

Reflexões sobre uma relação assimétrica entre designers e artesãos

Thoughts on an asymmetrical relationship between designers and craftsmen

Ida Elisabeth Benz, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
ida.e.benz@gmail.com

Washington Lessa, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
washington.lessa@gmail.com

Resumo

Este artigo discute a possibilidade de colaboração entre designers e artesãos. Através de levantamento bibliográfico aborda-se a relação delicada entre esses dois agentes, as metodologias de aproximação e os vários arranjos possíveis no desenvolvimento de produtos artesanais. Apresentando uma proposta de metodologia educacional que defende o respeito e valorização do saber de todos, pretende-se problematizar a assimetria existente nesta relação.

Palavras-chave: Design; Artesanato; Colaboração Designer-artesão.

Abstract

This article discusses the possibility of collaboration between designers and craftsmen. Through a literature review it addresses the delicate relationship between these two agents, methods of approach and several possible arrangements in the development of handicraft products. Presenting a proposal for educational methodology that advocates respect and valuing the knowledge of all, we intend to discuss the asymmetry in this relationship.

Keywords: Design; Crafts; Collaboration Designer-craftsman.

No Brasil, novos “designers de artesanato”¹ parecem surgir a cada dia (NUNES, 2013, p. 113). Com o reconhecimento do artesanato pela legislação de 1988 como parte do patrimônio cultural material e seus conhecimentos tradicionais como parte do patrimônio cultural imaterial, foram realizadas pelo governo e instituições de fomento diversas ações para reposicionar, “revitalizar” e “valorizar” a atividade, abrindo-se assim um novo campo de atuação para o design.

Segundo Borges (2011), o movimento dessa aproximação começou timidamente. Destacam-se, por exemplo, a atuação da arquiteta italiana Lina Bardi que em 1958 ao assumir a direção do Museu de Arte Moderna da Bahia, transforma-o no Museu de Arte Popular reconhecendo o potencial da imaginação criadora, e que planejava abrir a primeira escola de design e artesanato, projeto abortado pelo golpe de 1964. Assim como se destaca o designer pernambucano Aloisio Magalhães que em 1975 criou o Centro Nacional de Referência Cultural - CNRC onde se buscava entender a “inventiva brasileira”, e isso também envolvia o mapeamento da atividade artesanal.

Atualmente recorre-se à visão do design como uma ferramenta para potencializar econômica e socialmente grupos de artesanato e a região em que se localizam. Percebido como um tradutor e mediador entre o consumidor e o artesão, do designer se espera, segundo Rios *et al.* (2010), que ele viabilize uma melhor inserção dos produtos artesanais no mercado, gerando recursos financeiros que tragam autossuficiência dessas atividades artesanais, e, com isso, melhorias na vida desses artesãos.

Mas Bonsiepe adverte:

É recomendável muito cuidado quando designers se metem no setor de design artesanal com artesãs e artesãos, para evitar degradá-los como força de trabalho que realiza os designs dos designers. Com isso não se reforçaria a autonomia, mas se criaria, sim, uma nova dependência interna (BONSIEPE, 2012).

Segundo o mesmo autor, nesses programas e iniciativas existe uma preocupação que essa aproximação entre designers e artesãos seja mediada por uma postura ética, devendo existir também uma preocupação com atributos “sustentável” e “socialmente responsáveis”. Mas “nada está dito a respeito dessas iniciativas quanto a fomentar a autonomia das artesãs e artesãos, evitando assim a recaída a um assistencialismo (programas governamentais sociais)” (BONSIEPE, 2010, p. 71).

Este artigo busca refletir sobre a questão dessa autonomia - problematizando a assimetria na relação dos dois agentes - e como o designer pode atuar nesse processo.

¹ Autodenominação assumida por alguns consultores - com ou sem formação formal em design - com experiência em curadoria e direção de oficinas de desenvolvimento de novos produtos artesanais. É preciso se ressaltar, porém, que essa denominação não é amplamente aceita, já que muitos “pensadores responsáveis da área do design não concordam com esse raciocínio, manifestando uma atitude de antagonismo em relação a se falar de artesanato no âmbito do design. ‘Design é design, artesanato é artesanato’, reiteram” (BORGES, 2011, p. 211).

1. As Possibilidades de Colaboração entre o Designer e o Artesão

Antes de tudo é preciso se ressaltar que não existe uma forma única de colaboração entre designers e artesãos. Existem alguns pressupostos que fazem parte da estratégia de trabalho de vários gestores e designers, mas não se encontra “um procedimento padrão ou receituário para as ações de revitalização do artesanato - e nem poderia ser de outra forma, já que diferentes situações exigem diferentes respostas” (BORGES, 2011, p. 59).

Buscando a compreensão teórica dessa colaboração - tendo em vista a perspectiva do design -, Bonsiepe (2010) detecta seis posturas, que podem ser entendidas como tendências nessa aproximação entre designers e artesãos. O autor ressalta que elas podem se apresentar tanto em sua forma pura como na mistura de mais de uma delas em um mesmo projeto.

A primeira seria uma postura com um enfoque conservador, onde se procura proteger o artesão contra qualquer influência do design. Buscando-se manter o artesão em estado puro, imaculado e resistente contra influências contemporâneas, esta postura rejeita qualquer aproximação entre designers e artesãos. Para o autor, ela é encontrada ocasionalmente entre antropólogos e, sem tentar colocar em dúvida as intenções desses profissionais, poderia estar ligada a defesa de seu “campo de pesquisa, pretendendo ser os únicos especialistas legitimados a opinar sobre artesão e seus produtos” (BONSIEPE, 2010, p.71).

Mas, este enfoque pode ser também apenas o reflexo da diferença dos processos mentais entre os designers e os profissionais de outras atividades, representada pelo abismo entre visão e realidade (NEUMEIER, 2010, p. 37). Enquanto a maioria dos cientistas sociais, em razão do enfoque dado pelo pensamento ocidental, busca conhecer a realidade, ou seja “o que é”, os designers são “treinados” para projetarem novos objetos e/ou melhores soluções. Seu pensamento não se prende apenas à realidade que se apresenta, ele idealiza visões, ou seja, busca “o que poderia ser”. O enfoque conservador valorizaria então a “realidade” da produção artesanal de uma comunidade sem a preocupação de cogitar “o que poderia ser” melhorado ou mudado, como um designer faria.

