimento de seu trabalho.

No capítulo anterior colocamos que, ao atuar junto aos artesãos, o designer também assume uma posição pedagógica, pois geralmente é o responsável por introduzir no processo produtivo dos artesãos certas atitudes que os auxiliarão na atualização dos produtos. Mas tal função acaba não sendo reconhecida pelo designer, tampouco pelas entidades que os enviam aos grupos.

Por não reconhecerem seu papel pedagógico e, também, pela falta de discernimento sobre a questão do “ensino” como coloca Freire (2002), os designers, na

maioria das vezes, agem apenas no sentido de “adestrar/treinar” os artesãos para o manuseio das ferramentas do *design* em seu ofício. Para Freire (2002), ensinar não é transferir conhecimento, mas criar possibilidades para sua própria construção.

A inobservância das necessidades dos artesãos e a falta de experiência dos designers, sejam eles estudantes ou profissionais, com essa noção de ensino contribui para a manutenção do paradoxo presente no modo de intervenção no ofício dos artesãos: foco no produto e não aquele que produz.

Cabe aqui colocarmos alguns depoimentos que revelam o receio dos estudantes de design em participar das intervenções junto aos artesãos justamente por não identificarem qual seria o seu papel nesse processo:

Quando eu vi essa apostila eu disse “gente como é que eu vou ensinar teoria do design pra um artesão?”. Como era que eu ia chegar lá, entregar a apostila e começar um monte de assunto que não tem nada a ver com eles, por exemplo: falar sobre teoria da cor, sobre metodologia projetual? Além disso, muitos deles não sabem nem ler, como é que eu iria fazer isso? Eu fiquei com medo que eles se achassem “burros”, entende? Ou seja, essa apostila não condiz com o cotidiano do artesão. E a gente tem que entender que o artesão não precisa ser designer, ele só precisa estar ciente de que o seu produto pode ser aprimorado, atualizado. (Pedro, 24 anos, aluno do 6º semestre do curso Design-Moda UFC).

O depoimento do estudante revela o dilema vivido pela maioria dos designers que se veem diante da possibilidade de desenvolver projetos envolvendo o artesanato, como pode ser observado no depoimento de um designer que já possui larga experiência nesse campo e que já foi mencionado anteriormente neste trabalho:

Até que ponto o designer tem autonomia para desenvolver um trabalho de vanguarda? Até que ponto a nossa criatividade nos permite extrapolar alguns limites? Ou seja, como posso utilizar elementos que casem com o desejo do público da Ceart? (Ivanildo Nunes, designer, em 14 de agosto de 2013).

Por não compreender até que ponto vai a prática projetual em si e aonde começa o seu papel pedagógico, o designer encontra dificuldades em definir sua atuação junto aos artesãos. As entidades, por sua vez, ao desconhecerem o cotidiano da relação designer/artesão centram-se no aprimoramento dos produtos, desenvolvendo apostilas, cursos, seminários e treinamentos cujo foco é sempre o produto e a qualidade de vida e trabalho do artesão consequência dele.

Diante disso, faz-se pertinente ressaltarmos a importância de uma mudança de foco quando se trata de tais intervenções no artesanato; ter atenção especial com o artesão e suas necessidades antes de se pensar no produto *per se* e nas necessidades do mercado. A partir das observações realizadas ao longo da pesquisa, podemos pensar na possibilidade de que uma simples inversão de ótica no processo das intervenções por si só acarretaria em grandes transformações no que diz respeito às estratégias metodológicas adotadas, às relações estabelecidas entre designers e artesãos e, conseqüentemente, ao produto final.

É interessante notar que alguns autores, como Estrada (2004), Canclini, (1983), Fleury (2005) e Borges, (2004), além das entidades promotoras das intervenções, procuram elevar o artesão a um patamar especial, justificando as ações como formas de geração de renda e “preservação” do saber e da cultura do mesmo. No entanto, isso não é o que ocorre na prática. Cada vez mais estudos são feitos, cartilhas são desenvolvidas, projetos são aprovados, treinamentos são ministrados a artesãos e a designers, entre outras coisas do tipo, mas tudo sempre centrado na qualidade do produto final.

Nosso posicionamento teórico está aliado àqueles cujas observações são direcionadas à busca de melhores condições de trabalho aos trabalhadores, uma vez que reconhecemos os artesãos ou as artesãs, antes de tudo, como homens e mulheres que do labor retiram seu sustento. Apesar de reconhecer o papel do artesão e a especificidade do bem que produz como algo cujo valor simbólico é elevadíssimo, não devemos inebriar os sentidos, colocando-os (artesão e artesanato) no lugar das coisas sublimes e intocáveis a ponto de esquecer os elementos da realidade concreta (KOSIC, 2011) que envolvem seu cotidiano.

A grande atenção dada ao artesanato e a consideração do artesão como mestre ou artista, guardião da cultura, ofusca a visão para a realidade das relações de trabalho e as trocas de saberes entre artesãos e designers no contexto das intervenções; mascaram os conflitos que, inevitavelmente, ocorrem. Segundo Certeau (2013, p. 82) não é mais possível prender no passado nem nas zonas rurais ou primitivas, os modelos operatórios de uma cultura popular, pois elas existem “no coração das praças-fortes da economia contemporânea”. De modo análogo, podemos dizer que, na prática, o artesanato está longe de ser cristalizado. Conforme coloca Certeau (2013, p. 83), ele é um dos elementos de produção cultural que reintroduz na ordem industrial as “táticas populares de outrora ou de outros espaços”.

Ao compreendermos a produção artesanal como um dado real e que corresponde às necessidades do sistema capitalista de produção (CANCLINI, 2008b), é de suma importância não sublimá-la, mas atentarmos às intervenções que nela ocorrem e para o tipo de formação que vem sendo dada ao profissional de design, uma vez que o designer está à frente da maioria das intervenções.

Ao refletir sobre a proposta do *Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design para artesãos do Estado do Ceará* foi possível notar que o plano de atuação dos estudantes e mesmo o conteúdo ministrado aos artesãos envolveu situações que transcenderam a elaboração textual do documento. Itens elementares, que deveriam ter sido levados em consideração, como o preparo do designer para lidar com os artesãos e o tipo de estratégia a ser seguida na intervenção, permaneceram aquém da realidade vivenciada entre designers e artesãos durante as intervenções. O relato de um dos estudantes envolvidos no projeto revela dados relevantes acerca da realidade do trabalho em campo junto aos artesãos e que, apesar de comuns em ações deste tipo, nem sempre são levados em conta para a construção dos projetos de intervenção:

A gente sabe que os artesãos participam dos cursos, eles geralmente são vinculados a um grupo ou associação e sabem que tem que cumprir uma frequência e tudo. Na maioria das vezes, eles não vão porque querem mesmo apreender algo daquilo, esses são poucos, a maioria vai por alguma obrigação. Eu tive uma experiência de ensinar modelagem em um grupo e, enquanto eu estava apresentando a técnica, algumas artesãs me olhavam como se dissessem “Menino, eu não preciso fazer isso não! Eu já costuro há anos, eu sei cortar esse molde ‘no olho’!”. Daí a gente se sente um pouco incomodado porque temos a intenção de contribuir, mas não sabemos como. (Sergio, 21 anos, aluno do 5º semestre do curso Design-Moda UFC).

A falta de articulação entre a teoria, ou o saber acadêmico, e a prática cotidiana dos artesãos abre uma grande lacuna na relação entre profissionais de design e artesãos, impossibilitando uma experiência vívida de intersecções de saberes e, portanto, o crescimento de ambos durante o processo, bem como a colheita de resultados mais eficazes.

Durante as ações do *Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design para artesãos do Estado do Ceará* os conteúdos foram trabalhados de forma teórico/prática. Segundo podemos observar no documento do projeto, as aulas foram estruturadas de forma que, ao longo de uma semana (nos turnos manhã e tarde), os artesãos pudessem participar

das aulas teóricas e, em seguida, desenvolver alguma atividade prática relacionada ao conteúdo visto, como podemos observar o cronograma do curso exposto na tabela abaixo:

Tabela 2 - Cronograma de execução do Projeto

<b>Cronograma do curso</b>	
	<b>Conteúdo</b>
<b>1ª aula</b>	Manhã – Introdução aos princípios do design.
<b>2ª-feira</b>	Tarde – Gestalt. Exercício de composição
<b>2ª aula</b>	Manhã – Comunicação visual. Perspectiva e proporção. Exercício de fixação
<b>3ª-feira</b>	Tarde – Texturas. Exercício de fixação.
<b>3ª aula</b>	Manhã – Cores. Exercício de fixação
<b>4ª-feira</b>	Tarde – Técnicas de processo criativo
<b>4ª aula</b>	Manhã – Metodologia projetual. Tendências e apropriação das tradições culturais.
<b>5ª-feira</b>	Tarde – Utilidade do produto. Relação entre produção e venda - perfil do cliente, produto, venda.
<b>5ª aula</b>	Manhã e tarde – Aplicações práticas de novos olhares nos produtos já desenvolvidos e apresentação do produto final.
<b>6ª-feira</b>	

Fonte: Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design para artesãos do Estado do Ceará (2013).

De acordo com o cronograma a carga-horária dos cursos foi distribuída em cinco dias durante os turnos manhã e tarde, totalizando 40 horas/aula. Em todos os grupos assistidos, as aulas ocorreram de segunda a sexta-feira, sendo que o turno da manhã ia das 8:30h às 12:30h e o da tarde das 13:30h às 16:30h.

Segundo as professoras que idealizaram o projeto e estabeleceram o cronograma juntamente com a CEART, o fator determinante para a condensação de todo o conteúdo do curso no período de uma mesma semana foi a disponibilidade dos artesãos em passar mais tempo que isso em atividades desse tipo, uma vez que a maioria dos grupos é composta por mulheres donas de casa. Por outro lado, o fato de o curso ter sido conduzido nos turnos matutino e vespertino foi um fator complicador, pois as artesãs, muitas vezes, não podem se ausentar de seus afazeres domésticos e mesmo dos trabalhos artesanais que desenvolvem em casa para estar no curso durante o dia todo.

Devido a essa carga horária intensiva das aulas, a coordenadora do projeto, professora Araguacy Filgueiras, mencionou que houve casos em que os artesãos não compareceram nos dias previstos para a realização dos cursos e o designer (estudante que iria ministrar as aulas) teve de cancelar ou adiar as atividades e retornar para Fortaleza.

O outro fator que não foi mencionado pelos representantes das entidades envolvidas no projeto (CEART e UFC), e que provocou essa intensificação da carga horária diária para a realização dos cursos foi a redução dos custos com a estadia do designer no local da intervenção, uma vez que este deve receber um determinado valor de ajuda de custo para hospedagem e alimentação durante o curso, além do pagamento pelas horas de aulas ministradas aos artesãos, conforme previsto no projeto.

No capítulo quatro deste estudo, em que foram apresentadas as estratégias metodológicas de intervenção da CEART durante a realização do Projeto Artesanato Competitivo, observou-se que um dos principais problemas enfrentados durante as intervenções foi a evasão dos artesãos nos cursos de capacitação ou a baixa frequência dos mesmos, por isso, a CEART buscava concentrar as atividades durante os cursos de capacitação em apenas um turno a fim de contar com a presença dos artesãos. Observou-se, ainda, que os mesmos justificavam sua ausência apontando que era bastante difícil conciliar suas atividades domésticas com as ações propostas durante os projetos.

A partir disso, podemos perceber que exigir do artesão o despendimento de uma carga-horária diária de oito horas é incompatível com seu modo de vida, como já foi amplamente discutido anteriormente. E o fato de os artesãos não comparecerem às atividades previstas pelo Projeto era algo que poderia ter sido previsto pela CEART, no entanto, a carga-horária diária de oito horas foi mantida, comprometendo, assim, o cotidiano dos artesãos e, tendo por consequência, o baixo envolvimento e rendimento durante os cursos, como pode ser observado nos depoimentos:

Várias vezes os estudantes se deslocavam daqui para o interior e quando chegavam lá os artesãos não compareciam às aulas, daí o aluno tinha que voltar pra Fortaleza e ficava muito desmotivado com o projeto porque perdia aula, perdia tempo pra que? Pra nada. (Araguacy, professora e coordenadora do Projeto)

Em vários momentos a gente estava falando, explicando as coisas e as artesãs estavam era fazendo o labirinto delas lá, nem prestavam atenção, enquanto outros ficavam meio que cochilando... (Carla Andrade, aluna de Design de Moda, entrevistada em 22 de março de 2014).

Durante a realização da observação participante para esta pesquisa em que foram acompanhados os trabalhos realizados por três grupos de artesãos assistidos pela CEART por meio do Projeto Artesanato Competitivo entre os anos de 2013 e 2014, recebemos a informação de que dois dos grupos assistidos já haviam participado Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design, foram eles: o grupo que trabalha com

composições a partir de retalhos de couro no município de Cascavel e o grupo das artesãs produtoras de artigos em palha de carnaúba do município de Croatá da Serra.

A partir dessa informação, foi possível coletar dados que cooperaram para a compreensão dos resultados obtidos pelo *Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design* para os artesãos nos dois grupos. Ao conversar com artesãs, observou-se que elas receberam o curso como apenas mais uma ação da CEART e, com isso, pode-se perceber a familiaridade das artesãs para com as intervenções. Mas ao serem indagadas sobre a relevância do curso para o seu trabalho e o que tinham apreendido de mais interessante foi complicado ouvir declarações concretas. Enquanto a maioria das artesãs apenas gesticulou positivamente acerca das experiências vivenciadas com o curso, duas delas afirmaram que passaram a se sentir mais à vontade no que diz respeito à combinação de cores na hora de desenvolverem suas criações.

Ah a gente teve um curso aqui, foi o dia todo e a gente fez um monte de coisa: mexeu com tinta, fez colagem, mas o que eu mais gostei foi das combinação das cores, eu achava muito difícil, mas agora tá um pouquinho mais fácil. (D. Mazé, 45 anos, grupo produtivo de composição com retalhos de couro – Cascavel/Ce)

Como pode ser observado, na programação do curso foi dedicada uma carga intensa de aulas e exercícios práticos sobre a utilização de cores, texturas e materiais. Dessa forma, a resposta das artesãs em relação a isso foi um dos resultados positivos deixados pelo curso, uma vez que os artesãos, em sua maioria demonstram muito receio em variar a cartela de cores que utilizam por “medo de errar”<sup>52</sup>. Com isso, foi possível perceber que o objetivo do Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design de desenvolver o potencial criativo do artesão por meio dos conhecimentos básicos em design, foi alcançado, pelo menos no que se refere ao uso das cores, com a realização do curso.

No entanto, é importante salientar que esse resultado foi perceptível na minoria das artesãs: aquelas mais engajadas e que geralmente ficam à frente das atividades. A partir da experiência em campo foi possível notar que a maior parte das artesãs fica mais à retaguarda e participa dos cursos por insistência das colegas e também por interesse em participar dos trabalhos posteriormente, no caso de recebimento de encomendas.

---

<sup>52</sup> Sobre isso, ver Silva (2011).



Já em relação ao aprendizado e às experiências vivenciadas pelos estudantes durante a participação no Projeto, a maioria dos entrevistados mostrou-se preocupada com a incipiência da formação que recebem no tocante à intervenção de design no artesanato. Todos os oito estudantes entrevistados colocaram que não se sentem preparados para lidar com os artesãos e, tampouco, transferir conhecimentos a eles, ao contrário, os estudantes consideraram que são eles que devem aprender com os artesãos e, também, criticaram a falta de atenção do curso de Design-Moda à temática do artesanato. É pertinente trazermos aqui alguns dos depoimentos a este respeito:

Eu acho que a gente tem que ir mais com a vontade de aprender do que de ensinar (Dáfane, 20 anos, aluna do 6º semestre do curso Design-Moda UFC).

Cada estudante deveria participar de uma capacitação, curso ou coisa parecida antes de partir pro campo pra ensinar essas coisas pros artesãos. A gente vai mais pensando em transmitir o conteúdo, falar, falar, falar e nem pensa que tem mais é que ouvir. Mas não há nenhuma orientação quanto a isso. (Dáfane, 20 anos, aluno do 6º semestre do curso Design-Moda UFC).

Eu sempre achei muito estranho que aqui na Faculdade não existe disciplinas voltadas para o design em artesanato. Como a gente pode propor uma valorização do artesanato e da cultura se não há essa cultura dentro do curso? Além disso, há outras demandas dos próprios artesãos; na experiência que tive durante o projeto, vi que as artesãs reclamavam que as pessoas compravam o produto “engomado”<sup>53</sup>, colcha, toalha etc., e na primeira lavagem a peça perdia o efeito, e, depois disso, o cliente fica achando que a peça não tem qualidade. Esse problema seria resolvido, por exemplo, com a colocação de uma simples etiqueta informando sobre a manutenção das peças, mas se a gente não conhece o produto a fundo e nem conversa com o artesão, como é que a gente chega a esta conclusão? (Carla Andrade, aluna de Design de Moda, entrevistada em 22 de março de 2014).

É interessante notar que a partir das experiências vivenciadas junto aos artesãos durante o projeto, os próprios estudantes apresentam ideias de atitudes que podem ser incorporadas à prática artesanal a fim de valorizar o artesanato sem que isso “atrapalhe” o modo de trabalho do artesão.

Na maioria dos relatos, os estudantes enfatizam a necessidade de se conversar com o artesão, de ouvi-lo para só então sentir segurança em interferir no trabalho, como

---

<sup>53</sup> Processo de se preparar a peça com goma antes de passar para que ela fique estruturada e com melhor aparência.

coloca Carla Andrade em seu depoimento: “mas se a gente não conhece o produto a fundo e nem conversa com o artesão, como é que a gente chega a esta conclusão?”.

Vale ressaltar que, apesar de apresentar pontos delicados, o projeto desenvolvido pela UFC em parceria com a CEART foi importante por promover o contato dos estudantes de design de moda com a realidade dos artesãos, despertando-os para uma reflexão mais crítica em relação ao “fazer design” e à própria metodologia de intervenção praticada durante a realização do projeto. No entanto, cabe repensar o curso de design a fim de que ele passe a considerar esse papel pedagógico que é requerido ao profissional quando se refere à realização de trabalhos junto aos artesãos:

Eu ingressei no curso em 2008 e nunca houve nenhuma disciplina relacionado ao trabalho com o artesanato. Minha área de pesquisa para a elaboração do Trabalho de Conclusão de Curso lida com o Design Emocional e com a Cultura. (Daniele Souza, aluna de Design de Moda, entrevistada em 22 de março de 2014).

Quando a gente pensa em moda lá fora, só se conhece São Paulo e Rio de Janeiro. São Paulo com uma moda mais cosmopolita e o Rio, moda-praia. A gente aqui no Nordeste pode se diferenciar com o artesanato porque o trabalho tem uma carga emocional muito grande e isso pode ser um diferencial para a moda feita aqui no Nordeste com a agregação do artesanato. (Pedro Oliveira, aluno de Design de Moda, entrevistada em 22 de março de 2014).

Os depoimentos revelam as inquietações de estudantes, que já vivenciaram o trabalho com os artesãos, com a sua própria formação.

Aproveitando o enfoque acadêmico do assunto em questão, buscamos no ponto a seguir, apresentar alguns dados sobre a forma como os conteúdos do design são trabalhados em três dos principais cursos superiores de Design em Fortaleza e também no curso de design da Universidade federal de Pernambuco, tendo em vista perceber se há algum direcionamento mais específico no que concerne à metodologia de projeto de produto artesanal e ao papel do designer nos grupos de artesãos.

### 5.2.1 Análise dos currículos dos cursos superiores de design na UFPE, UFCA e UFC

Na tentativa de compreender como a questão da produção de bens culturais como o artesanato, objeto deste estudo, vem sendo trabalhada nos cursos superiores de design com o objetivo de saber se há alguma ênfase sobre esse aspecto durante a formação dos novos designers, optamos por observar os currículos das graduações em design da Universidade Federal de Pernambuco, Universidade Federal do Cariri e Universidade Federal do Ceará. Essas duas instituições foram escolhidas para o estudo por ofertarem cursos que são referências no que diz respeito à formação em design na Região Nordeste.

O curso de bacharelado em design da UFPE foi criado em 2004, originando-se da fusão dos antigos cursos oferecidos pelo Departamento de Design: Desenho Industrial com habilitação em programação visual e em projeto de produto. O currículo foi reformado de acordo com as diretrizes curriculares do MEC, e atualmente é intitulado Bacharelado em Design com habilitações em Design de Moda, Design do Produto ou Design Gráfico. O curso oferta 40 vagas por turma, sendo duas entradas por ano que totalizam 160 vagas<sup>54</sup>.

Observando a matriz curricular desse curso<sup>55</sup>, podemos perceber que há algumas disciplinas direcionadas à questão social ou cultural, tais como: Projeto de Produto com Ênfase em Design Social; Design e Sustentabilidade. Destas disciplinas, a única que perpassa o papel do designer e sua atuação em ambientes complexos é a primeira.

Dentre os objetivos da disciplina, cujo programa completo segue nos anexos deste trabalho, podemos destacar o objetivo geral: *Propor soluções projetuais às situações de desajustes e de necessidades materiais e aplicar a metodologia projetual durante o processo de desenvolvimento de produtos de baixa, média e/ou alta complexidade tecnológica.* E os específicos: *Contribuir para a formação de postura profissional dos acadêmicos; Auxiliar o processo de enriquecimento intelecto-criativo e de habilidades e competências projetuais; Adquirir sensibilidade para detectar os desajustes e problemas socioculturais, ambientais e tecnológicos; Desenvolver as habilidades e competências técnicas direcionadas à solução de problemas projetuais; Compreender o papel de agente social e transformador da cultura material de uma sociedade.*

---

<sup>54</sup> Mais informações no site: [www.ufpe.br](http://www.ufpe.br). Acessado em 07 de março de 2014.

<sup>55</sup> Mais informações em: [http://www.ufpe.br/designcaa/index.php?option=com\\_content&view=article&id=207&Itemid=235/](http://www.ufpe.br/designcaa/index.php?option=com_content&view=article&id=207&Itemid=235/) acessado em 07 de março de 2014.

Como podemos perceber, essas disciplinas apresentam um roteiro com ênfase no aspecto sociocultural do entorno, mas ainda estão longe de apresentar conteúdos mais específicos no que diz respeito à formação do designer para sua atuação em contextos fora indústria e, mais precisamente, no universo do trabalho artesanal.

A Universidade Federal do Ceará, por sua vez, atualmente oferta dois cursos na área do design: o Bacharelado em Design de Moda e o Bacharelado em Design com ênfase em Design de Produto e Design Gráfico, ambos no campus de Fortaleza. Podemos contar, ainda, com o Curso Superior de Tecnologia em Design de Produto na Universidade Federal do Cariri, com ênfase em Design de Joias e Design de Calçados.

O primeiro é um dos mais antigos cursos superiores de moda do país, tendo iniciado em 1994 como Bacharelado em Estilismo e Moda, mas no ano de 2012 houve uma reformulação no currículo, conforme as exigências do MEC, fazendo com que ele passasse a ser denominado Curso de Bacharelado em Design de Moda. No estado do Ceará, os designers que atuam com o design em artesanato por intermédio de entidades como Ceart e SEBRAE, são em sua maioria egressos do curso de moda da UFC.

Atualmente a Ceart conta com cerca de quatorze designers que prestam serviço nas capacitações que visam o desenvolvimento de produtos junto aos artesãos do interior do estado, destes, oito são egressos do curso de Design de Moda da UFC, os demais são egressos de cursos de design de moda de IES privadas da capital, ou profissionais com outras graduações que fizeram algum curso técnico em design.

Observando o currículo do Curso de Bacharelado em Design de Moda da UFC, podemos perceber que o mesmo atende a uma visão mais humana do design, há muitas disciplinas que contemplam o caráter sociocultural na formação do discente e, com isso, uma ampla carga teórica que viabiliza a formação mais crítica do aluno. Esses objetivos podem ser observados na citação retirada do Projeto Pedagógico do Curso:

Para este fim, os designers devem atuar de acordo com a realidade das unidades produtivas, de modo a exercer uma prática projetual coerente, eficaz e criativa, norteada por princípios de ética e responsabilidade social. Por fim, o egresso deverá apresentar competência para modificar seu próprio campo de atuação, a partir da capacidade de prospectar cenários que elucidem possibilidades futuras de evolução do design. (PROJETO PEDAGÓGICO DESIGN DE MODA, 2010, p. 34).

As disciplinas voltadas para as questões técnicas e projetuais são mescladas com as aulas teóricas de forma que a cada semestre de curso os alunos tenham acesso a conteúdos tanto teóricos como práticos numa mesma proporção.

Com a finalidade de atender aos objetivos desta pesquisa procuramos contemplar em nossa exposição apenas as disciplinas que de alguma forma acrescentem conhecimentos acerca da formação voltada para o trabalho com bens culturais<sup>56</sup>. Dessa forma constatamos que entre as disciplinas obrigatórias estão: Antropologia Cultural, Moda, Comportamento e Cultura. E entre as optativas são ofertadas: Moda, Design e Sustentabilidade e Moda e Cultura no Brasil. Após análise dos programas dessas disciplinas, observou-se que todas são eminentemente teóricas e tratam da questão cultural de forma ampla sem levar em conta as especificidades do design em interação com a projeção de bens culturais. Como isso, podemos concluir que o egresso só irá aprender a lidar com o trabalho artesanal em sua vivência prática, caso passe a atuar nesse campo.

No que se refere ao curso de Bacharelado em Design da UFC, campus Fortaleza. Temos que o mesmo é ofertado pelo departamento de Arquitetura e Urbanismo da universidade, tendo sido implantado em 2011, com ênfase em Design Gráfico e Design de Produto. Ao observarmos a justificativa para a implantação do curso retirada do Projeto Pedagógico do mesmo, podemos notar que um dos argumentos colocados a fim de demonstrar a relevância do curso e a necessidade de sua implantação é justamente as manifestações culturais do Ceará e a produção artesanal, como é colocado na citação abaixo:

O Ceará é conhecido internacionalmente por sua inventividade, marca da inteligência e da verve do seu povo. Expressa de forma mais eloquente nas manifestações da cultura popular, de modo especial nos saberes e fazeres do artesanato e da produção de utensílios e artefatos, tem se constituído há tempos em instrumento de sobrevivência para muitos. Entretanto, conquanto maravilhe os olhos e o espírito por sua beleza e utilidade, **é ofício ainda distante da reflexão teórica e das práticas industriais hídernas, caracterizando pela empiria dos seus métodos e praticado em rústicas oficinas**. Portanto, o que se objetiva com a criação de um curso de Design na UFC? Certamente, dentre outras metas, formar profissionais designers gráficos e de produto plenamente capacitados nos âmbitos teórico e prático do métier e aptos ao atendimento das demandas da sociedade, numa perspectiva que contempla a responsabilidade socioambiental da profissão e a relação aproximada com outros setores da universidade [...]. (BRASIL *et.all.* 2011 p. 06 – grifo nosso).

---

<sup>56</sup>A matriz com todas as disciplinas segue nos anexos deste trabalho.

Diante do exposto, fica claro que a proposta de implantação do curso está também baseada na necessidade de se “atualizar” a rica produção artesanal local por meio da reflexão teórica e das intersecções com metodologias modernas de modo similar ao que já ocorre na indústria. Essa ênfase ao aspecto tecnológico imanente ao design industrial é complementado quando passamos a observar as competências e habilidades a serem desenvolvidas pelo corpo discente ao longo do curso, conforme consta na citação abaixo:

O designer formado pelo Curso de Design deverá ter capacidade para interpretar as necessidades sociais e culturais da sociedade brasileira aliando-as à tecnologia disponível de modo a colaborar, por meio de um projeto, para a fabricação industrial de produtos físicos e visuais adequados aos interesses desta sociedade. Deverá também ser co-responsável pelo bom desempenho técnico e cultural desses produtos, sua durabilidade e eficácia no uso. Para que venha a ter esse desempenho deverá contar com amplo conhecimento da linha mais avançada dos meios de produção dos objetos físicos e visuais e dos várias componentes da cultural nacional, de modo a integrar a nova produção às reais condições da sociedade brasileira atual. O designer deverá ter habilidades para trabalho em grupo, pois sua atividade é complementar a uma série de outras especialidades responsáveis pela geração dos novos produtos. (BRASIL *et al.* 2014 p. 10).

Em sua justificativa e objetivos, o Projeto Pedagógico do Curso de Bacharelado em Design da UFC deixa claro que o design é completamente vinculado à noção da técnica. Numa abordagem menos humana no sentido da crítica social, em comparação ao curso de Design de Moda da mesma Instituição, mas bastante voltado para o desenvolvimento de projetos voltados à satisfação das necessidades humanas, no que diz respeito à usabilidade dos produtos, à inovação e ao entorno (ambiente).

No caso do currículo deste curso, em relação aos demais já abordados, haverá ainda menos interesse pelas questões que envolvem as estratégias metodológicas voltadas para o trabalho com bens culturais ou que trabalhem a questão do artesanato de forma específica, senão no intuito de moderniza-la, atualiza-la, como foi observado no texto de justificativa do seu Projeto Pedagógico. Ao observarmos a distribuição dos conteúdos nas disciplinas, esse perfil foi constatado, pois a única disciplina com conteúdo sociocultural é Antropologia Cultural, ofertada pelo departamento de Ciências Sociais, que faz parte do currículo obrigatório.

No caso do Curso Superior de Tecnologia de Design de Produto da Universidade Federal do Cariri, o estudante após concluir o curso (com permanência máxima do estudante no curso será de sete semestres) obterá o grau de Tecnólogo em Design de Produto, com formação específica em Joias ou Calçados<sup>57</sup>. Por se tratar de um curso recente ofertado na região do Cariri a partir de 2009, acreditamos encontrar uma maior inclinação do currículo para a exploração das práticas da cultura popular que são uma das principais características dessa região e esse é um dos argumentos utilizados na justificativa para a implantação do curso Superior de Tecnologia no local, conforme podemos observar na citação retirada do Projeto Pedagógico do mesmo:

A região do Cariri é palco das mais diversas manifestações artísticas, resultado da miscigenação, das tradições religiosas e da diversidade cultural dos índios, europeus e africanos. Considerada o celeiro cultural do Ceará, uma vez que são inúmeros os artistas eruditos e populares, escritores, músicos e artesãos que fazem da região uma das mais peculiares, originais e ricas em manifestações culturais do país, representando a memória-viva do patrimônio material e imaterial do Brasil. Em algumas cidades, como Crato, Barbalha e Juazeiro são encontrados dezenas de grupos de pífanos e de reisados, bem como orquestras de rabecas e tradições artesanais familiares de mais de um século. Do Cariri vem a poesia de Patativa do Assaré; a música da Banda Cabaçal de Mestre Aniceto e os pífanos de Zabé da Loca; o artesanato de Mestre Noza, das irmãs Cândido, do Mestre Expedito Celeiro, as xilogravuras e José Stênio, bem como os eventos populares únicos, como a Festa de Santo Antônio da Barbalha e os Caretas de Jardim. **O artesanato na região é muito diverso e com características muito peculiares.** Apresenta riquezas manifestadas na singularidade e na criatividade das peças feitas em couro, rendas, cerâmicas e madeira. Inúmeros são os produtos oferecidos pelos artesãos da região do Cariri. Desde presépios, castiçais em flandres, placas de barro, xilogravuras para quadros, cartões, blocos, literatura de cordel, até placas de cerâmica com temáticas do cotidiano, das festas folclóricas, bolsas, cartões, imãs, caixas, móveis, luminárias e cestas. (PINTO *et al.*, 2009).