A segunda postura seria um enfoque estetizante, que busca elevar o trabalho do artesão - representante da cultura popular - a um status de arte, utilizando o termo “arte popular²” em referência à “arte culta” (BONSIEPE, 2010).

Segundo Frota, por gerarem “obras de feição original, autoral, única” (FROTA, 2005, p. 17), esses autores de objetos não seriam apenas artesãos - já que segundo a autora a palavra “artesanato” é imbuída de atributos de coisa feita à mão, pitoresca, ornamental e alienada de significado (*id.*, p. 20) -, seriam artistas populares.

Buscando “retirar do anonimato e de conferir identidade aos artistas do povo” (*id.*, p. 22) a Sala do Artista Popular no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/CNFCP, no Rio de Janeiro é um exemplo de busca de difusão do trabalho destes artistas populares, testemunhos do viver e fazer das camadas populares no Brasil (WALDECK, 2013). Além de exporem o trabalho

² “a designação polissêmica de ‘popular’ abrange desde a classe trabalhadora que mantém uma rede de relações viva e compartilhada em seu território, no campo e na cidade” (FROTA, 2005, p. 16).

dos artistas populares, explicando as técnicas envolvidas, as peças são também comercializadas com os preços estipulados livremente pelos seus criadores.

A exposição propicia ao público não apenas a oportunidade de adquirir objetos, mas principalmente, a de entrar em contato com a realidade muitas vezes pouco familiar e desconhecida.

Em decorrência dessa divulgação e do contato direto com o público, criam-se oportunidades de expansão de mercado para o artista, participando efetivamente do processo de valorização e comercialização de sua produção (*id.*, p. 5).

Neste enfoque, como destaca Bonsiepe, o trabalho do artesão pode servir de ponto de partida ou fonte de inspiração que “tratam de imitar a linguagem formal-estética para fins de design. Concretamente este enfoque se manifesta no chamado *ethnodesign*” (BONSIEPE, 2010, p. 71-72).

Como destaca Ramos, esta fonte de inspiração pode ser:

- direta, como no exemplo que a autora cita:

Basta observar o que foi realizado por Roger Mello (no design editorial); Irmãos Campana (no design de móveis e objetos); e Ronaldo Fraga (no design de moda). Embora com atuação em campos distintos do design (produção de livros, móveis e moda), esses profissionais se valeram das manifestações das identidades locais como fonte de pesquisa que podem ser comprovadas no uso dos materiais, temáticas, técnicas artesanais e iconografia (RAMOS, 2013, p.22)

- ou indireta, como no exemplo da exposição “O Design da Favela: soluções, inventos e inventores das comunidades do Rio”, realizada no Centro Carioca de Design em 2012, que se propunha a “estreitar as relações entre as comunidades pesquisadas e o universo formal do design no Rio, estimulando o acesso à formação acadêmica, o contato com a indústria, o comércio e as entidades de fomento públicas e privadas” (RIO+SOCIAL, 2012).

A terceira postura detectada por Bonsiepe seria o enfoque produtivista, onde o artesão é visto como “mão de obra qualificada barata, utilizando suas capacidades para produzir designs desenvolvidos e assinados pelos designers e artistas” (BONSIEPE, 2010, p. 72). O autor ressalta que em tal prática o design perpetuaria relações de dependência dos artesãos em vez de contribuir para a sua superação. E que este não se deve ser ingênuo em relação à apresentação desse enfoque como uma “ajuda” para o artesanato, por gerar renda para essas comunidades artesanais.³

A quarta postura seria o enfoque culturalista ou essencialista, que consideraria “os projetos locais dos artesãos como base ou ponto de partida para o que seria denominado como verdadeiro design latino-americano ou indo-americano” (*id.*, p. 72), colocando-se como uma particularização da segunda postura.

³ Como, por exemplo, foi o caso do “Design Solidário”, projeto que uniu alunos de uma escola de design holandesa a artesãos de uma cidade no interior de Pernambuco e de uma comunidade de uma favela da cidade de São Paulo, onde o desenvolvimento dos produtos pelos designers se deu sem a participação de artesãos e depois das peças projetadas os designers foram a comunidade para se iniciar a confecção dos produtos pelos artesãos (BOTELHO, 2005).

O enfoque paternalista seria a quinta postura identificada pelo autor. Nele os artesãos são percebidos “como uma clientela política para programas assistenciais e [neste enfoque o design] exerce uma função mediadora entre os produtores e a comercialização (marketing), em geral com altas margens de lucros para os vendedores” (*id.*, p. 72).

O sexto, e último enfoque seria o promotor de inovação. Segundo Bonsiepe (2010) neste caso é necessária à participação ativa dos produtores, pois advoga a autonomia dos artesãos para melhorar suas condições de subsistência muitas vezes precárias.

Interessa-nos aqui o fato de que a colaboração entre o designer e o artesão é incentivada no Brasil de hoje principalmente pelo SEBRAE, seguindo basicamente o quinto e o sexto enfoques. É preciso se fazer, porém, ressaltar que, ao contrário do que o autor afirma os artesãos não são percebidos pela instituição como “uma clientela política” para seus programas assistenciais, mas sim como futuros empreendedores.

2. Design e artesanato na perspectiva do SEBRAE

Em 1999 o SEBRAE implantou através de suas unidades regionais o “Programa Nacional de Artesanato” com o objetivo de profissionalizar o artesão através de sua capacitação, propiciando a melhoria dos processos de produção e comercialização de suas peças. Baseando-se em quatro pilares - o Associativismo, a Gestão de Negócio Artesanato, o Produto/Design e a Comercialização - foram realizados treinamentos, consultorias, palestras, cursos e oficinas, buscando atender às exigências de qualidade e produtividade do mercado.

Percebendo a existência de conceitos, critérios e abordagens diversos, o SEBRAE (2004) - para unificar diretrizes, metodologias de intervenção e de critérios na apuração de indicadores em suas ações de apoio ao artesanato - sentiu a necessidade de nivelar sua abordagem em relação ao tema. Foi criado então o “Termo de Referência: atuação do Sistema SEBRAE no artesanato” em 2004, elaborado com base nos relatórios dos encontros regionais desse Programa após cinco anos de atividade (1999-2003). Em 2010 esse termo foi revisto e atualizado, para servir de “instrumento de trabalho norteador das ações a serem realizadas no segmento de artesanato” (MASCÊNE, 2010, p. 7). Os conceitos e classificações estabelecidos pelo “Termo de Referência” se tornaram muito difundidos entre as agências de fomento, designers e artesãos. Examinaremos aqui duas dessas classificações: as “Categorias do Artesanato” e a “Organização do Trabalho Artesanal”⁴.