Apesar de explorar os aspectos culturais para justificar a implantação do curso no campus da UFCA e reconhecer a diversidade da produção artesanal local, bem como suas singularidades, foi observado, a partir da análise de sua matriz curricular, que o curso oferece um conjunto de disciplinas voltado para as metodologias projetuais em design sem, entretanto, contemplar a produção cultural e/ou artesanal local como algo que exige uma abordagem diferenciada daquela vivenciada na indústria.

---

<sup>57</sup> Estas informações estão disponíveis no Projeto Pedagógico do Curso, disponível em: [http://www.si3.ufc.br/sigaa/public/curso/ppp.jsf?lc=pt\\_BR&id=657511](http://www.si3.ufc.br/sigaa/public/curso/ppp.jsf?lc=pt_BR&id=657511).

Assim como os demais cursos observados, o Projeto Pedagógico do Curso Superior de Tecnologia em Design de Produto da UFCA apresenta o mesmo tipo de formação que os demais aqui estudados. As disciplinas que mais se aproximam de “um olhar cuidadoso” sobre as metodologias projetuais voltadas para os bens culturais em seus conteúdos são respectivamente *Ecodesign* e Design e Identidade Cultural, conforme observado no Projeto Pedagógico do Curso (PINTO *et al.*, 2009).

A disciplina *Ecodesign* traz em seu ementário conteúdos que perpassam a preocupação com a atividade projetual tendo e vista os aspectos que envolvem basicamente as questões voltadas á sustentabilidade como: consciência ambiental e desenvolvimento sustentável; Matérias-primas, insumos e energia; Resíduos, efluentes e emissões; Embalagens; Reciclagem e reutilização; e Processo produtivo responsável: o *ecodesign* e a indústria (PINTO *et al.* 2009, p. 26).

Já a disciplina Design e Identidade Cultural está mais próxima de uma proposta que privilegia as peculiaridade do trabalho com bens culturais como o artesanato e outras manifestações locais. No entanto, pelo que pode ser observado na ementa da disciplina, o conteúdo está mais voltado para a questão da identidade cultural dos produtos locais em meio ao contexto do mercado globalizado, como pode ser observado no trecho do Projeto Pedagógico que traz a ementa desta disciplina:

Design e Identidade Cultural – Design, globalização e o desenvolvimento de produtos relacionado às características culturais de uma região e/ou local. O equilíbrio entre as características locais e/ou regionais e o design globalizado dos produtos (PINTO *et al.* 2009, p. 26).

Diante disso, podemos observar que a preocupação do curso mais uma vez incide sobre as necessidades de se projetar produtos competitivos no aspecto mercadológico e o artesão é contemplado nesse contexto, como foi observado no trecho apresentado da justificativa do curso, como um *plus*, ou seja, um ente que contribui para a composição da “aura” necessária desses produtos.

Ao longo deste capítulo, procuramos entender como as intervenções na produção artesanal estão articuladas com a visão do design presente nos cursos superiores de design estudados e de que maneira a formação dos estudantes tem contemplado as questões relacionadas ás necessidades dos artesãos no contexto de seu trabalho.

Observando a implantação do *Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design para artesãos do Estado do Ceará* realizado ao longo do ano de 2013 a partir da



parceria entre o curso de design de Moda da UFC e a CEART e a análise dos currículos dos cursos de Design da UFPE, UFC e UFCA, pudemos verificar que as metodologias adotadas para a intervenção no artesanato seguem estritamente os caminhos já consagrados no campo do design industrial sem que haja nenhuma adaptação nos métodos e nas técnicas à realidade vivenciada pelos artesãos.

Apesar de observarmos nos capítulos anteriores que o designer age muito mais como um “transmissor” dos conhecimentos do campo do design aos artesãos, nenhum dos cursos de design estudados, oferece conteúdos que habilite o profissional a lidar com essa realidade. E esse é o maior paradoxo encontrado durante a presente investigação; ao mesmo tempo que os PPCs dos cursos enfatizam a importância da produção cultural local e dois deles o artesanato como fatores relevantes e que demandam a constituição dos cursos de design para seu próprio desenvolvimento, não é previsto nenhum conteúdo específico que contemple as questões culturais locais e, tampouco, metodologias projetuais voltadas para o artesanato.

Essa realidade encontra eco pelos corredores das universidades quando encontramos estudantes que tecem questionamentos como os seguintes:

Eu não entendo porque o artesanato é tão deixado de lado aqui no curso de moda? Acho que isso ocorre porque o artesanato ainda é muito encarado como folclore e isso provoca a sua desvalorização. Falta o despertar para que entendamos que o que a gente tem não é folclore, que não é algo do passado; o artesanato é passado como patrimônio, mas não o é como algo do presente, como cultura. (Fátima, 50 anos, aluno do 5º semestre do curso Design-Moda UFC).

É preciso parar para pensar no porque uma Universidade federal nordestina e cearense não tem esse despertar para o artesanato. Ele pode ser pensado até como um aspecto que diferencie a formação que recebemos aqui das demais, o artesanato pode ser colocado como uma opção a mais para a formação do aluno, haja vista a importância atual do *handmade* para o design. (Pedro, 24 anos, aluno do 6º semestre do curso Design-Moda UFC)

Tal situação direciona às seguintes hipóteses: ou a questão cultural é mero instrumento persuasivo que serve para tornar plausível a implantação de tais cursos e escamotear as verdadeiras intenções economicistas dos cursos de design que assumem uma postura eminentemente tecnicista e industrial, com metodologias voltadas à reprodução do sistema vigente; ou o artesanato e a questão do manuseio de bens culturais, apesar de se fazer presente no contexto econômico atual, ainda não tem recebido a atenção do ponto de vista acadêmico, apesar de a sua importância não ser negada, mas ratificada pela academia.

Ao longo deste ponto buscamos apresentar como a questão cultural é abordada no ambiente acadêmico partindo-se da análise dos currículos de cursos superiores de design e de depoimentos de estudantes do curso de Design-Moda da UFC que já tiveram algum tipo de vivência com o artesanato. Com isso, observou-se que a formação o novo profissional é bastante incipiente e que o designer carece de um melhor “preparo” para lidar com a prática do desenvolvimento de produtos artesanais, voltando seu olhar para as questões humanas e formativas que estão nas entrelinhas das intervenções.

No ponto a seguir veremos como essa incipiência na formação o profissional de design que atua no campo do artesanato interfere no modo de criação e trabalho do artesão. O interesse é refletir sobre as consequências das interferências do designer no processo inventivo e técnico do artesão, propondo uma discussão à luz do conceito de educação emancipatória.

### ***5.3 A relação entre designers de moda e artesãos no interior do Ceará na perspectiva da educação emancipatória***

A observação da relação estabelecida entre designers e artesãos no contexto das intervenções voltadas para o desenvolvimento e atualização do artesanato no interior do Ceará nos propiciou uma série de questionamentos sobre o tipo de formação que vem sendo dada aos designers responsáveis por aplicar as metodologias de design na produção artesanal. A partir de dados empíricos colhidos durante a observação participante empreendida na pesquisa e das entrevistas realizadas com designers (estudantes e profissionais) que atuam nesse campo, pode-se perceber que há, ainda, muita incerteza sobre a prática empreendida no cotidiano das intervenções no artesanato. A maioria dos designers mostrou, sem seus depoimentos, que estes não estão seguros sobre o método de atuação junto aos artesãos e sobre as possibilidades e limites de seu trabalho com o artesanato.

As observações empreendidas ao longo deste estudo possibilitaram a emergência de alguns “achados”, dentre eles podemos citar o papel pedagógico do designer no contexto das intervenções junto aos artesãos. Com a interpretação dos depoimentos dos designers e a observação do cotidiano de suas ações, foi possível perceber que além da função de projetistas, esses profissionais também assumem a responsabilidade

de repassar conhecimentos relacionados ao design de produto aos artesãos a fim de que estes desenvolvam certa autonomia na realização de seus trabalhos.

O estudo dos projetos voltados para o desenvolvimento do artesanato<sup>58</sup> e a observação de suas estratégias de intervenção, também comprovaram que há interesse por parte das entidades em qualificar os artesãos de modo que estes possam dinamizar sua produção por meio da atualização dos produtos e da observação das demandas do mercado. Para tanto, as ações são baseadas no recrutamento de designers que, por sua vez, são encaminhados aos grupos de artesãos em diferentes localidades do estado do Ceará, a fim de que eles, por meio de “cursos de capacitação”, desenvolvam junto com os artesãos produtos mais atrativos para o mercado, seja pela agregação de novas funcionalidades aos mesmos, seja pelo apelo estético.

Em suma, pode-se perceber que as ações desenvolvidas junto aos artesãos são baseadas no interesse em fazer com que estes passem a desenvolver produtos condizentes com as demandas de moda e mercado e, para isso, é importante que eles adquiram habilidades relacionadas ao manuseio de ferramentas de design como foi possível observar ao longo da pesquisa de campo. Nesse sentido, é o designer que acaba sendo o responsável por “transmitir” noções de design referentes, principalmente, à combinações de cores, desenvolvimento de formas, pesquisas iconográficas, dentre outras já explicitadas em capítulos anteriores, aos artesãos.

Com isso, o designer passa a assumir uma posição junto aos artesãos, semelhante à do professor em sala de aula, pois ele é o responsável pelo desenvolvimento das atividades e pela “capacitação” dos artesãos, além de controlar a qualidade dos produtos desenvolvidos. Disto, podemos concluir que o designer ao mesmo tempo que desenvolve o produto, deve “ensinar” aos artesãos o processo de como isso é feito a fim de que estes incorporem a metodologia projetual no cotidiano de seu ofício. Disto decorre a função pedagógica do designer no contexto do trabalho com os artesãos, função esta que é, na maioria das vezes, ofuscada pela prática do processo de desenvolvimento do produto.

Os estudos nos levaram a compreender que o designer, além de projetar novos produtos, também atua como mediador na “transmissão” de novos conhecimentos aos artesãos e que, desempenha este papel sem se dar conta do mesmo. É por isso que surgem questionamentos como o que transcrevemos no depoimento abaixo:

---

<sup>58</sup> Projeto Artesanato Competitivo da CEART e o Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design para artesãos do estado do Ceará, realizado pela parceria entre CEART e UFC.

Temos várias funções pois temos que atender a vários desejos, o do público-alvo, do artesão, a questão social etc. (Patrícia, designer, em 14 de agosto de 2013).

No trabalho com o artesanato, os designers veem-se responsáveis por várias funções, mas não conseguem se situar em relação a elas, não conseguem definir aonde começa e termina seu papel de designer. Ao conversar com um grupo de estudantes de design do curso de Design-Moda da UFC, foi possível perceber que, a partir do seu contato com o trabalho artesanal eles levantaram vários questionamentos acerca de sua própria atuação em relação ao artesanato e ao artesão e um desses estudantes expôs uma questão importante e que, talvez, esteja no cerne dos entraves que, muitas vezes, ocorrem no cotidiano da relação designer/artesão:

A gente não faz um curso de licenciatura, a gente não sabe nada sobre a construção do conhecimento humano, nossa formação é voltada para a lida com produtos e tudo o que tem a ver com ele. (Belchior, 20 anos, aluno do 2º semestre do curso Design-Moda UFC, licenciado em letras).

A distinção colocada pelo estudante, entre o curso de design e o curso de licenciatura é bastante pertinente para percebermos as causas dos conflitos que emergem da relação entre designers e artesãos. É importante ressaltar, ainda, que tal questionamento foi colocado por um estudante de design que já é licenciado em letras e que, portanto, recebeu uma formação voltada para a prática do ensino. O estudante ressalta em seu depoimento que o desenvolvimento de produtos artesanais requer do designer um olhar que seja voltado para algo além das características do produto, ou seja, para a formação humana, uma vez que o resultado obtido com esse tipo de trabalho depende, prioritariamente, do tipo de relação estabelecida entre designer e artesão.

Desta forma, como vem sendo colocado ao longo deste trabalho, cabe que desenvolvamos um olhar mais atento à prática cotidiana do designer em sua relação com o artesão a fim de que possamos dar novos passos no que se refere ao desenvolvimento de ações mais eficazes em seus efeitos e que, portanto, tenham continuidade. Pois é sabido que, das muitas ações e projetos desenvolvidos com a finalidade de se implementar o artesanato, valorizando-o e gerando renda para os artesãos, poucas são aquelas que alcançam resultados satisfatórios como: autonomia do grupo produtivo, continuidade dos trabalhos e envolvimento dos produtores (SILVA 2011).

Considerando que o designer assume, também, uma atitude pedagógica em seu trabalho junto aos artesãos, é pertinente que pensemos sobre essa prática. Em alguns momentos do texto foi colocado que, por não (re)conhecerem seu papel pedagógico e, também, pela falta de discernimento sobre a questão do “ensino”, os designers, na maioria das vezes, agem apenas no sentido de “adestrar/treinar” os artesãos para o manuseio das ferramentas do design, quando para Freire (2002), ensinar não é transferir conhecimento, mas criar possibilidades para sua própria construção. Essa falta de experiência dos designers com tal noção de ensino contribui para a manutenção do paradoxo presente no modo de intervenção no ofício dos artesãos: foco no produto e não aquele que produz.

Conforme Freire (2011) educar ou ensinar é muito mais do que puramente treinar o educando no desempenho de suas destrezas, mas permitir que ele vá além da técnica e da reprodução e passe à criação, sendo, assim, autor daquilo que constrói e se reconheça nisto (MARX, 2012).

Nesse sentido, faz-se necessário pensarmos na relação designers/artesãos sob a perspectiva da educação emancipatória. Uma vez que as políticas de implementação do artesanato se predispõem a promover o trabalho do artesão de maneira que ele possa impulsionar seu ofício, gerando ocupação e renda para si e seus companheiros, faz-se necessária uma ação mais embasada, onde os artesãos possam se reconhecer em seu trabalho, valorizando-o e valorizando-se ao mesmo tempo. Porém, o que se observa, na maioria das vezes, é a alienação do gesto criador do artesão que passa a ser responsabilidade do designer que medeia as ações das entidades.

Pelo que se observou ao longo do estudo, não são todos os designers que respeitam o saber e o potencial criativo do artesão. Por outro lado, há, também, muitos artesãos que passam a supervalorizar o saber do designer colocando-o acima do seu. Isto é ainda mais grave, uma vez que o artesão que se coloca nesta posição passa a desacreditar no seu próprio trabalho e coloca sobre o outro (designer) a responsabilidade por seu sucesso ou fracasso. Há, ainda, artesãos que atribuíram a beleza de suas peças a um determinado designer ou, ainda, grupos de artesãos que pararam de produzir por não conseguirem desenvolver sozinhos peças diferenciadas (ver Silva, 2011).

Essa dependência do artesão em relação ao designer não prejudica apenas o trabalho do artesão, mas também o do designer, uma vez que este se vê numa posição em que supostamente “pode criar o que quiser” e deixa de levar em conta o contexto e o modo de produzir dos artesãos e, portanto, suas limitações. Isso gera insuficiência não só no

resultado do trabalho, mas também na relação entre os sujeitos envolvidos. Dessa forma, é preciso que o designer não se coloque ou não se deixe colocar na posição de dominação, mas ao contrário, que ele se coloque ao lado do artesão para compreender seus interesses, suas habilidades e seus anseios.