Em relação à primeira, buscando categorizar o artesanato o SEBRAE (2004) sentiu a necessidade de distinguir artesanato: a) da arte popular; b) dos trabalhos manuais. E em razão da criação de estratégias de promoção diferenciada em função do público consumidor a que se destina, a instituição percebeu ainda a necessidade de subdividir o artesanato em:

⁴ Além dessas duas classificações o documento também propõe: “Tipologias do Artesanato”, classificação que se baseia nas matérias-primas utilizadas; “Uso dos Produtos Artesanais”, que classifica os objetos artesanais segundo suas funções (como por exemplo, adornos e acessórios, decorativos, lúdicos, etc.); e uma “Matriz Conceitual do Programa SEBRAE de Artesanato”.

- **Artesanato indígena** - definido como os objetos produzidos pelos membros de uma comunidade indígena, resultante de uma produção coletiva, que prescinde da figura do artista ou do autor.
- **Artesanato tradicional** - conjunto de artefatos representativo das tradições de um determinado grupo, cuja produção é, em geral, de origem familiar ou de pequenos grupos vizinhos, possibilitando a transferência de conhecimentos sobre técnicas, processos e desenhos originais. Sua importância e seu valor cultural decorrem do fato de corresponder à tradição dos usos e costumes locais.
- **Artesanato de referência cultural** - são produtos resultantes de uma intervenção planejada de artistas e designers, em parceria com os artesãos, cuja característica é a incorporação de elementos culturais tradicionais da região onde são produzidos.
- **Artesanato conceitual** - objetos produzidos por pessoas com alguma formação artística, de nível educacional e cultural mais elevado, geralmente de origem urbana, resultante de um projeto deliberado de afirmação de um estilo de vida ou afinidade cultural. “A inovação é o elemento principal que distingue este artesanato das demais categorias” (SEBRAE, 2004, p. 23). Estes produtos expressão sempre uma proposta, uma afirmação sobre estilos de vida e de valores.

Para o SEBRAE (MASCÊNE, 2010, p. 41) o “artesanato de referência cultural” é o um dos mais promissores para o incremento competitivo do artesanato brasileiro, pois seus produtos são concebidos dentro de uma lógica de mercado e orientados para a demanda, objetivando agregar valor aos produtos, melhorar a produção, aumentar a produtividade, otimizar os custos e tornar o trabalho mais eficaz, além de favorecer a ampliação de postos de trabalho. É para esta categoria de artesanato que normalmente as agências de fomentos e ONGs buscam inserir o acompanhamento do designer na produção de objetos artesanais.

O que o SEBRAE entende como “artesanato de referência cultural” acabou se tornando parte do discurso contemporâneo do design, conforme pode ser visto, por exemplo, em Botelho, que indica que se espera do designer que ele agregue valor ao produto criado pelos artesãos. Para o mesmo autor, agregar valor ao artesanato passaria por

atribuir ao objeto artesanal uma identificação com a comunidade que o produz, uma embalagem adequada contendo a história de sua origem e produção, ser produzido [de modo] ecologicamente correto e com um padrão de qualidade compatível com o que o mercado estipula (BOTELHO, 2005, p. 26).

Essa identificação com a comunidade se daria através da definição de elementos simbólicos que remeteriam às características expressivas da cultura local e de elementos de uso da comunidade. O designer seria o responsável por essa atribuição, mas ela deveria ser feita com a participação da comunidade, pois essa participação “pode ajudar a revelar a riqueza criativa e ingênua dos artistas populares” (BARROSO, 2001, *in*: BOTELHO, 2005).

Outra classificação definida pelo SEBRAE de relevância para se entender a relação entre designer e artesão é a da “Organização do Trabalho Artesanal”. Ela engloba tanto uma classificação sob a ótica do produtor individual - referindo-se à hierarquia do trabalho artesanal na Idade Média, compreendendo *i.* mestre artesão, *ii.* artesão e *iii.* aprendiz, mas também considerando o *iv.* artista - quanto uma classificação dos diversos arranjos da produção

artesanal: *v.* núcleo de produção familiar, *vi.* grupo de produção artesanal, *vii.* empresa artesanal, *viii.* associação e *ix.* cooperativa.

Com essas classificações, segundo Abbonizio (2009), o SEBRAE buscava dosar o nível de sua interferência para cada situação, em razão das críticas às suas ações de design sobre o artesanato advindas de correntes mais conservadoras. No Quadro 1 abaixo cruzamos as *categorias de artesanato e os modos de organização do trabalho artesanal.*

	ARTESANATO INDIGENA	PRODUÇÃO PELOS INTEGRANTES DA COMUNIDADE	
	ARTESANATO TRADICIONAL		MESTRE ARTESÃO
		ARTESÃO	
		APRENDIZ	
ARTESANATO DE REFERÊNCIA CULTURAL		ARTESÃO	GRUPO DE PRODUÇÃO ARTESANAL
			EMPRESA ARTESANAL
			ASSOCIAÇÃO
			COOPERATIVA
ARTESANATO CONCEITUAL		ARTISTAS / DESIGNERS	

Quadro 1: Organização do trabalho artesanal em relação às subcategorias de artesanato

Ele ajuda a identificar a variação das estratégias institucionais de fomento, que pautam e condicionam a atuação do designer:

- nas células em branco a atuação foca-se principalmente na ajuda de acesso ao mercado através da divulgação e comercialização em feiras e eventos. Em razão disso, os designers seriam contratados para inserir nos projetos “ações de agregação de valor visando à identidade visual/desenvolvimento de marcas; desenvolvimento de embalagens” (MASCÊNE, 2010, p. 21);
- nas células em cinza claro a atuação do designer, além da ajuda de acesso ao mercado, faz-se mais presente, podendo chegar à concepção de produtos através de ações tais como: *i.* desenvolvimento e otimização de produtos em função das demandas e oportunidades de mercado; *ii.* otimização processos produtivos; *iii.* adequação a capacidade de produção às demandas; *iv.* melhoria dos locais de trabalho utilizados pelos artesãos; *v.* estruturação de projetos, quando necessário e possível, de indicação geográfica como forma de agregar valor ao produto, etc. (*id.*, p. 20-21).
- nas células em cinza escuro não existe, em princípio, a atuação do designer.