Sobre esse processo de ensino/aprendizagem Freire (2011) coloca que a educação para a autonomia requer uma atitude de mão dupla. Não se pode pensar em um processo de ensino em que aquele que aprende também não interfira nesse aprendizado, pois aquele que ensina aprende durante o processo e o que aprende também ensina. Logo, na relação entre designers e artesãos, há que se pensar mais em intersecções de saberes do que em superioridade do saber acadêmico em relação ao saber empírico do artesão, pois não há como desenvolver produtos artesanais sem levar em conta o saber e a técnica dos artesãos antes de tudo.

Não são poucos os questionamentos acerca das intervenções no artesanato. Há estudiosos e pesquisadores que preferem não se pronunciar acerca dessa questão e, ainda, outros que defendem que essas ações devam ser mediadas não apenas por designers, mas, também, por antropólogos, sociólogos e psicólogos<sup>59</sup>.

Em nossa perspectiva, os questionamentos não devem estar centrados na abolição ou permanência das políticas, tampouco na extinção da intervenção na produção artesanal, mas nos métodos que são utilizados para tais. No *como ocorrem essas intervenções* é que deve ser o foco de nossas reflexões. Desta forma, acredita-se que a crítica não deva ser dirigida ao designer em si, mas ao modo como ele é “preparado” para lidar com o artesanato e, principalmente, com os artesãos.

Nesse sentido, pressupõe-se que as políticas e intervenções no artesanato não devem deixar de existir, mas devem ser regidas por critérios que levem em conta outros saberes que vão além da metodologia projetual<sup>60</sup>, é aí que entram outros conhecimentos de cunho antropológico, sociológico, psicológico e pedagógico, que são imprescindíveis na formação do designer que pretende lidar com o trabalho artesanal.

---

<sup>59</sup> Trago aqui este questionamento, pois o mesmo foi me feito em uma de minhas conferencias sobre este tema, onde um dos presentes perguntou se eu não achava que os artesãos precisavam de acompanhamento psicológico para elevação de sua autoestima.

<sup>60</sup> O processo em *design* envolve a relação do *designer* com o produto para o gerenciamento e controle das situações geradas durante o desenvolvimento do produto, é o mesmo que chamamos de atividade projetual (MONTEMEZZO, 2003). De acordo com Baxter (1998), projetar significa ter uma conduta sistematizadora própria para a resolução de problemas, cujo objetivo é a transformação de necessidades do mercado em produtos ou serviços economicamente viáveis.

De acordo com Gramsci (1988) é necessário possibilitar o acesso democrático a um saber que permita ao indivíduo participar ativamente do processo político e do processo produtivo, enquanto compreende as relações sociais que determinam seu modo de vida, sua visão de mundo e sua consciência. Conforme a colocação do autor, podemos compreender a necessidade do exercício da interdisciplinaridade envolvida no processo de ensino/aprendizagem de modo geral e que pode ser adotada na relação entre designers e artesãos. Para Gramsci (1988) são as exigências da divisão social do trabalho que determinam a distribuição do saber de forma diferenciada, segundo as necessidades de instrumentalizar os indivíduos para que eles ocupem lugares distintos na hierarquia social. Nesse sentido, o método de intervenção que desconsidera o saber dos artesãos e não prioriza o desenvolvimento de sua autonomia no processo criativo dos produtos.

Pelos estudos em campo, foi possível observar que, à medida que a presença do designer passa a ser algo constante no cotidiano de trabalho dos artesãos, há um processo de separação de elementos que antes eram complementares no ofício do artesão: *o saber e o fazer*. Para Adorno e Horkheimer (1988), o conceito de esclarecimento não pode ser reduzido à noção tecnicista como a apregoada pela sociedade pós-iluminista, em que é associado à dissolução dos mitos e da imaginação em prol do saber experimental e calculado, ou seja, meramente racional. De acordo com os estudiosos, essa previsibilidade calculada, baseada num tipo de saber calcado no pragmatismo impede o desenvolvimento da imaginação, inventividade e criatividade, impossibilitando ou limitando os passos dos indivíduos rumo a novas descobertas.

À forma de apreensão do saber de modo consciente e, portanto, crítico, por parte do indivíduo é o que Adorno e Horkheimer (1988) chamam de *estado de maioridade*. Para eles, o homem alcança seu estado de maioridade quando faz uso autônomo da razão, quando desenvolve sua visão crítica e passa a pensar de forma livre, ou seja, para além do que já está posto pela ordem social.

Mas no caso em questão, o que ocorre, na maioria das vezes, é que a participação do designer como agente da inovação e da criatividade de novos produtos (a partir da técnica do artesão), faz com que este fique à margem do processo criativo e passe a atuar apenas como mão de obra ou como mero reproduzidor técnico daquilo que foi criado por outrem, no caso, o designer. Em outras palavras, o artesão passa a ser alienado de sua própria inventividade e criatividade e passa a ser mero executor do que é projetado pelo designer.

Nesse sentido, ao observarmos de forma mais atenta às maneiras como se deram as ações empreendidas pelo *Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design para artesãos do Estado do Ceará*, em que não houve a consideração do saber do artesão para a construção do projeto e desenvolvimento das ações, mas apenas atenção à transmissão dos conteúdos teóricos acerca das metodologias do design, podemos perceber que, também nesta iniciativa, as ações foram empreendidas de forma a priorizar o saber acadêmico sem a devida preocupação com a sua aplicação à prática dos artesãos e, tampouco, aos seus conhecimentos.

Além da violência simbólica (BOURDIEU, 1989) a que o artesão é submetido nesse processo, estão as consequências que ela gera no que diz respeito ao trabalho realizado pelo artesão e à sua visão de mundo. Ao pensarmos que ao designer é atribuída toda a responsabilidade de reorientar o modo de produzir do artesão, impondo a este o seu ponto de vista sobre o tipo de artesanato que será produzido, sob a alegação de que o mesmo será mais valorizado comercialmente e que isso acarretará em benefícios, como maior geração de renda para o grupo produtivo local, o artesão é constrangido a desconfiar de seu potencial inventivo e, portanto, crítico, passando a transferir para o designer toda a responsabilidade no que diz respeito à criação, beleza e inovação das peças. Com isso, se esvai também seu senso crítico e sua consciência de si como ser autônomo, livre.

Nesse contexto, o artesão, que muitas vezes não é letrado, que não anda de carro e nem mora na cidade transfere para o designer não só o gesto criador que nutre a produção artesanal, mas também o mérito pela produção e sua autoestima. Ou seja, o trabalho que antes fazia parte das vivências, das experiências e modo de vida do artesão passa a ser algo estranho e diferente dele; algo que ele executa, mas que não mais lhe pertence, o trabalho passa a se tornar estranho, exterior, alheio ao produtor (RANIERI, 2001).

Quando contratados por instituições para implementar a produção de algum grupo, seja criando novos produtos ou desenvolvendo novas formas de potencializar a sua técnica, o designer atua mesmo como instrutor, professor, alguém responsável por “transmitir” conhecimentos aos artesãos. Uma vez que o designer entende de design e o artesão entende da tipologia artesanal, no contato entre designer e artesão há, necessariamente, uma troca de saberes, aonde o designer vai observar, analisar, compreender cada gesto, cada ferramenta utilizada pelo artesão, cada movimento que este desenvolve para conceber a peça. Por outro lado, o artesão terá de compreender, assimilar



e principalmente se envolver com os projetos apresentados pelo designer a fim de que possa executá-lo. Logo, essa troca de saberes entre ambos os profissionais é inevitável, real e necessária à atividade no contexto das políticas intervencionistas.

Para compreendermos melhor como se dá a intersecção de saberes entre designers e artesãos, podemos partir das considerações de Adorno (2003); para ele o processo de construção do saber requer o embate entre os elementos contraditórios a fim de que, por meio da negação se construa a afirmação. Ele coloca que a experiência formativa seria, portanto, uma reelaboração do presente a partir de sua relação com o passado, isso é uma apreensão do real como sendo, também, histórico e, portanto, acessível a uma práxis transformadora.

A experiência formativa seria, nesses termos, um movimento pelo qual a figura realizada seria confrontada com sua própria limitação. Por isso, esse método da formação crítica é “negativo”; o que é torna-se efetivamente o que é pela relação com o que não é. O dinamismo do processo é de recusa do existente, pela via da contradição e da resistência (ADORNO, 2003, p.24).

Por outro lado, Adorno (2003) coloca que a educação não é necessariamente um fator de emancipação. Ele adverte contra os aspectos negativos do processo educacional que não leva em conta o esclarecimento, mas a apropriação do conhecimento técnico e alerta para a necessidade de se empreender uma educação que favoreça à emancipação humana e não o aprisionamento do senso crítico. A partir disto podemos inferir sobre o caráter construtivo da troca e não da dominação de saberes entre designers e artesãos, uma vez que, conforme Adorno (2003), a troca de saberes e o confronto de ideias fomenta a criatividade.

Ao percebermos a complexidade que envolve as relações vivenciadas entre designers e artesãos no contexto das transformações ocorridas no mercado e, portanto, no mundo do trabalho na atualidade, faz-se latente a preocupação com o tipo de formação do designer que irá atuar junto aos artesãos no intuito de promover a atividades.

Por outro lado, não resta dúvida de que os designers que se dispõem a trabalhar com o artesanato e a atuar junto aos artesãos, seja mediando as ações de políticas públicas, seja contratando o serviço do artesão, na maioria das vezes agem de forma “bem-intencionada”. Muitas vezes há, por parte desses profissionais, a preocupação em valorizar o trabalho dos artesãos, porém não possuem “os recursos pedagógicos necessários”, ou

seja, a formação adequada para exercer a função de mediadores das ações empreendidas por políticas como a que foi apresentada ao longo do trabalho.

Desta forma, pode-se concluir que, os designers também carecem de uma formação emancipatória, ou seja, para além do tecnicismo e do economicismo que são inerentes ao campo do design. Somente com isso, pode-se vislumbrar a possibilidade de o designer atuar junto aos artesãos valorizando-os e incentivando-os como criadores, evitando sua dependência, sua inferiorização e, por conseguinte a desvalorização de seu potencial inventivo, criativo e crítico.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como mencionado no capítulo introdutório deste trabalho, meu contato com os artesãos se deu muito cedo, quando ainda cursava o bacharelado em Estilismo e Moda na Universidade Federal do Ceará. Nos primeiros encontros com os artesãos, não tinha plena certeza do sentido de minha presença ali. Em minha mente, tratava-se apenas de mais um trabalho que envolveria o *design*, em que eu teria que ensinar algumas pessoas a criar e a desenvolver produtos simples de executar e, principalmente, vendáveis. Mas não foi tão simples assim... O que parecia simples se tornou denso, preocupante, inquietante, nebuloso e interessantemente instigante. Levando-me a buscar por conhecer mais sobre o novo universo em que estava mergulhando. Neste sentido, foi que comecei a empreender as pesquisas de mestrado e a de doutorado.

Por meio dos textos que compõem este volume procurei expor minhas inquietações sobre um fenômeno que se expande silenciosamente e que muda a vida de muitas pessoas: a transformação de peças de artesanato em artigos de moda, em bens de luxo e em produtos de *design*. Entretanto, meus questionamentos não estavam centrados nas questões técnicas que envolvem o *design* em si e a reprodução do artesanato propriamente, mas nas questões pessoais, simbólicas e nos conflitos que envolvem diretamente a relação designer/artesão.

Compreendendo que o contexto das intervenções no artesanato envolve as novas configurações do mercado globalizado em que as economias buscam alternativas para garantir a competitividade de seus produtos, no Brasil o retorno às formas locais de produção funciona como mecanismo de diferenciação e agregação de valor aos bens produzidos industrialmente. Esse quadro vem favorecendo o avanço de políticas voltadas para a produção artesanal em diferentes regiões nos últimos vinte anos.

Nesse sentido, a pesquisa buscou compreender as novas formas de produção do artesanato a partir das intervenções de políticas públicas voltadas para o desenvolvimento dessa atividade no Ceará, tomando como parâmetro as trocas de saberes e fazeres entre artesãos e *designers* de moda no âmbito das ações da CEART, uma vez que estes são enviados ao interior do estado a fim de ensinar uma nova metodologia de trabalho àqueles.

Para tanto, o estudo foi traçado a partir da seguinte problemática central: Como os *designers* de moda lidam com a *delicada* tarefa de criar e desenvolver novos produtos junto aos grupos de artesãos, sendo preciso, para isto, “ensinar” outros processos de

criação e produção diferentes daqueles que os próprios artesãos empregam tradicionalmente em seu ofício? No intuito de lançar luzes sobre esse questionamento o objetivo geral do estudo foi compreender as interfaces criadas entre o trabalho do *designer* de moda e do artesão, enfocando nas interferências pedagógicas e metodologias adotadas no processo de criação e produção do artesanato.

Assim, ao longo da tese buscou-se focar o olhar sobre as vivências e as trocas entre designers e artesãos no contexto das intervenções no artesanato com o intuito de perceber como se configuram as intersecções de saberes entre esses sujeitos. Desta forma, partiu-se da observação participante no *Projeto Artesanato Competitivo da CEART* e da observação do *Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design para artesãos do Estado do Ceará* que foi implantado ao longo de 2013 e envolveu estudantes do curso de graduação em Design-Moda da Universidade Federal do Ceará.

A vivência em campo junto aos artesãos e a observação das estratégias metodológicas adotadas pela CEART mais a análise dos relatos de designers profissionais e estudantes acerca de seu trabalho com o artesanato possibilitou o desenvolvimento de reflexões aprofundadas sobre as questões que perpassam o cotidiano das intervenções no artesanato no Ceará. Além disso, o estudo dos currículos dos cursos de graduação em design da UFC, UFPE e UFCA permitiu que se compreendesse melhor sobre o tipo de formação que é dada ao designer para que este intervenha no trabalho dos artesãos.

Sabendo-se que tais fenômenos não se apresentam de modo linear, mas se superpõem engendrando novas configurações e conflitos a todo momento, buscou-se erigir uma reflexão baseada na dialética, uma vez que ela nos permite considerar a ação recíproca entre os elementos observados e a constância do movimento que os envolve. Com isso, a metodologia partiu de uma abordagem qualitativa e também da utilização de ferramentas etnográficas para a coleta e análise dos dados. O referencial teórico pautou-se nas teorias sobre o trabalho e o capitalismo na sociedade contemporânea; no estudo sobre as metodologias do design adotadas na atualidade a fim de compreender sua aplicabilidade na produção artesanal; nos Estudos Culturais, especificamente a partir dos textos de Canclini e De Certeau; na teoria erigida por Paulo Freyre sobre os métodos de aprendizagem e nos estudos de Adorno e Horkheimer sobre a educação emancipatória.

A partir desse traçado metodológico buscou-se trazer à tona, mais do que o estudo sobre a implementação de políticas voltadas ao artesanato e sim sobre as formas como essas iniciativas afetam a vida e o trabalho das pessoas envolvidas: artesão e

designer, buscando-se perceber em que medida ocorrem as interseções de saberes entre eles.

A construção da pesquisa baseou-se na observação de seis objetivos específicos que indicaram o caminho para o desenvolvimento do estudo e encadeamento lógico das ideias. Nesse sentido, é pertinente recuperarmos tais objetivos, apresentando, de forma sintética, a sua relação com os principais resultados do estudo.

O trabalho iniciou pelo objetivo específico *de observar as transformações do trabalho e do produto artesanal no contexto do capitalismo*. Nesse sentido, buscamos já no capítulo dois, levantar uma discussão teórica acerca das transformações no mundo do trabalho e suas implicações sobre a produção artesanal. Nesta parte, observou-se, ainda, como o artesanato está intrinsecamente ligado à expansão do território cearense, sendo ligado à pecuária e ao cultivo do algodão e servindo de ocupação para as camadas menos favorecidas economicamente no início de sua colonização. Esta fase inicial da pesquisa contemplou, também, uma discussão sobre a relação entre as mudanças no mundo do trabalho e a redefinição do papel do artesão na sociedade, fazendo com que se tornasse diferenciado do artífice e do artista.

A partir destas reflexões iniciais pode-se concluir que o artesanato não ficou a parte do sistema industrial de produção, mas está inserido nele subsidiando a diferenciação dos bens produzidos em série por meio da agregação de valor cultural.

O capítulo terceiro da pesquisa, intitulado: “Artesanato – qual o valor dessa mercadoria hoje?”, foi desenvolvido no intuito de responder ao objetivo específico de *identificar as características do artesanato como bem simbólico/cultural e ao mesmo tempo econômico*. Nesta parte da pesquisa foram apresentadas as interrogações de estudiosos sobre as questões que envolvem o artesanato, a cultura, a tradição e a modernidade. Tal caminho foi desenvolvido no intuito de entender em que medida o artesanato é encaixado no jogo das relações sociais que envolvem a produção e o consumo na era contemporânea e a forma como, em alguns contextos, ele é concebido como artigo de luxo e diferenciador social.

A partir das discussões desenvolvidas, foi possível perceber que o artesanato não se estabelece como uma mercadoria qualquer, mas pode ser entendido, ao mesmo tempo, como bem cultural, bem de consumo e objeto de pesquisa. Ele se insere na economia contemporânea agregando valor ao mercado como um dos fatores pertinentes ao consumo de bens culturais. A partir dessa abordagem pode-se apreender que um dos

principais aspectos que motivam o investimento de políticas públicas na produção artesanal é justamente a exploração do seu caráter simbólico pelo mercado. Além disso, foi possível concluir a partir da teoria do valor e da mercadoria erigida por Marx no livro I de O Capital e da ótica dos Estudos Culturais, que o principal meio de inclusão do artesanato nessas categorias que envolvem a sua valorização como bem de troca é a linguagem imagética da publicidade de moda que o transforma em bem exclusivo, artigo de luxo.

O capítulo quatro que tem por título: “As intervenções de design na produção do artesanato: o método, a técnica e o papel do designer nesse processo”, por sua vez, foi desenvolvido com o intuito de satisfazer ao objetivo específico de *estudar as metodologias de design e sua aplicação na obtenção do produto artesanal e descrever a metodologia adotada pela CEART para a realização das intervenções nos grupos de artesãos do interior*. Nesse sentido, o capítulo foi subdividido em pontos que contemplaram, respectivamente, as seguintes temáticas: “a importância do artesanato para o design brasileiro” e “as metodologias de design e sua aplicação no Projeto Artesanato Competitivo da CEART”.

Este capítulo inicia com uma explanação acerca da importância do artesanato para o design brasileiro, aonde foram explicitadas as razões dos atuais investimentos no artesanato e o papel que este desempenha para o design e a economia do país. Na sequência, por meio do estudo das metodologias de design pode-se obter uma melhor compreensão sobre sua aplicação às intervenções no artesanato. Pode-se perceber, ainda, como o processo de desenvolvimento de produtos no design industrial difere do artesanal. Enquanto no design tudo que diz respeito ao produto deve ser previamente calculado e antecipado em um projeto específico, no artesanato, por ser uma atividade eminentemente manual, cujo espaço-tempo difere do sistema industrial o processo de confecção da peça segue, geralmente, a intuição do artesão: a peça vai ganhando forma durante o processo de sua construção e o resultado final pode ser diferente do que se pretendia inicialmente. Enquanto no *design* tudo no objeto deve ser previamente calculado, no artesanato, o artesão concebe o objeto apenas em sua mente, podendo alterá-lo constantemente ou não durante a execução do mesmo.

Com base nessa reflexão acerca das metodologias do design, o capítulo traz na sequência a apresentação das etapas da metodologia da CEART para as intervenções na produção artesanal por meio do Projeto Artesanato Competitivo. Ao longo da discussão erigida com base nas observações de campo e na análise de documentos da CEART, foram

obtidos resultados pertinentes acerca do modo de intervenção, da relação entre designers e artesãos e das exigências que a entidade faz aos designers responsáveis pela condução das ações junto aos artesãos.

Dentre os achados apontados ao longo do estudo, podemos destacar que CEART adota uma metodologia intervencionista condizente com outras observadas no país empreendidas pelo SEBRAE e por outras entidades e que, ao contrário do que se esperava antes de iniciar a pesquisa, há certa preocupação com o modo de intervenção e seu impacto sobre a vida dos artesãos. A fim de promover as intervenções de maneira a preservar o saber dos artesãos, valorizar a cultura local e a tipologia artesanal, a entidade faz várias exigências aos designers e estabelece critérios claros para o processo de desenvolvimento dos produtos artesanais. Tais critérios são repassados aos designers em reuniões, encontros, documentos e treinamentos, como o Seminário de Metodologia Projetual de Produtos Artesanais que foi ministrado aos designers com o intuito de atualiza-los quanto às ações da instituição.

No entanto, apesar dessas iniciativas da CEART, foram observados pontos frágeis em sua política de ação, por exemplo: o Seminário de Metodologia Projetual de Produtos Artesanais, que teve um direcionamento eminentemente teórico, abordando mais as questões relacionadas à teoria do design do que à prática cotidiana da relação entre designers e artesãos. A partir da observação das inquietações expressas nos depoimentos dos designers que participaram deste seminário, chegou-se à conclusão de que a maioria dos profissionais envolvidos com o artesanato não consegue definir sua atuação e, muitas vezes, vê-se diante conflitos acerca das ações empreendidas junto aos artesãos. Em suma, a maioria dos designers com que conversamos ao longo do estudo não consegue definir ou identificar as possibilidades e limites de seu trabalho.

Consideramos que este foi um dos achados primordiais da pesquisa, uma vez que permitiu concluir que a maioria dos designers exerce uma função que está para além da prática projetual: a função pedagógica. Denominamo-la desta maneira, pois esses profissionais, também são responsáveis por ministrar cursos de capacitação aos artesãos e por ensinar novas técnicas e processos aos mesmos.

Tais observações acerca do trabalho do designer foram realizadas no intuito de responder ao objetivo específico de *observar e descrever o papel do designer nesse processo de intervenções no trabalho artesanal*. A partir desta fase da pesquisa discutimos amplamente sobre o papel pedagógico do designer no contexto do trabalho com o

artesanato por meio de exemplos e depoimentos. Concluímos que o designer acumula, além da função de projetista, a função pedagógica, mas sem ter consciência dela e, portanto, sem ter o devido “preparo” para tal.

Nos depoimentos transcritos ao longo do trabalho, podemos observar que os designers demonstram muita preocupação com o trabalho que desempenham, muitos não sabem definir até que ponto podem interferir no trabalho dos artesãos. Essas observações nos ajudam a compreender como essa realidade também pode provocar entraves no que diz respeito aos resultados obtidos com as intervenções no artesanato, sendo muitos deles relacionados à falta de continuidade nos trabalhos, à baixa adesão dos artesãos e, principalmente, à perda da autonomia do artesão para criar e desenvolver seus próprios trabalhos.

Essa discussão foi ampliada no capítulo cinco da pesquisa quando estudamos sobre “a formação do designer e seu trabalho com bens culturais /artesanato”. Com este capítulo buscamos responder ao objetivo específico de *compreender a formação do designer e o seu preparo no que diz respeito ao trabalho com bens culturais, identificando as possibilidades e os limites na formação do novo profissional*. A partir de entrevistas realizadas com estudantes do curso de Design-Moda da UFC, técnicos da CEART e com base em dados colhidos pela análise do *Projeto de Qualificação em Fundamentos do Design para Artesãos do Ceará*, pode-se concluir que a maioria dos estudantes de design não se sente preparada para lidar com bens culturais.

Em seus depoimentos, muitos colocaram que não há disciplinas dirigidas ao assunto e que não recebem nenhum tipo de informação específica para atuar em projetos como o que foi mencionado. Dessa forma, observou-se que há certa inquietação por parte dos estudantes em relação à incipiência de sua formação no que diz respeito ao desenvolvimento de produtos a partir do artesanato.

As colocações dos estudantes faz jus ao contexto do ensino superior em design estudado durante a pesquisa. Ao analisarmos os currículos dos cursos de Design-Moda da Universidade Federal do Ceará, o Curso e Design e Produto da Universidade Federal do Cariri e o Curso de Design da Universidade Federal de Pernambuco, pode-se verificar que, apesar de a questão cultural ser um dos aspectos que justifica a relevância desses cursos para o contexto local, como foi observado pelo estudo de seus Projetos Pedagógicos, não há nenhuma disciplina que contemple diretamente a questão do trabalho com bens culturais ou o artesanato em seus currículos.



A partir dos estudos dos documentos dos cursos de design ofertados pela UFC, UFCA e UFPE, pode-se notar que os currículos são incipientes no que se refere ao trabalho com bens como o artesanato, não há a oferta de disciplinas específicas sobre esta temática, apesar de haver muitos projetos voltados para a inserção dos estudantes de design no âmbito do trabalho artesanal. Este último aspecto apontado, direciona-nos à constatação de que formação do jovem profissional e sua experiência com o trabalho cotidiano dos artesãos se realiza na prática.

Da análise dos currículos dos cursos supracitados e seus respectivos Projetos Pedagógicos, constatou-se que apesar de explorar os aspectos culturais para justificar a sua implantação e reconhecer a diversidade da produção artesanal local, bem como suas singularidades, em todos os cursos há disciplinas voltadas para as metodologias projetuais em design sem, no entanto, considerar a produção cultural e/ou artesanal local como algo que exige uma abordagem diferenciada daquela vivenciada na indústria.

Nos cursos observados existem disciplinas que apresentam um roteiro com ênfase no aspecto sociocultural do entorno, mas que ainda estão longe de apresentar conteúdos mais específicos no que diz respeito à formação do designer para sua atuação em contextos fora indústria e, mais precisamente, no universo do trabalho artesanal. A falta de articulação entre a teoria, ou o saber acadêmico, e a prática cotidiana dos artesãos abre uma grande lacuna na relação entre profissionais de design e artesãos, impossibilitando uma experiência vívida de intersecções de saberes e, portanto, o crescimento de ambos durante o processo, bem como a colheita de resultados mais eficazes.

Apesar de observarmos que o designer desempenha funções junto aos artesãos que vão além da prática projetual, como a função pedagógica em que ele é responsável por ensinar certas metodologias e processos aos artesãos, nenhum dos cursos de design estudados oferece conteúdos que habilite o profissional a lidar com essa realidade. Isso revela um paradoxo: ao mesmo tempo que os PPCs dos cursos enfatizam a importância da produção cultural local e do artesanato como fatores relevantes e que demandam a constituição dos cursos de design para seu próprio desenvolvimento, não é previsto nenhum conteúdo específico que contemple as questões culturais locais e, tampouco, metodologias projetuais voltadas especificamente para o artesanato.

A última etapa do texto é uma reflexão erigida a partir do objetivo específico de *Interpretar a relação entre designers de moda e artesãos no interior do Ceará na perspectiva da educação emancipatória*. Com a coleta dos dados empíricos acerca das

metodologias de design adotadas nas intervenções no artesanato e a investigação sobre os conteúdos voltados para a formação dos estudantes de design, pela análise dos Projetos Pedagógicos dos cursos da UFC, UFPE e UFCA, procurou-se compreender a atuação do designer no papel de transmissor de conhecimentos sobre o design aos artesãos à luz das teorias sobre a educação emancipatória, com Adorno, Horkheimer e Paulo Freire.

Uma das principais constatações da tese foi a de que, no contexto das intervenções na produção artesanal, o designer desempenha uma série de funções que não fazem parte de sua formação. Uma delas é a função pedagógica, uma vez que ele é o responsável por ensinar aos artesãos novos métodos e processos referentes ao seu trabalho. No entanto, observou-se que essa atuação ocorre de modo inconsciente e que o designer não possui o devido “preparo” para lidar com processos de ensino-aprendizagem ou com a formação humana, pois sua formação está voltada especificamente para o desenvolvimento de produtos.

Observando-se as metodologias de intervenção realizadas pela CEART e pela UFC por meio da implantação de projetos voltados para a iniciação do alunado no setor do desenvolvimento de produtos a partir do artesanato, pode-se concluir que as ações se pretendem emancipatórias na teoria (nas cartas de justificativa para a implantação de tais projetos), mas a realidade das intervenções não contribui para um fazer autônomo por parte dos artesãos. Isso se deve ao fato de que o foco do trabalho desenvolvido, na maioria das vezes, está muito mais voltado para o produto do que para o produtor. No entanto, o artesão, é sempre lembrado quando há a necessidade de se justificar a relevância dos projetos de intervenção no artesanato ou os Projetos Pedagógicos dos Cursos de design.

Supervalorizando simbolicamente o trabalho com o artesanato é geralmente tratado como algo “*necessário e belo*”. Tal consideração escamoteia a realidade dos conflitos enfrentados por designers e artesãos no cotidiano. As discussões tecidas ao longo da tese direcionam o olhar para a necessidade de se pensar com mais cuidado para as relações entre designers e artesãos, considerando-se que nesta há, inevitavelmente, um processo de troca de conhecimentos propiciado pela maneira como ocorre o processo de desenvolvimento de produtos artesanais que é muito diferente do processo de obtenção de produtos na indústria. Logo, faz necessário atentar para as necessidades de ambos os sujeitos envolvidos nesse processo e verificar a possibilidade de se erigir discussões mais aprofundadas sobre esse assunto.

Considerando que a realidade é processual e dinâmica, podemos justificar que o artesanato não precisa ficar preso em uma redoma e ao estigma de bem intocado, mas pode ser atualizado, estilizado, revigorado, tornando-se produto de desejo no mercado de bens não só pelo seu valor simbólico, mas também pelo seu valor estético, formal e funcional (ou seja, agregando os conceitos do bom design). Isso sem se estar assombrado pelo medo de aniquilamento da identidade local ou da cultura, pois também entendemos que a cultura como fator real, também é dinâmica.

Assim, compreendendo o artesanato como compreendemos a cultura, entendemos que os modos de produção do artesanato não são estáticos, acompanham as transformações vivenciadas por seus produtores no tempo e no espaço. Assim como a cultura é dinâmica, o artesanato também não pode ser considerado como bem estático; alheio às transformações que ocorrem na vida daquele que o produz. Em suma, não podemos considerar o artesanato como algo à parte do artesão.

Essa perspectiva não pretende anular o aspecto tradicional do artesanato, ao contrário. Mas considera que, ao fechar os olhos para as necessidades reais do artesão de hoje e para as transformações que vêm ocorrendo no contexto de seu trabalho e para o real papel do designer nesse processo é contribuir para que estas transformações ocorram ao sabor dos interesses do mercado.

Considerando a realidade social como uma totalidade complexa e processual, procuramos adotar ao longo da pesquisa o princípio da dialeticidade nas observações dos fenômenos, e, assim, evitamos tomar posições totalitárias e, portanto, reducionistas da realidade. Nisto foi baseada a observação das relações de mútua interferência que artesãos e designers eles estabelecem entre si no contexto da criação e desenvolvimento de novos produtos. Portanto, ao invés de discutirmos sobre o “fim da cultura e da tradição” ao estudarmos as intervenções na produção artesanal e condenarmos as transformações ocorridas no trabalho dos artesãos, optamos por procurar entender como essa relação se estabelece, buscando perceber suas nuances e conflitos.

Com as observações erigidas ao longo da pesquisa, pode-se inferir que se a preocupação estivesse voltada para as necessidades do produtor e sua técnica antes de se iniciar um novo projeto de design, as possibilidades de inovação poderiam ser melhor exploradas. Mas enquanto houver interferência no artesanato somente a partir da implantação de técnicas do design no processo produtivo dos artesãos sem buscar conhecer a sua realidade, as possibilidades e os limites que cada tipologia ou técnica impõe, não

poderemos explorar novas formas ou novas estética para os produtos artesanais ou se o fizermos, estaremos fazendo de modo menos eficiente; com desperdício de tempo, recursos e o pior, desrespeitando, na maioria das vezes, o saber dos artesãos, deixando-os à parte do processo de criação do produto, considerando-os apenas como meros executores daquilo que ignorantemente impomos.