Como consta no termo de referência do SEBRAE, essa intervenção do design no artesanato não deve descaracterizar o produto, respeitando as tradições locais, as habilidades e a cultura do artesão.

A tarefa de conceber e desenvolver um novo produto, ou atualizar um produto existente de acordo com as expectativas do mercado e respeitando-se as condições da produção, é uma atividade altamente complexa que requer a colaboração de *profissionais experientes (tais como designers, engenheiros de produção, arquitetos, antropólogos, entre outros)* e para isto não basta ter talento e capacidade criativa. É necessário, acima de tudo, uma atitude de *respeito à cultura do artesão.*

Ao participar do desenvolvimento de um produto, para quem quer que seja, os profissionais devem *se abstrair de seu gosto pessoal*, de suas preferências estéticas e tentar *vestir a pele do comprador*. *Afinal, é para ele que se está trabalhando*.

Do mesmo modo, um designer envolvido com a concepção de produtos artesanais não deve projetar para o artesão, mas com o artesão (*id.*, p. 52-53, grifo nosso).

As partes grifadas evidenciam contradições tendo em vista o objetivo de se respeitar o artesão. Por exemplo, a consideração de designers, antropólogos, engenheiros e arquitetos como *profissionais experientes*, dando a entender que o artesão não tem a experiência necessária para conceber e desenvolver um novo produto artesanal; ou a crença de que o *respeito à cultura do artesão* se harmonizaria com a recomendação de que ele vista a pele do comprador, já que o artesão estaria trabalhando para ele.

E isto aponta para distinções entre os saberes e os lugares do designer e do artesão. Esta é uma questão que não deve ser ignorada pelo designer, tendo em vista a diretriz que destaca a necessidade de respeito pela cultura do artesão.

3. A relação delicada entre designers e artesãos

Segundo Borges,

a aproximação entre designers e artesãos é, sem dúvida, um fenômeno de extrema importância pelo impacto social e econômico que gera por seu significado cultural. Ela está mudando a feição do objeto artesanal brasileiro e ampliando em muito o seu alcance. Nessa troca, ambos os lados têm a ganhar (BORGES, 2011, p. 137)

No entanto, é preciso se ressaltar que nessa relação “nem tudo são flores”. Na aproximação entre esses dois agentes a autora destaca uma assimetria “entre pessoas letradas - aí incluindo não só designers, mas também antropólogos, assistentes sociais, educadores etc. - e pessoas iletradas ou com baixa escolaridade de comunidades da área rural e das periferias das cidades” (*id.*, p. 45). A autora adverte que esta pode ser a raiz das muitas experiências ruins relatadas por artesãos, e dos muitos equívocos que têm ocorrido, pois, via de regra, em razão dessa assimetria se tem uma visão dos designers ou estudantes de design - ou seja, as pessoas com instrução formal - como sendo superiores aos artesãos.

Percebendo o objeto artesanal apenas sob a ótica de mercadoria que deve ser aceita pelo mercado, o designer pode acabar não se atendo ao fato de que o objeto artesanal é um produto diferenciado, que traz embutido uma dimensão cultural, ligada a uma realidade local. Segundo a mesma autora, é verdade que o profissional de fora, com um olhar mais fresco e desavisado, pode “perceber coisas ou aspectos de determinado lugar que passam despercebidos por aqueles, que por estarem tão acostumados àquelas referências, já nem as enxergam ou percebem” (*id.*, p. 144). Mas essa identidade não pode ser uma proposta impositiva, não deve vir apenas das “imagens existentes no imaginário do consultor a respeito de um lugar” (*id.*, p. 143).

Esse processo deve vir do próprio grupo social - o consultor externo [ou seja, o designer] pode ser um facilitador das conversas, um estimulador das descobertas, mas nunca alguém com a receita pronta. A ‘descoberta’ tem que ser compartilhada, caso contrário ela não é absorvida pelo artesão: não ‘bate’, não há identificação (*id.*, p. 143).

Borges (*id.*, p. 154) ainda lembra que a ação do designer “não pode ser pontual, porque senão, quando ela acaba, não deixa nada”. Existe um tempo de maturação dessa relação, pois só através da lentidão do tempo artesanal é que “a prática se consolida, permitindo que o artesão se aposse da habilidade. A lentidão do tempo artesanal também permite o trabalho de reflexão e imaginação – que não é facultado pela busca de trabalhos rápidos” (*id.*, p. 154). Mas essas questões de frequência e de duração das oficinas não dependem apenas dos designers ou dos artesãos, já que os gestores são os responsáveis pelo financiamento e fomento, e sua atuação é avaliada por resultados os mais significativos possíveis dentro de um prazo o mais curto possível. Segundo Borges (*id.*, 153), dependendo do grau de sensibilidade dos técnicos dessas instituições de fomento, programas e ações que vinham sendo bem sucedidas há anos, acabam sendo simplesmente cortados com as frequentes trocas dos funcionários e a alta rotatividade nos postos de chefia - sem que designers e artesãos “tenham voz” nessas decisões.

Para a mesma autora o pressuposto básico da aproximação entre designer e artesão - e, porque não dizer, também entre esses agentes e os gestores das instituições de fomento - deveria ser o respeito. Conceitos como “caridade” ou “ajuda” - trazem dentro de si uma posição de superioridade, e, portanto de desprezo pelo saber “outro”. Não é por ter frequentado uma faculdade que o designer será melhor ou terá um senso estético mais apurado. “O designer tem de ter humildade. Ele não tem a prerrogativa do bom gosto ou de capacidade projetual” (*id.*, p. 155). E ela ainda destaca que é preciso se ter respeito também pela “boniteza torta” dos objetos feitos à mão.