Em outras palavras, podemos dizer que talvez, se houvesse uma inversão no foco das intervenções que passasse do produto para o produtor, possibilitando aos artesãos colocar o seu saber em prática de forma mais autônoma, isso implicaria na revisão das estratégias adotadas em projetos envolvendo o artesanato. E, talvez, dessa forma, obter-se-iam resultados mais eficazes no que diz respeito à continuidade do trabalho por parte dos artesãos.

Na busca por compreender os aspectos envolvidos no processo de intersecções de saberes entre designers e artesãos, chegamos às várias considerações expostas ao longo deste texto. Todavia, é importante ressaltar que os resultados encontrados até aqui não são findos, mas revelam a dinâmica de algumas das facetas observadas nesse processo de interação entre design e artesanato no contexto do mercado cearense. A consideração de que os elementos observados ao longo da pesquisa estão em fluxo, impossibilita-nos de atribuir um sentido findo, último e conclusivo a tais questões, ao contrário, eles abrem caminho para que novos estudos sejam empreendidos a fim de trazer novas luzes a esse assunto.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. **Educação e Emancipação**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- \_\_\_\_\_. W.; HORKHEIMER, Marx. **Dialética do esclarecimento**. Tradução Guido de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.
- ALEGRE, Silvia Porto. **Mãos de mestre**: itinerários da arte e da tradição. São Paulo: Maltese, 1994.
- ALENCAR, Eunice M. L. Soriano de. **Criatividade**. Brasília: UNB, 1993.
- ASSOCIAÇÃO MARANGUAPENSE DOS ARTESÃOS - AMA. **Caderno de ata de reunião**. Maranguape, 1989-2003.
- ANTUNES, Ricardo. **Os sentidos do trabalho**: ensaios sobre a afirmação e a negação do trabalho. São Paulo: Boitempo Editorial, 1999.
- APPADURAI, Arjun. **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Rio de Janeiro: EdUFF, 2008.
- ARRAIS, Eneas *et al.* **Mundo do trabalho**: debates contemporâneos. Fortaleza: Ed. UFC, 2004.
- \_\_\_\_\_. SOBRAL, Eirilênia. Políticas educacionais e sociais. *In*: \_\_\_\_\_. **Estado e políticas sociais e educacionais no Brasil**: esclarecimentos acerca do método e das teorias sociológicas. Fortaleza: Editora UVA, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Trabalho, capital mundial e formação dos trabalhadores**. Fortaleza: SENAC, 2008.
- \_\_\_\_\_. A educação profissional na perspectiva dialética. *In*: LIMA *et al.* **Política Pública para educação profissional e Tecnológica no Brasil**. Fortaleza: edUFC, 2011.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2009.
- BARROSO, E. N. **Curso design, identidade cultural e artesanato**. Fortaleza: SEBRAE/FIEC, 2002. Módulos 1e 2.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2001.
- BAXTER, Mike. **Projeto de produto**: guia prático para design de novos produtos. São Paulo: Edgard Blücher 1998.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução *in*. TEXTOS escolhidos. Vitor Civita: São Paulo, 1983.
- BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

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

BORGES, Agnaldo Reis. **O Design como estratégia para a melhoria do artesanato paraense**. 65p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Design Habilitação em Projeto de Produto) – Universidade do Estado do Pará, Belém, 2004.

BORSOY, Isabel Cristina Ferreira. **O modo de vida dos novos operários: quando o purgatório se torna paraíso**. Fortaleza: UFC, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Difel, 1989.

BRASIL, Aléxia Carvalho; CARDOSO, Daniel Ribeiro; DUARTE, Márcia Cavalcante; SANTIAGO, Zilsa. Universidade Federal do Ceará (Org.). **Projeto político pedagógico: Curso de Design Bacharelado com ênfase em design de produto e design gráfico**. Fortaleza: UFC, 2014. Projeto Político Pedagógico. Disponível em: <<http://www.design.ufc.br/wp-content/uploads/2012/12/PP-Design-1.pdf>>. Acesso em: 23 de Agosto de 2014.

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio. **Programa Do Artesanato Brasileiro - PAB**. Brasília, DF, 2012. Disponível em <http://pab.desenvolvimento.gov.br>. Acesso em 22 de julho de 2014.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEORAFIA E ESTATÍSTICA IBGE. **Perfil dos municípios brasileiros: pesquisa de informações básicas municipais**. Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/perfilmunic/2009/munic2009.pdf>>. Acesso em: 8 mar. 2014.

BRITO, Lydia. **Gestão de competências, gestão do conhecimento e organização de aprendizagem**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2005.

CALDAS, Dario. **Observatório de sinais: teoria e prática da pesquisa de tendências**. São Paulo. SENAC SP, 2004.

CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

\_\_\_\_\_. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008a.

\_\_\_\_\_. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2008b.

CARVALHO, G. Guimarães. **Ceará feito à mão: artesanato e arte popular**. Fortaleza: Terra da luz, 2000.

CHAUÍ, Marilena. **Cidadania cultural: o direiro à cultura**. São Paulo: Abramo, 2006.

CHESNAIS, François. **Mundialização do capital**. São Paulo: Xamã, 1996.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2013.

DUAILIBI, Roberto; SIMONSEN Harry Jr. **Criatividade & marketing**. São Paulo: Cultrix, 1992.

ESTRADA, Maria Helena. Sete anos de transformações: design, artesanato, indústria e mercado **Revista Arc Design**, São Paulo, n.38, 2004.

FLACSO (Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais). **Perfil do artesanato cearense: tipologias selecionadas**. Fortaleza: FAT, 1996.

FLEURY, Catherine Arruda. **Renda de bilros, Renda da terra, Renda do Ceará: a expressão artística de um povo**. São Paulo: Annablume, 2002.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2006.

FRANCO, Maria Laura P.B. **Análise de conteúdo**. Brasília, DF: Liber livros, 2008.

FREDERICO, Celso. Cotidiano e arte em Lukács **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 14, n.40, 2000.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

FREITAS, Ana Luíza Cerqueira. **Design e artesanato: uma experiência da metodologia de projeto de produto**. 2006. Dissertação (Mestrado em Engenharia) – Programa de Pós-Graduação em Engenharia, Escola de Engenharia da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

GALVÃO, Roberto. Aracati: **Labirinto de sonhos e de luz**. Fortaleza: Edições Sebrae-Ce, 2006.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1975.

\_\_\_\_\_. **Los momentos e sus hombres**. Barcelona: Paidós, 1991.

GOLEMAN, Daniel; KAUFMAN, Paul; RAY, Michel. **O Espírito Criativo**. São Paulo: Cultrix, 1998.

GONÇALVES, H. de A. **Manual de projetos de pesquisa científica**. São Paulo: Avercamp, 2005.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a formação da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1994.

HOBBSBAWM, Eric. RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

IIDA, *Itiro*. **Ergonomia**: projeto e produção. São Paulo: Blucher, 1990.

KOSIC, Karel. **Dialética do concreto**. Rio de Janeiro, 2002.

LAUER, Mirko. **Crítica do artesanato**. São Paulo: Nobel, 1947.

LEITE, Francisco Tarcísio. **Métodos e técnicas de pesquisa (monografias, dissertações e teses)**: metodologia. Petrópolis: Vozes, 2005.

LEITE, Serafim. **História da Companhia de Jesus**. Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 1945.

LIMA, Ricardo Gomes. **O povo do candel**: sentidos e percursos da louça de barro. 2006. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

LIPETZ, Alain. **Audácia**: uma alternativa para o século XXI. São Paulo: Nobel, 1991.

LIPOVETSKY, G. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

LUCK, Heloisa. **Metodologia de projetos**: uma ferramenta de planejamento e gestão. Petrópolis: Vozes, 2003.

LUZ, Ana Carla Andrade. **Artesanato de luxo**: da arte popular ao objeto de desejo. 2013. Trabalho de Conclusão de Curso – Curso Superior de Tecnologia em Design de Moda, Faculdade católica do Ceará, Fortaleza, 2013.

MARX, Karl. **Manuscritos econômicos filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_. **O capital**: crítica da economia política: livro 1. Tradução de Reginaldo Sant'anna 30. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MATTOSO, Jorge (Org.). **A desordem do trabalho**. São Paulo: Atlas, 1996.

MENDES, Francisca. R.N. **Modelando a vida no córrego de areia**: Tradição, saberes e itinerários das louceiras. Fortaleza: Expressão Grafica Editora, 2011.

MESZARIOS, I. **Para além do capital**. Campinas: Boitempo, 2002.



\_\_\_\_\_. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade.** Petrópolis: Vozes, 1995.

MONTEMEZZO, Maria Celeste. **Diretrizes Metodológicas para o projeto de produtos de moda no âmbito acadêmico.** 2003. Dissertação de mestrado (Mestrado em desenho Industrial) - Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2003.

MORI, Koichi. Entrevista com Koichi Mori. **Cadernos de Campo:** Revista dos alunos de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, São Paulo, n.17, p.197-212, 2008.

MORIN, E. Complexidade e ética da solidariedade. *In:* CASTRO, G.; CARVALHO, E. A. ALMEIDA, M. C. **Ensaio da complexidade.** Porto Alegre: Sulina, 1997.

NIEMEYER, Oscar. **As curvas do tempo.** São Paulo: Revan, 1998.

OLIVEIRA, Paulo de Salles. Caminhos de construção da pesquisa em Ciências Humanas. *In:* \_\_\_\_\_. **Metodologia das ciências humanas.** São Paulo: Hucitec, 1998.

PADUA, Elisabete Matallo Marchesini de. **Metodologia da pesquisa: abordagem teórico-prática.** Campinas: Papiros, 2004.

PEREIRA, José Carlos da Costa. **Artesanato: definições e evolução.** Ação do MTB/PNDA. Brasília, DF: Ministério do Trabalho, 1979. (Coleção 11).

PINTO, Syomara Dos Santos Duarte; NESS, Ricardo Luiz Lange; SUDÉRIO, Vilma Maria (Fortaleza). Universidade Federal do Ceará (Org.). **Projeto pedagógico curso superior de tecnologia em design de produto.** Fortaleza: UFC, 2009. Disponível em: <[http://www.si3.ufc.br/sigaa/public/curso/ppp.jsf?lc=pt\\_BR&id=657511](http://www.si3.ufc.br/sigaa/public/curso/ppp.jsf?lc=pt_BR&id=657511)>. Acesso em: 7 mar. 2014.

POCHMANN, Márcio. **O trabalho sob fogo cruzado: exclusão desemprego e precarização no final do século.** São Paulo: Contexto, 1999.

PORTO ALEGRE, Silvia Porto. **Mãos de mestre: Itinerários da arte e da tradição.** São Paulo: Maltese, 1994.

\_\_\_\_\_. **Arte e ofício de Artesão: histórias e trajetórias de um meio de sobrevivência.** 1988 (Mestrado em Ciências Humanas) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

QUEIROZ, Danielle Teixeira; VALL, Janainal; SOUZA, Ângela Maria Alves. Observação participante na Pesquisa qualitativa: conceitos e Aplicações na área da saúde. **Revista de Enfermagem,** Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 276-283, 2007.

RANIERI, Jesus. **A câmara escura: alienação e estranhamento em Marx.** São Paulo: Boitempo, 2001.

RANIERI, Jesus. **A câmara escura: alienação e estranhamento em Marx.** São Paulo: Boitempo, 2001.

SAFAR, Gisele Hissa. **Subsídios para a elaboração de programas de melhoria da qualidade da produção de cerâmica artesanal da cidade de Inhaúma, Minas Gerais.** 2002. Dissertação (Mestrado Engenharia de Produção) - Escola de Engenharia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

SAHLINS, Marshall David. **Cultura e razão prática.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

SANTOS, João Bosco Feitosa dos; ARAGÃO, Elizabeth Fiúza (Org.). **Artesanato para um mundo globalizado.** Fortaleza: Editora UECE, 2006.

SEBRAE. **Bordado de Maranguape: artesanato do Brasil.** Fortaleza: SEBRAE, 2003.

\_\_\_\_\_. **Artesanato: um negócio genuinamente brasileiro.** São Paulo, 2008.v. 1, n.1.

\_\_\_\_\_. **Cara brasileira: a brasilidade nos negócios, o caminho para o “Made in Brazil”.** Fortaleza: SEBRAE, 2002.

\_\_\_\_\_. **Estudo Setorial do artesanato.** Fortaleza, 2009.

SENNET, Richard. **A corrosão do caráter: conseqüências pessoais no novo capitalismo.** São Paulo: Record, 2006.

SILVA, Emanuelle Kelly. **Quando a Cultura entra na moda: a mercantilização do artesanato e suas repercussões no cotidiano de bordadeiras de Maranguape.** Fortaleza: Ed.UFC, 2011.

SOARES, Rosemary. **Gramsci: o estado e a escola.** Ijeú: Unijuí, 2000.

SOUZA, Simone. **História do Ceará.** Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 1994.

TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. **Revista Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, set./dez. 2005.

TSCHIMMEL, K. Design as a Perception-in-Action Prozess. **Design Creativity**, London, p. 223-230, 2010.

YAIR, Karen *et al.* Design Through making: crafts knowledge as facilitador to collaborative new product development. **Design Studies**, London: n . 20, p. 495-515, 1999.

ZIZEK, SLAVOJ. **Bem-vindo ao deserto do real.** Boitempo: São Paulo, 2003.

**ANEXO A – PROJETO DA UFC EM PARCERIA COM A CEART**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE – ICA  
CURSO DE DESIGN DE MODA

**PROJETO ARTESANATO COMPETITIVO**

**FUNDAMENTOS DO DESIGN PARA QUALIFICAÇÃO DE ARTESÃOS DO  
ESTADO DO CEARÁ**

Fortaleza

2013



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE – ICA  
CURSO DE DESIGN DE MODA

## **PROJETO DE QUALIFICAÇÃO EM FUNDAMENTOS DE DESIGN PARA ARTESÃOS DO ESTADO DO CEARÁ**

### **APRESENTAÇÃO**

Devido à riqueza cultural aparente, o estado do Ceará é tradicionalmente conhecido como representativo Polo Artesanal. Várias são as tipologias desenvolvidas por todo o território, tendo, por exemplo, rendas – de bilro, filé, renascença; bordados – rechilieu, ponto cheio (feitos à mão e à máquina), ponto de marca; tecelagem e artigos de palha e cerâmica, dentre outros.

O movimento contínuo de turistas pela região leva à necessidade de aprimoramento e melhoria na qualidade dos produtos gerando demanda de qualificação e capacitação do artesão.

Nesse contexto, a atuação do designer como parte de um movimento de transformação da realidade do mercado, contribui para a valorização do produto artesanal disponível, para a promoção, revigoramento e resgate do artesanato sem deixar de considerar as tradições culturais.

Tratando-se de produção artesanal, a proposta aqui apresentada visa desenvolver o potencial criativo do artesão através dos conhecimentos básicos em Design. Para isso, pretende-se abordar temas e técnicas do processo criativo, desde os princípios do design, passando pelos processos de trabalho até a comercialização.

Considera-se a ação proposta de elevada importância tanto para a interferência no produto artesanal quanto na autoestima dos profissionais envolvidos. Dentro dessa perspectiva, sugere-se a realização do curso em grande parte dos municípios cearenses.

## OBJETIVO GERAL

O Curso ora proposto tem como objetivo:

– Apresentar os conhecimentos básicos em Design e desenvolver o potencial criativo do artesão através destes.

## OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Introduzir os fundamentos do design (cores, texturas, perspectiva, proporção) e a sua aplicabilidade;
- Discutir a relação entre criação, produção e venda, atentos à tendência e à utilidade do produto;
- Aprofundar a percepção do artesão com relação aos recursos ao seu entorno;
- Aprofundar os sentimentos de pertença e transmiti-los através do produto;
- Aplicar os conhecimentos adquiridos na diferenciação do produto.

## METODOLOGIA

A capacitação de artesãos no desenvolvimento e produção de produtos artesanais requer, além das aulas práticas, uma abordagem teórica sobre os parâmetros que permeiam o design e as ferramentas necessárias para a confecção de um produto com competitividade. Visto isso, o projeto ficou segmentado da seguinte forma:

Relaciona-se à Capacitação, com aulas teórico-práticas:

- Aulas expositivas e discursivas
- Dinâmicas para fixação do conteúdo abordado
- Dinâmicas para trabalho em grupo
- Desenvolvimento das etapas do processo criativo
- Brainstorm
- Desenho associativo

## RECURSOS ÁUDIO VISUAIS

Data show

Álbum seriado\*

## CARGA HORÁRIA

Cinco (5) dias de oito (8) horas, distribuídas em dois turnos (manhã e tarde), totalizando 40 (quarenta) horas/aula, assim especificadas:

De segunda a sexta-feira – Manhã – 8:30h às 12:30h  
 Tarde – 13:30h às 16:30h

## CRONOGRAMA

Cronograma de realização das turmas\*

Semana 1	25/fev a 1 de março de 2013
Semana 2	04 a 08 de março de 2013
Semana 3	11 a 15 de março de 2013
Semana 4	18 a 22 de março de 2013
Semana 5	1 a 5 de abril de 2013

\* Cada semana poderá ter mais de um município sede atendido

**Cronograma do curso**

	Conteúdo
1ª aula 2ª-feira	Manhã – Introdução aos princípios do design. Tarde – Gestalt. Exercício de composição
2ª aula 3ª-feira	Manhã – Comunicação visual. Perspectiva e proporção. Exercício de fixação Tarde – Texturas. Exercício de fixação
3ª aula 4ª-feira	Manhã – Cores. Exercício de fixação Tarde – Técnicas de processo criativo
4ª aula 5ª-feira	Manhã – Metodologia projetual. Tendências e apropriação das tradições culturais. Tarde – Utilidade do produto. Relação entre produção e venda - perfil do cliente, produto, venda.
5ª aula 6ª-feira	Manhã e tarde – Aplicações práticas de novos olhares nos produtos já desenvolvidos e apresentação do produto final

**RECURSOS NECESSÁRIOS POR TURMA**

O álbum seriado está sendo construído, juntamente à apostila e aos planos de aula, portanto, ainda não sabemos o total de folhas, assim como todo o material.

Unidade	Especificação	Quantidade
Resma	Papel ofício	1
Folha	Cartolina	40
Unidade	Tesoura para papel	15
Litro	Cola branca	2
Caixa com 10	Lápis 2B	2
Estojo com 6	Caneta Hidrocor	4
Caixa com 10	Borracha	2
Pote (250ml)	Tinta acrílica magenta	5
Pote (250ml)	Tinta acrílica ciano	5
Pote (250ml)	Tinta acrílica amarelo ouro	5
Pote (250ml)	Tinta acrílica preto	5
Pote (250ml)	Tinta acrílica branco	5
Unidade	Pincel chato nº18	10
Unidade	Pincel chato nº14	5
Unidade	Estilete	2
Caixa com 12	Lápis de Cor	5
Unidade	Caneta bic azul	30
Unidade	Caderno brochura	20
Pacote (150ml)	Copo descartável	1
Unidade	Godê (suporte para misturar tintas)	5
Unidade (30cm)	Régua (acrílico)	5
Caixa com 5 cores	Massa de modelar	4
Rolo	Fita adesiva 'durex'	4
Unidade	Pincel para quadro branco azul	1
Unidade	Pincel para quadro branco vermelho	1
Saco com 50	Balão colorido	2

**Precisa**

Revistas para recortar

**CUSTOS****Instrutor** – Curso com 40h, Valor Total de R\$ 3.000,00 por turma.

Esse valor paga as horas de trabalho, hospedagem, alimentação e deslocamento.

**LOCAL DE REALIZAÇÃO**

Municípios do estado do Ceará em que comunidades desenvolvem artesanato em diversas tipologias.

**EQUIPE TÉCNICA**

<b>Nome</b>	<b>Titulação</b>	<b>CPF</b>
1. Araguacy Paixão Almeida Figueiras	Professora Design Moda UFC	284.128.343-72
2. Alvre Félix de Lima	Graduanda Design Moda UFC	031.819.413-95
3. Ana Clara Oliveira	Graduanda Design Moda UFC	021.251.633-73
4. Ana Beatriz Fernandes Alencar	Graduanda Design Moda UFC	052.884.304-46
5. Gleiciane dos Santos Silva	Graduanda Design Moda UFC	948.889.492-04
6. Caroline Pinto Martins	Graduanda Design Moda UFC	050.610.733-71
7. Isabella Laurito	Graduanda Design Moda UFC	412.320.838-01
8. Karine da Silva Lima	Graduanda Design Moda UFC	022.024.363-83
9. Karine Matos de Amorim	Graduanda Design Moda UFC	048.113.883-80
10. Laura Nettali Vieira Lima	Graduanda Design Moda UFC	948.113.183-15
11. Mariana Costa Gama	Graduanda Design Moda UFC	046.112.02593
12. Natássia e Silva Moreira Maia	Graduanda Design Moda UFC	037.241.213-00
13. Sérgio Klisman do Nascimento Moura	Graduando Design Moda UFC	048.441.403-88
14. Carla Sampaio Colares	Graduanda Design Moda UFC	035.861.583-60

**Coordenação**Profª. Araguacy Paixão Almeida Figueiras – [aradesign@uol.com.br](mailto:aradesign@uol.com.br) – 8711 0160Profª. Walkiria Guedes de Souza – [walkiria.guedes@ufc.br](mailto:walkiria.guedes@ufc.br) – 9944 2117

ANEXO B – APOSTILA SEMINÁRIO DE METODOLOGIA PROJETUAL





## INTRODUÇÃO AO DESIGN CONCEITOS BÁSICOS

O que é design?

« Disciplina que visa criação de objetos, ambientes, obras gráficas, que sejam ao mesmo tempo funcionais, estéticas e estejam conforme com os imperativos da produção industrial»

Fonte: dicionário aurélio

Design x Designer



## Os 10 princípios do **BOM DESIGN** de Dieter Rams

Bom Design é Inovador

Bom Design é inovador porque cria soluções novas e melhores para problemas existentes.



Bom Design faz o produto ser útil

Se o usuário não sabe como usar um produto, ele não é útil.



Bom Design é estético

Além de ser útil, cada objeto de bom design se destaca esteticamente em seu contexto de uso, tornando-se agradável de usar.



Bom Design ajuda a entender o produto

O bom design é aquele que apresenta todos os elementos necessários para entender o produto e sua função.



Bom Design é discreto

Alto nível de qualidade é o objetivo principal de bom design, não a quantidade de recursos.



Bom Design é durável

O bom design é aquele que prevê a longo prazo a necessidade e a funcionalidade do produto.



Bom Design se preocupa com os mínimos detalhes

Além de pensar em como o produto será usado, o bom design também pensa em como ele será produzido, distribuído e reciclado.



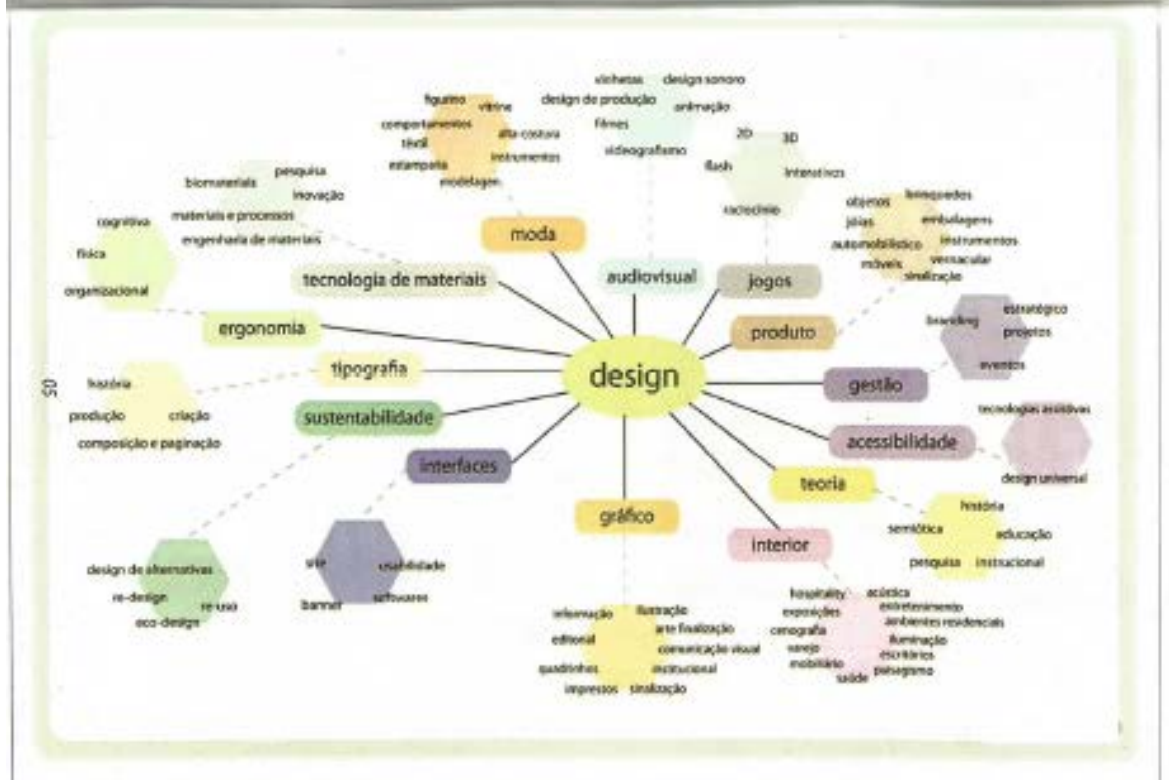
Bom Design se preocupa com o meio ambiente

O bom design é aquele que considera o impacto ambiental de cada etapa do processo, desde a produção até o descarte.



Bom Design é menos design

Menos é mais. O bom design é aquele que remove o excesso e mantém apenas o essencial.



## Artesanato - Conceito

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

### Não é ARTESANATO:

- Trabalho realizado a partir de simples montagem, com peças industrializadas e/ou produzidas por outras pessoas;
- Lapidação de pedras preciosas;
- Fabricação de sabonetes, perfumarias e sais de banho, com exceção daqueles produzidos com essências extraídas de folhas, flores, raízes, frutos e flora nacional;
- Habilidades aprendidas através de revistas, livros, programas de TV, dentre outros, sem identidade cultural

08

## Elementos Fundamentais

- Cores
- Texturas
- Leis da Leitura Visual/ Gestalt
- Forma/ Configuração Real e Esquemática
- Princípios do Design
- Perspectiva e Proporção
- Iconografia

09

### CORES

« A cor serve para diferenciar e conectar, ressaltar e esconder »

Fonte: Nelson Brundage de Aguiar



PONTE : Geada Imagem

### CLASSIFICAÇÃO

Primárias: O vermelho, o amarelo e o azul são cores puras que não podem resultar da mistura de outras cores.

Fonte: Teresa Andaraem de Azeite



PONTE : Geada Imagem

10



PONTE : Imagem



PONTE : Imagem

casas da solteiro



11

Quando há mais de uma cor sobre uma superfície, as cores formarão um padrão visual. Às vezes, esse padrão visual pode ser mais importante e perceptível que a sensação provocada pela textura tátil.



TEXTURA VISUAL X TEXTURA TÁTIL

20E



31

**Lei da Unidade:** Uma unidade formal pode ser identificada em um objeto excêntrico, que se encontra em si mesmo, ou como parte de um todo. Pode ser compreendida como o círculo de nós de um elemento, que configura o "todo" por presença dita.

Fonte: Caramelo de Alvim

Leis da Leitura Visual

### JUSTAPOSIÇÃO DE CORES

Quando uma cor sofre variação de tom ao se relacionar com outras cores. A cor pode ser seu tom alterado ao se aproximar de outras cores.

Exemplo 1:

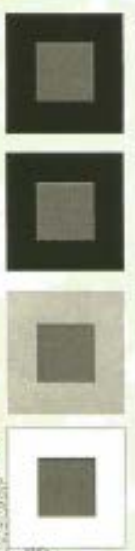


PHOTOS: SHUTTERSTOCK

Exemplo 2:



Exemplo 3:



PHOTOS: SHUTTERSTOCK

32

### TEXTURA

A **textura** é o aspecto de uma superfície que permite identificá-la e distingui-la de outras formas.

Quando tocamos ou olhamos para um objeto ou superfície "sentimos" se a superfície é lisa, rugosa, macia, áspera ou ondulada, estamos identificando a textura desse objeto.



PHOTOS: SHUTTERSTOCK

A consciência da textura é captada por nosso cérebro em primeira mão pelo tato e assim "armazenamos" a informação da sensação correspondente à essa informação. De forma que é identificada visualmente em situações posteriores.

Então, a textura é uma sensação:

- VISUAL
- TÁTIL

33



## Iconografia

..... ao mesmo tempo em que nos tornamos 'sem território', sentimos cada vez mais uma necessidade de pertencimento, de algo que o artesanato pode nos trazer." (Adelia Borges, 2007)

**Iconografia** é o estudo descritivo de ícones, imagens relativas a um tema, obra e região. Um registro ou um elemento visual só será considerado ícone se for reconhecido pela força da sua imagem e se o seu significado fizer parte do repertório comum da comunidade.

A Iconografia é aplicada às manifestações socioculturais de pequenas comunidades, cidades, estados, regiões ou países, e tem o objetivo de ressaltar, valorizar e fortalecer a identidade local ou nacional, a partir da aplicação de seus ícones em produtos, nas artes gráficas, no vestuário, em obras públicas e em quaisquer outros suportes possíveis de aplicação.

A identificação e a referência aos principais elementos visuais (ícones) de uma localidade documenta seu patrimônio cultural e promove a comunidade, a cidade, o estado, a região ou o país. O levantamento iconográfico, portanto, fortalece a identidade e a singularidade local.

48

## Criação do Produto

- 1 Passo: Conhecer o Mercado (Mercado Consumidor, Mercado Fornecedor Mercado Concorrente)
- 2- Passo: Planejar a Criação do Produto (Metodologia Projetual)
- 3- Passo: Exercitar Técnicas de Criatividade (Processo Criativo)
- 4 - Passo: Apresentação do Produto (Comunicação Visual e Lay-out; Exposição do Produto; Atendimento ao Cliente; Análise FOFA)

49




### INSERÇÃO NO MERCADO


Para inserir-se no mercado requer total comprometimento de seu negócio, requer paciência, persistência. Sua empresa, provavelmente, passará por vários obstáculos e dificuldades. É normal.

O importante é ser persistente e acreditar que há soluções para a maioria dos problemas. Ser persistente não é ser teimoso, é enfrentar as dificuldades, procurar soluções alternativas, buscando resolver todos os detalhes.


Avaliar os resultados do seu negócio é fundamental para qualquer empreendedor. E, se as coisas não estiverem exatamente como se foi planejado, o negócio é não desistir.




O Cliente



Quem é?



Onde encontrar?



Ir buscar-10?

54

### METODOLOGIA PROJETUAL

- Método vem do grego Métodos, ( caminho para chegar a um fim). Conjunto de regras básicas e ações para desenvolver uma experiência.