Mesmo que na classificação do SEBRAE esse assunto não seja abordado, Borges relembra que existe também o caso onde os artesãos são vistos pelos designers como meros fornecedores de mão de obra, não se esperando deles nenhuma participação conceitual. Mas a autora defende que nesse caso “os designers e os empresários devem deixar isso claro, obedecer as leis trabalhistas e não chamar os seus projetos de “design social” (*id.*, p.151). Santana (2013) ainda comenta que mesmo que a comercialização aconteça e a renda das comunidades aumente em razão do espaço de comercialização para os empreendimentos, este procedimento “não pode ser caracterizado como artesanato ou como trabalho que emancipa o trabalhador, já que este atua como fornecedor para uma empresa internacional, sem autonomia na criação do seu trabalho” (*id.*, p.112).

É preciso cuidar para que a estrutura da alienação do trabalho não se repita, na qual a remuneração alta do designer é justificada por gerar uma baixa remuneração para o artesão e belos produtos para serem apresentados mundo a fora. O designer que atua com essa perspectiva é contratado/financiado por alguma instituição (exceto quando a atuação é pela universidade, nos casos de trabalho acadêmico sem projeto vinculado) e tem como objetivo dar subsídio para ampliação de renda dos artesãos. No entanto, nesse caso, mantém-se a divisão das tarefas, em que o designer cria e o artesão produz, sendo que o primeiro, em muitos casos, tem uma remuneração muito maior do que o artesão.

É necessário emancipar o artesão. O trabalho do designer deve ser independente do processo de criação do artesão. (*id.*, p.113-114).

Borges afirma, ainda, que mesmo que em muitos casos alcancem-se resultados positivos para os artesãos, a aproximação do design com o artesanato precisa sempre ser ponderada, cuidando-se para que a estrutura da alienação do trabalho não se repita. Muitos designers, porém relatam suas experiências, como consultores do SEBRAE, de lidar com outras expectativas. Bérngamo

(2002, *in*: ABBONIZIO, 2009), por exemplo, constatou que os artesãos esperavam dos designers apenas a solução ou a proposta de novos produtos a serem produzidos. Na visão da designer, isto seria um reflexo de fatores ligados à desvalorização pessoal que atinge as comunidades artesanais. É preciso se perguntar, porém, se a metodologia proposta pela instituição não reforçaria implicitamente essa postura de assistencialismo e passividade, oriundas da divisão de tarefas e estrutura de poder entre os dois agentes.

A alta remuneração do designer, justificada por gerar belos produtos para serem apresentados mundo afora, não consegue vencer o problema de uma baixa remuneração para o artesão, pois poucas mudanças ocorreram na comunidade atendida. Em razão disso, como Santana (2013) constata “não é difícil encontrar empreendimentos artesanais que tenham resistência em receber um designer, pois já se frustraram com experiências que não deram certo” (*id.*, p.114). Segundo a mesma autora, depois de tantas tentativas que não geraram mudança, mesmo que o trabalho tenha sido divulgado e diversas pessoas tenham interesse em adquirir os produtos, não é raro que os artesãos não confiem que o próximo designer fará um trabalho diferente, afirmando que “promessa não enche barriga”.

4. Artesanato e design: perpetuação de uma relação de dependência?

Um ponto que acreditamos necessitar de uma maior discussão é a falta de uma proposta de capacitação para que o artesão desenvolva uma autonomia de proposta. O designer vem, ao longo de todos esses anos, “ensinando” ao artesão novas técnicas e processos de produção, vem demonstrando a qualidade de acabamento que o mercado espera de um produto artesanal vem fornecendo padrões de inspirações para produção de suas peças artesanais etc. Mas por que não se contrata designers para “ensinar” ao artesão que integra um grupo de artesanato de referência cultural a buscar praticar uma expressão própria? Por que a expressão estética de grupos indígenas ou a dos artesãos que desenvolvem o artesanato conceitual é reconhecida e a desses artesãos que trabalham em parceria com os designers na elaboração de produtos artesanais não o é?

Percebe-se que esta questão quase não é tematizada nos textos e artigos que abordam a aproximação do designer com o artesão. Através de Marquesan e Figueiredo podemos perceber uma pista para a problematização desta questão.

No discurso que foi instaurado a respeito do artesanato a partir da década de 1980, passa-se a veicular a ideia de que, para que se possa participar de um mercado cada vez mais competitivo, é preciso formar cada vez mais empreendedores (MARQUESAN e FIGUEIREDO, 2014, p. 8)

E, nesse processo de se “transformar” artesãos em empreendedores, onde o compromisso primordial do artesanato seria para com o mercado, acabou-se relegando a um plano secundário o domínio de estéticas de linguagem e a ativação de referências culturais. Como pode ser visto no Boletim Inovação do Artesanato (SEBRAE, 2014), as recomendações para o “empreendedor-artesão” que se preparar para a comercialização e inovação dos produtos artesanais, visando o período da Copa do Mundo da FIFA 2014 e o pós-evento, seriam:

1. Buscar novas técnicas para desenvolver seus produtos artesanais, como cursos de atualização promovidos pelo Sebrae ou outra instituição de aprendizado;
2. Buscar novos materiais que se possa utilizar como matéria-prima para os produtos artesanais;
3. Inovar a produção de base artesanal dos produtos por meio do design;
4. Inovar a maneira de comercializar seus produtos, para isso, sugere-se um e-commerce para alcançar um maior público. (SEBRAE, 2014).

Percebe-se, portanto, que não é sugerido ao artesão que simplesmente “inove através de novos conceitos”, é indicado que ele busque essa inovação através do design. No mesmo documento caberia ao designer, entre outras ações: *i.* pesquisar oferta e demanda de artesanato; *ii.* resgatar técnicas e processos artesanais; *iii.* resgatar o artesanato regional; *iv.* adequar produtos existentes ao mercado; e *v.* definir de linhas de produtos. Mas é preciso se perguntar por que não se prioriza a capacitação dos artesãos visando que eles próprios realizem essas ações.

Com a institucionalização deste discurso, acaba-se atribuindo ao artesão “uma baixa capacidade apresentada pelos artesãos em criar novos produtos” (GUIMARÃES *et al.*, 2010). Os mesmos autores ainda afirmam que em razão disso, a maioria dos produtos dos artesãos são criados a partir de outros já existentes no mercado - ou seja, da cópia. Eles não se veem como indivíduos criativos, como pode ser percebido no depoimento de uma artesã apresentada por Nunes.

Os artesãos também fazem uma distinção clara entre seu trabalho e o dos designers, identificando-se como detentores da técnica, enquanto os designers são os propiciadores da novidade e portadores da criatividade. ‘[os designers] vêm ensinar outros modelos, porque costurar nós sabemos, mas não conhecemos tantos modelos como eles’ (Artesã, 2011 – informação verbal). (NUNES, 2013, p. 98-99).

Marquesan e Figueiredo afirmam que perante ações orientadas pela visão do “artesanato enquanto negócio” a expressão cultural presente na atividade artesanal acaba sucumbindo. A massificação das peculiaridades do artesanato local acaba desvinculando-o de seu sentido original, reduzindo-o a uma lógica puramente comercial.

As distinções que asseguravam originalidade a diferentes grupos de artesãos, organizações ou comunidades, tendem a se tornar cada vez menos evidentes, delineando um processo de massificação tanto da produção quanto das práticas organizacionais, algo que encobre questões de fundo que não têm sido discutidas a contento. O processo de commoditização dessa atividade fecha um ciclo que retira autonomia do artesão, afasta-o de uma perspectiva emancipatória e reproduz uma situação de dependência em que, de fato, não há perspectivas aparentes de transformação (MARQUESAN e FIGUEIREDO, 2014, p. 12).

Para se vislumbrar mudanças socioculturais efetivas em relação ao artesanato brasileiro; seria preciso, segundo os mesmos autores, quebrar essa relação de dependência gerada pelas intervenções no artesanato brasileiro. “E, se há dependência, não compreendemos como possa haver indícios de emancipação sociocultural por parte das pessoas que foram envolvidas nesta atividade pela via do gerencialismo” (*id.*, p. 12).

Segundo Borges, nos 10 primeiros anos do programa de apoio ao artesanato pelo SEBRAE foram capacitados em cursos de mais de 40 horas mais de 220 mil artesãos em 2700 municípios.

Mas a impressão é a de que o número de oficinas vem se reduzindo nos últimos anos. No entanto não há informações sobre isso. Ao contrário de anos anteriores, em que relatórios divulgavam os números de curso de capacitação e oficinas realizadas, municípios

atendidos, associações formadas decorrentes dessas oficinas e artesãos cadastrados etc., em 2011 o SEBRAE não tinha dados sobre isso (BORGES, 2011, p.181).

A autora afirma também que outro programa que teve papel preponderante no início da revitalização do artesanato brasileiro o “Artesanato Solidário”, rebatizado em 2002 de ArteSol, em 2011 também só atendia a dois projetos. A desaceleração simultânea dessas duas instituições de fomento do artesanato pode ser visto como um indicador da necessidade de mudanças na relação até então construída entre designers e artesãos, já que sem o auxílio dessas instituições como os grupos artesanais poderiam contratar designers para trabalharem em conjunto?

Para se quebrar qualquer relação de dependência é preciso que se quebre também a assimetria que se enraíza da dicotomia entre o saber da mente e o saber das mãos: o designer entrando com a concepção e o artesão entrando com a destreza e a habilidade. Segundo Borges, a persistência nessa crença acaba negando a atribuição mental a quem trabalha com as mãos.

Ainda há, contudo, um forte preconceito - literalmente, conceito preconcebido - que atribui uma conotação de inferioridade às coisas feitas à mão e uma conotação de superioridade às coisas projetadas pelo intelecto. [...] Fazer com as mãos é coisa de escravos - e de preferência que não pensem, para que ‘não pensem bobagens’. Aos ricos cabe pensar e mandar, às altas esferas do pensamento e do projeto; ‘eles’ que ‘peguem no pesado’, como se costuma dizer, usando, aliás, um verbo que pressupõe a manualidade (BORGES, 2011, p. 221).

Najmanovich (2001) indica que essa assimetria se origina no modelo “mecânico-disciplinar”, que surgiu na época do Renascimento e vigora até os dias de hoje na educação, definindo o jeito de pensar, de conhecer de sentir e de perceber o mundo da grande maioria das pessoas. Nele a produção do conhecimento é assimétrica: a quem o domina (professores, especialistas, etc) cabe a sua transmissão, e de quem não o domina (alunos) espera-se a atenção para que aprendê-lo. A comunicação é pensada e desenvolvida unidirecionalmente, e busca eliminar vestígios de “subjetividade”, para que a transmissão não sofra ruídos e se deturpe ao longo do processo. Desse modo os alunos são tratados como indivíduos uniformes, passivos e que não devem manifestar suas sensações e sua criatividade. E, mesmo com as melhores intenções, os designers e artesãos inconscientemente reproduzem em sua aproximação esse modelo.

5. A possível da diminuição da assimetria entre designer e artesão

Em razão de um crescente interesse de acadêmicos e profissionais em analisar a abordagem que o design estabelece com o artesanato e seus grupos sociais, diversos relatos de experiências envolvendo design e artesanato foram publicadas em eventos científicos no Brasil nos últimos anos (ABBONIZIO, 2009). E, segundo o mesmo autor, muitas dessas publicações abordam, sob diferentes perspectivas teóricas, “a área de design de produto, discutindo as adaptações de métodos e processos projetuais que seriam mais adequados ao contexto artesanal” (*id.*, p. 37).

O trabalho do designer consiste principalmente em identificar problemas formais, propor soluções criativas e implementar melhorias da qualidade para o desenvolvimento de produtos, além de estar intimamente ligado à indústria (produtos em série). Por isso, ele se torna a melhor ponte entre o artesanato e ela. O designer, pensando como um mediador e tradutor dessa linguagem do artesanato, pode desenvolver direcionamentos em conjunto

com a comunidade artesã e identificar formas possíveis de trabalho e necessidades apresentadas por ela (NUNES, 2013, p. 32).

Borges afirma que o domínio do designer sobre a linguagem visual o capacitaria a atuar como essa ponte, como um mediador, principalmente no que se refere à “gestação de objetos com uma clara identidade dos lugares em que são feitos, já que eles não passam apenas pela manutenção e desenvolvimento de técnicas e materiais locais, mas também por sua linguagem” (BORGES, 2011, p. 97).

Mas para Botelho (2005), adotando a definição de design de Buchanan (*in*: COUTO, 1996) - uma disciplina como uma atividade projetual de criação, recriação e avaliação de objetos -, a ação do designer nas intervenções no artesanato é mais ampla. Ele não só seria responsável pela linguagem visual do produto, mas cuidaria também das questões ligadas ao seu desenvolvimento: planejando, organizando e acompanhando todo o processo produtivo, que englobaria do tratamento da matéria-prima até a qualidade e acabamento do produto.