### Metodologia Projetual

55

Um projeto consiste num esforço temporário empreendido com um objetivo pré-estabelecido, definido e claro, seja criar um novo produto, serviço, processo.

## Projeto

- Tem início, meio e fim definidos, duração e recursos limitados, numa sequência de atividades relacionadas.


## DESIGN

O design é uma atividade especializada de caráter técnico-científico, criativo e artístico, com vistas à concepção e desenvolvimento de projetos de objetos e mensagens visuais que equacionem sistematicamente dados ergonômicos, tecnológicos, econômicos, sociais, culturais e estéticos, que atendam concretamente às necessidades humanas. (Projeto de Lei nº 1.965, de 1996, que visa regulamentar a profissão no Brasil).

## Método projetual em design


- Segundo Lóbach (2001), as pessoas se relacionam com os objetos por três eixos verticais:

- Função Estética
- Função Simbólica
- Função Prática



A estética está na forma, na aparência do produto e provoca sentimentos de aceitação ou rejeição por parte do usuário.

A Função estética dos produtos é um aspecto psicológico da percepção sensorial durante o seu uso. A estética é percebida pelo usuário em sua totalidade, não nos detalhes.



**ANEXO C - DOCUMENTOS EXIGIDOS PARA A VISITA DE DIAGNÓSTICO**

**Projetos de diagnóstico**

**Questionários**

**Lista de Materiais**

**Fichas técnicas dos produtos**

**Planilha de custos**

**Justificativa da proposta**

**Relatório Final.**

## ANEXO D – MODELO DO PROJETO APRESENTADO À CEART




*central de artesanato do ceará – CeArt*

**Projeto Artesanato**  
**Competitivo**

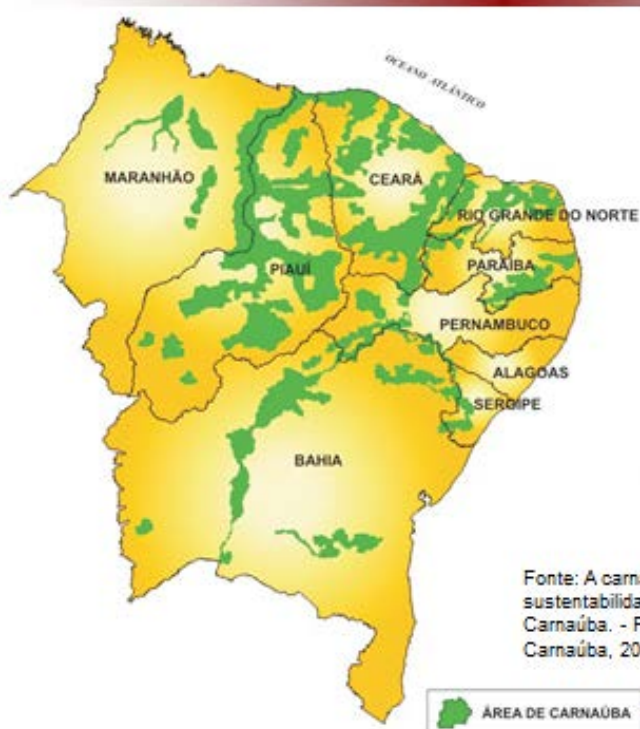
Grupo: Associação dos Artesãos de Barra do Sotero  
/CROATÁ-Ce.  
Tipologia: Trançado em palha de carnaúba.

**emanuelle kelly ribeiro**  
Diagnóstico: outubro de 2012



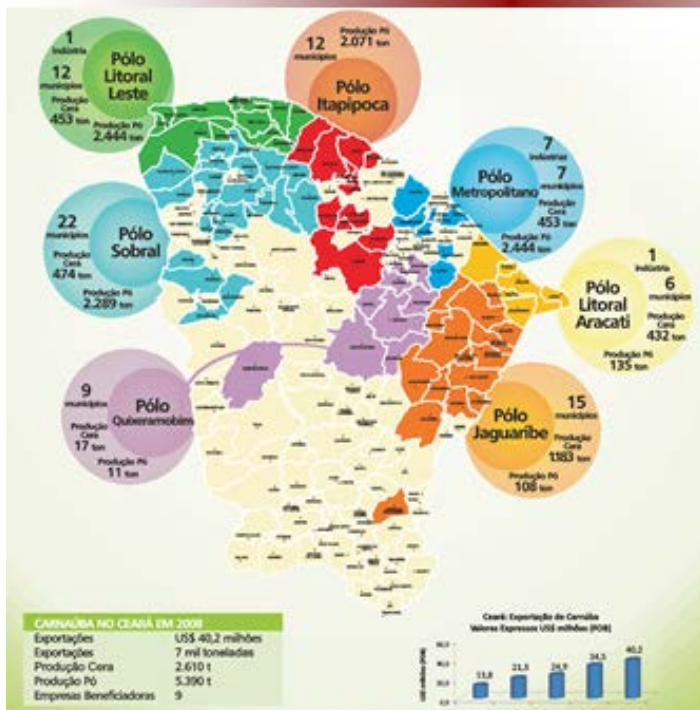
A carnaubeira, *copernícia prunífera*, é uma palmeira que habita as margens de rios da região nordeste e produz uma cera de alto valor econômico e social.  
(VIDAL, 2009)

O Decreto-Lei nº 27.413, de 30.03.2004, instituiu a carnaúba como símbolo do Estado. É protegida por lei e se encontra no brasão do Estado do Ceará. O artigo 2º diz que ficam a derrubada e o corte da carnaúba condicionados à autorização dos órgãos e entidades estaduais competentes.



## Mapa de distribuição da Carnaúba no Nordeste

Fonte: A carnaúba: preservação e sustentabilidade. / Câmara Setorial da Carnaúba. - Fortaleza: Câmara Setorial da Carnaúba, 2009.



## Pólos de produção de Carnaúba do Ceará

Fonte: A carnaúba: preservação e sustentabilidade. / Câmara Setorial da Carnaúba. - Fortaleza: Câmara Setorial da Carnaúba, 2009.

**Croatá**



Barra do Sobrado  
Santa Teresita  
São Roque  
CROATÁ

**Distancia Fortaleza: 355,2 km**

**Acesso: BR -222**

**População: 16 a 17 mil hab.**

**Área: 700,36 km**







## Economia

- Agricultura (hortaliças, Cajucultura, mandioca);
- Pecuária;
- Extração da palha da carnaúba para produção da cera;
- Realização de feiras no centro e nos distritos;
- Artesanato: palha de carnaúba, tecelagem (redes), cerâmicas, bordado e crochê.



## Cultura

- Festival de quadrilhas;
- Festa Nsa. das Dores;
- Comunidade quilombola Três Irmãos;
- Sítos arqueológicos (Barra do Sotero e Lagoa da Cruz);
- Encenação da Paixão de Cristo;
- Balneários e barragens;
- Praças e Igrejas;



## PORTfolio design em artesanato



## Flor do Croatá

### **Associação dos artesãos de Barra do Sotero Croatá –Ce.**

- Data da visita:  
23 de outubro de 2012.
- Ações:  
Conhecimento do grupo e identificação de seus anseios e necessidades;  
Diagnóstico do potencial produtivo local;  
Identificação das características culturais locais;
- Resultados:  
Consolidação de quatro grupos;  
Criação da Loja do Artesãos



Emanuële Kelly Ribeiro / emanukelly@gmail.com

### **Diagnóstico – características do grupo**

- 25 artesãs inscritas, 06 compareceram com produtos;
- São habilidosas e trabalham também com outras técnicas artesanais (crochê, bordados, fuxico etc.);
- Três artesãs do grupo possuem máquina de costura;
- Há marcenaria próximo à associação.
- Os produtos são de porte pequeno, caracterizando-se por acessórios de mesa como: cestos, bandejas, adornos, descansos de panela, *sousplat* etc;
- A palha é sempre utilizada na cor natural devido à falta de acesso aos pigmentos e às tintas para tingimento;
- Não utilizam a cera.



Emanuële Kelly Ribeiro / emanukelly@gmail.com

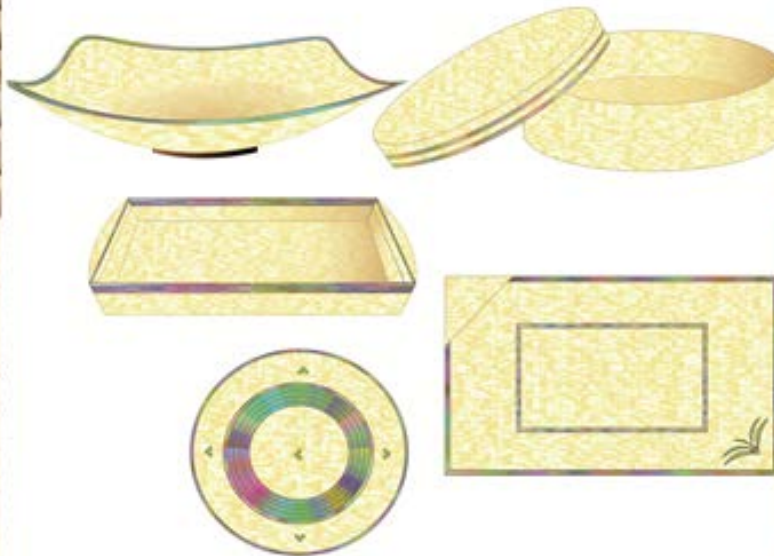


### Proposta de Trabalho

- Desenvolvimento de peças que sejam familiares ao tipo de produto que as artesãs já confeccionam;
- Coleção será composta de acessórios de mesa:
  - 03 bandejas
  - 01 Cesto pra pão com tampa
  - 01 Fruteira
  - Jogo americano
  - Sousplat
- Utilização de outros materiais com o objetivo de conferir mais originalidade e graciosidade às peças, como:
  - Tecido de algodão;
  - Aplicação de flores de crochê ou fuxico;
  - Utilização da cera de carnaúba para finalização.



### Coleção Flor de Croatá



## ANEXO E – MATRIZ CURRICULAR DO CURSO DE DESIGN-MODA UFC

## Matriz curricular completa

§	Nome da Disciplina	Créditos		T.	Pré-requisito
		T.	P.		
1	Introdução ao Estudo da Moda	2	0	2	-
1	Antropologia Cultural	4	0	4	-
1	Fundamentos do Design	3	3	6	-
1	Modelagem Tridimensional	1	3	4	-
1	Equipamentos e Materiais de Confeção	1	1	2	-
1	Fibras e Fios	1	1	2	-
<b>TOTAL DE CRÉDITOS NO SEMESTRE</b>		<b>12</b>	<b>08</b>	<b>20</b>	-

§	Nome da Disciplina	Créditos		T.	Pré-requisito
		T.	P.		
2	Teoria da Moda	2	0	2	-
2	Indumentária Antiga e Medieval	4	0	4	-
2	Desenho da Figura Humana	1	3	4	-
2	Processos Criativos	2	2	4	-
2	Modelagem Plana Feminina	1	3	4	Modelag. Tridimensional
<b>TOTAL DE CRÉDITOS NO SEMESTRE</b>		<b>10</b>	<b>08</b>	<b>18</b>	-

§	Nome da Disciplina	Créditos		T.	Pré-requisito
		T.	P.		
3	Indumentária Moderna e Contemporânea	4	0	4	Ind. Antiga e Medieval
3	Metodologia Projetual	2	2	4	-
3	Desenho Técnico de Moda	1	3	4	Desenho Figura Humana
3	Técnicas de Montagem Industrial	1	3	4	Equip. e materiais de co.
3	Modelagem Plana Masculina	1	3	4	Modelag. Tridimensional
3	Construção dos Tecidos Têxteis	2	2	4	Fibras e Fios
<b>TOTAL DE CRÉDITOS NO SEMESTRE</b>		<b>11</b>	<b>13</b>	<b>24</b>	-

§	Nome da Disciplina	Créditos		T.	Pré-requisito
		T.	P.		
4	Moda, Comportamento e Cultura	4	0	4	-
4	Desenho de Moda	1	3	4	Desenho Figura Humana
4	Comunicação Visual Aplicada	1	3	4	-
4	Projeto de Produto I	2	2	4	-
4	Modelagem e Montagem em Malhas	1	3	4	M. Plana Básica e Tec. De Mont Industrial
4	Ergonomia de Produto	2	0	2	-
<b>TOTAL DE CRÉDITOS NO SEMESTRE</b>		<b>11</b>	<b>11</b>	<b>22</b>	-

§	Nome da Disciplina	Créditos		T.	Pré-requisito
		T.	P.		
5	Projeto de Pesquisa em Moda	4	0	4	-
5	Desenho Informatizado	1	3	4	Desenho Tec. de Moda e Desenho de Moda
5	Projeto de Produto II	2	2	4	Projeto de Produto I
5	Tecnologia da Confeção	2	2	4	Construção dos Tec. Tex.
5	Design e Marketing	2	2	4	-
<b>TOTAL DE CRÉDITOS NO SEMESTRE</b>		<b>11</b>	<b>09</b>	<b>20</b>	-

§	Nome da Disciplina	Créditos		T.	Pré-requisito
		T.	P.		

-					
6	Pesquisa em Moda	4	0	4	Pr. De Pesquisa em Moda
6	Projeto de Produto III	2	2	4	Projeto de Produto II
6	Produção de Moda	1	1	2	
6	Comunicação e Moda	1	1	2	-
6	Visual Merchandising	1	2	3	
6	Optativa	4	4	8	
<b>TOTAL DE CRÉDITOS NO SEMESTRE</b>		<b>13</b>	<b>10</b>	<b>23</b>	<b>-</b>

§	Nome da Disciplina	Créditos		T.	Pré-requisito
		T.	P.		
7	TCCI – Projeto de Moda	02	02	4	Projeto de Produto III
7	Optativas	10	10	20	-
<b>TOTAL DE CRÉDITOS NO SEMESTRE</b>		<b>12</b>	<b>12</b>	<b>24</b>	<b>-</b>

§	Nome da Disciplina	Créditos		T.	Pré-requisito
		T.	P.		
8	TCC II – Estudo Monográfico	02	02	4	Pesquisa em Moda
8	Optativas	07	08	15	-
<b>TOTAL DE CRÉDITOS NO SEMESTRE</b>		<b>09</b>	<b>10</b>	<b>19</b>	<b>-</b>

Disciplina e semestre	Carga Horária	Ementa e Bibliografia básica e complementar
Antropologia Cultural 1º semestre	64h	O campo da Antropologia. Formação e sentido do conceito antropológico de Cultura. Etnocentrismo. Estranhamento e Alteridade. Elementos de Organização Social. Fatos e situações culturais praticados na sociedade brasileira. Reflexões gerais e princípios de investigação empírica.
Teoria de Moda 2º semestre	32h	Os conceitos de moda e sua história. A moda como distinção social. Dimensões simbólicas da moda e a alienação. Moda e identidade. A moda como fenômeno social. Aspectos psicossociais da moda. O papel social da moda, costume e civilização.
Moda, Comportamento e Cultura 4º semestre	64h	A moda como fenômeno social. Contemporaneidade e pós modernidade. Relações entre arte, rua e moda. Aspectos psicossociais do vestuário. Etnocentrismo e indumentária. A moda como linguagem. Moda e movimentos sócio-culturais: música, arte, cinema, religião, tribos urbanas. Moda, gênero e sexualidade.
Moda e Cultura no Brasil Optativa	64h	A formação cultural brasileira e os elementos que construíram a identidade nacional e regional. Transformações sociais, políticas e econômicas e suas influências nas mudanças culturais regionais. Movimentos artísticos nacionais e regionais. A formação de um sistema de moda brasileiro. Aspectos nacionais e regionais como elementos diferenciadores do mercado de moda no Brasil e no exterior.