Como foi levantado anteriormente, em ambos os casos essa intervenção do designer no artesanato pode-se dar de maneira que reproduza a relação cliente fornecedor, onde ao artesão caberia apenas entregar os objetos artesanais dentro do preço, prazo e qualidade negociados, ou pode buscar reproduzir uma relação de parceria onde se defende a co-criação e a transferência de conhecimento para os artesãos.

Como um exemplo do segundo encaminhamento, destacamos o Imaginário Pernambucano - apresentado por Botelho (2005) -, e o cuidado desse projeto com a busca de um diálogo no processo de criação dos produtos artesanais. Segundo Cavalcanti *et al.*, o Laboratório Imaginário Pernambucano busca esse dialogar com tradição e inovação, autoria e criação coletiva, impelindo o design a buscar novos modos atuar junto a comunidades e grupos produtivos. “E, desde 2001, experimenta um modelo de atuação transdisciplinar⁵ balizado pelos eixos: design, gestão, comunicação, produção e mercado e com foco na qualidade e sustentabilidade” (CAVALCANTI *et al.*, 2011).

Queiroz de Andrade *et al.* (2006) afirma ainda que a atuação do Imaginário Pernambucano, a partir do entendimento de que as artesãs e artesãos são sujeitos de suas práticas coletiva, apoia-se em uma metodologia participativa e coletiva. Preocupado em levar artesãs e artesãos a refletir sobre seu próprio fazer artístico, ele busca reconhecer as habilidades e competências dos envolvidos e calcar sua intervenção nas necessidades, nos desejos e no respeito aos valores de cada comunidade artesã.

Gostaríamos de ressaltar ainda que estes valores - como, por exemplo: respeito às identidades locais, práticas participativas, resgate dos valores culturais, interferir sem ferir, não impor mudanças, entre outros -, como Corrêa (2003) destaca, estão presentes em diversos relatos de designers que trabalham com grupos artesanais. Mas para o autor esse discurso

⁵ Transdisciplinaridade é uma abordagem científica que visa à unidade do conhecimento. Desta forma, procura estimular uma nova compreensão da realidade articulando elementos que passam entre, além e através das disciplinas, numa busca de compreensão da complexidade (ROCHA FILHO, 2007, *in*: CAVALCANTI *et al.*, 2011).

carece, porém, de uma explicitação clara do significado de cada um, como também, a sua manifestação prática nas intervenções realizadas.

6. Referências metodológicas para uma colaboração não-assimétrica entre designer e artesanato

Como Abbonizio e Fontoura destacam, desde o século XIX, o design buscou se diferenciar e distanciar do artesanato, orientando o seu trabalho para a indústria. E, em razão disso, a lógica produtivo-industrial que o designer aprende em sua formação não apresenta a mesma lógica do contexto de sua atual proposta de prática no artesanato. “Desta maneira, o design que - ainda - é portador da lógica industrial, se insere no contexto do artesanato com novos discursos e práticas, estranhos à sua gênese” (ABBONIZIO e FONTOURA, 2008, p. 2624).

Segundo os mesmos autores, ao se trabalhar com artesanato o designer não deveria se fixar “apenas na mediação para a revitalização do produto, mas também, na mediação daquilo que o artesanato vai se apropriar” (*id.*, p. 2624). Neste sentido, tão fundamental quanto o produto artesanal, é o artesanato e também o processo de mediação.

Entende-se que a importância da mediação está justamente em proporcionar condições de aprendizagem. Diferentemente da capacitação ou da instrução meramente mecânica, esta mediação deve conduzir a um processo de aprendizagem (*id.*, p. 2624-2625).

6.1 Princípios pedagógicos da prática educativa de Paulo Freire

Preocupado com essa questão, Abbonizio (2009) - que atuou na ONG DIA Design Inovação e Arte⁶, realizando projetos de desenvolvimento local na cidade de Curitiba - buscou nas técnicas de letramento desenvolvidas por Paulo Freire uma referência teórica para embasar essa proposta de mediação e interação social entre artesãos e designers.

Considerando a prática do Círculo de Cultura freireano⁷, o autor propôs o Modelo Lógico - Práticas de Colaboração, que mesmo carecendo de uma aplicação prática e aperfeiçoamento, ajuda a explicar que é possível explicitar uma nova lógica para os projetos de intervenção, que se fundamenta no permanente exercício de apropriação do processo pelos artesãos.

Ao traçar um paralelo entre o método Paulo Freire e as intervenções de design no artesanato, não se pretende justapor um ao outro, nem desconsiderar as diferenças entre seus fins e momentos históricos. Entretanto, procura-se evidenciar suas convergências e principalmente levantar possibilidades de enriquecimento teórico e prático das ações de design no artesanato (ABBONIZIO, 2009, p. 49).

⁶ “Criado em 2002, é uma associação sem fins lucrativos de direito privado, popularmente denominada por ONG. Sediada na cidade de Curitiba, capital do Estado do Paraná (DIA, 2002), é composta quase integralmente por designers, mas também tiveram participação: artistas-plásticos, jornalista, historiador e administradores (DIA, 2007)” (ABBONIZIO, 2009, p.70).

⁷ Segundo Paulo Freire “o ‘círculo de cultura’ é uma ideia que substitui a da ‘turma de alunos’ ou a de ‘sala de aula’. ‘Círculo’, porque todos estão à volta de uma equipe de trabalho que não tem um professor ou um alfabetizador, mas um animador de debates que, como companheiro alfabetizado, participa de uma atividade comum em que todos se ensinam e aprendem. O animador coordena um grupo que não dirige [...] (BRANDÃO, 1985, p. 43)

Mesmo que o letramento e uma prática produtiva, como é o artesanato, pareçam inicialmente áreas muito distantes, com propósitos antagônicos - dada a percepção de uma incompatibilidade entre uma prática educativa humanista-libertadora e uma ação predominantemente técnica para a configuração de produtos -, Abbonizio (2009) afirma que na aproximação entre alguns princípios pedagógicos freireanos e as intervenções de designers no artesanato não existem antagonismos, “pois ambas estão inseridas numa realidade social concreta, com sujeitos históricos e sociais que participam dessa ‘totalidade’” (*id.*, p. 61). O mesmo autor explica que a contribuição principal do método seriam os princípios que permeiam as ações e de que forma são aplicados, além do processo coletivo e co-participativo, onde se reduz (mesmo que não se eliminem) as diferenças e distâncias entre educador e educandos, pois o “os princípios pedagógicos freireanos, fundamentados no diálogo entre indivíduos em construção, propiciam uma nova forma de refletir e analisar a prática de design” (*id.*, p. 111).

Abbonizio afirma que, segundo Freire, somente quando o sujeito se “apropria verdadeiramente do aprendizado”, internalizando-o, pode “reinventá-lo”, permitindo que ele aplique “o aprendizado-aprendido a situações existenciais concretas” (FREIRE, 2006, *in*: ABBONIZIO, 2009, p. 66). E ressalta que

da mesma maneira que não se deseja a dependência do educando ao educador, acredita-se que nas intervenções no artesanato, também, não se deve criar alguma dependência do artesão ao designer. Neste sentido, ambas as ações conduzem para o sentido de mútua-apropriação proporcionado a partir de um processo de aprendizagem (ABBONIZIO, 2009, p. 66).

Uma prática emancipatória deve ser construída durante todo o processo; ela não deve ser uma concessão de alguém externo e nem o cumprimento de uma atividade que o torna emancipado. Ela necessita ser experienciada e apropriada durante todo o processo, sendo, portanto importante que o designer abandone uma postura de solucionador de problema em prol da participação em um processo de mudança, por meio de uma prática educativa (*id.*, p. 96).

O autor afirma que, “defender, simplesmente, a transferência do “controle” aos grupos artesanais, é ignorar as complexidades da sociedade e de seus agentes reguladores que exercem situações de poder em diferentes níveis” (*id.*, p. 98). É preciso se entender que mudanças não implicam no designer submeter-se totalmente ao empoderamento dos grupos artesanais (e populares), pois elas fazem parte de uma atitude política que ultrapassa a relação designer artesão. Envolvem, por exemplo, agentes de fomento, comerciantes, consumidores, comunidade do entorno, legislação, entre outros. Essas mudanças só ocorrem através de um processo, por uma superação de um estado anterior, e não uma simples ruptura do estado atual.

Na proposta freireana de Abbonizio a assimetria entre designer e artesão é minimizada, mas, se olhando mais atentamente, ela ainda mantém o conceito de educando e educador, onde existe “algo” a ser ensinado. E ao diferenciar a atuação do “animador dos círculos de cultura” do método freireano - que seria o de propiciar um debate participativo e dialogado - frente a do designer, o autor levanta rapidamente uma questão interessante, que não foi, porém mais aprofundada:

Enquanto nesse o convite à alfabetização parece indicar com segurança do que se trata e, onde se chegará, tendo em vista os próprios referenciais do contexto escolar, na ação de designers e agentes de fomento no artesanato, essa clareza nas experiências da ONG [ONG Design Inovação e Arte (DIA)] não foi imediata (*id.*, p. 104).

A proposta feireana é bastante interessante para o ensino de técnicas artesanais ou de organização do processo de produção, ou seja, onde já exista algum conhecimento predefinido a ser passado. Mas, segundo Löbach (2001), enquanto a expressão oral ou escrita que é sequencial, onde os elementos são absorvidos um após o outro para posteriormente se gerar uma visão totalizadora do enunciado, a expressão estética⁸ é percebida instantaneamente em sua totalidade por todos os sentidos ao mesmo tempo, exercendo certo efeito na percepção do observador. Por isso não existe a priori uma linguagem estética que possa ser ensinada pelo designer para o artesão para a criação de objetos artesanais que representem a identidade cultural de um grupo específico. Existem “possibilidades” que só se concretizam durante o processo de materialização do objeto e no encontro deste objeto com o outro, neste caso o “o mercado”.

Para Neumeier (2010, p. 52), a ação do designer pode ser comparada a de um pintor, construindo pincelada após pincelada, uma nova noção de como ficará a tela a cada momento. É um “processo do saber dinâmico” com base em um repertório de ações e reações práticas, combinando em sua reflexão o “pensar” e o “fazer”, onde se aprende o que se faz durante o processo. Para o autor os designers operam, em seu trabalho, com uma *reflexão em ação* - categoria proposta pelo filósofo de sistemas Donald Shön. Seria importante também repassar ao artesão esse *processo de fazer/pensar*.

6.2. Proposta pedagógica de Myles Horton

Foi através de Freire, mas especificamente através de um “livro falado” por Freire e por Horton⁹ que descobrimos o exemplo da prática educacional de Myles Horton. Horton desenvolveu seu modelo educacional em uma das regiões mais carentes do sul dos EUA, e fundou em 1932, juntamente com Don West, a Highlander Folk School, dirigindo-a por mais de 40 anos. Trabalhando com adultos, além de programas educacionais para sindicatos, a Highlander desenvolveu a partir de 1957, com Esau Jenkins, Septima Clark e Bernice Robinson as Escolas da Cidadania que começaram a ensinar a população negra a ler e escrever para que pudessem obter o voto e assim o poder político necessário para transformarem a sua própria vida.

Apesar das semelhanças das propostas educacionais dos dois autores, diferentemente de Freire, Horton desenvolveu sua prática fora dos protocolos da transmissão educacional. Dado seu aspecto mais pragmático, essa prática facilitou a relativização do lugar assimétrico de quem ensina. Enquanto para Freire ainda existiam as figuras de educadores-e-educandos, como se

⁸ Segundo Löbach, a definição mais ampla de estética considera-a como: ciência das aparências perceptuais pelos sentidos (por exemplo, estético do objeto), de sua percepção pelos homens (percepção estética e sua importância para os homens como parte de um sistema sociocultural (estética de valor)” LÖBACH, 2001, p. 156)

⁹ Referidos na apresentação do livro como educadores que “tiveram como campo privilegiado de suas práticas ético-políticas a educação de adultos e a educação popular, intencionalmente pensada como a possibilidade viável da concretização do sonho possível da construção de um mundo mais justo” (HORTON E FREIRE, 2011, p. 8).

pode perceber pela explicação do Método Paulo Freire por Brandão (1985), Horton acreditava que juntos as pessoas aprendiam com a experiência.

A maneira de fazer alguma coisa é começar a fazê-la e aprender com isso. [...] foi quando eu entendi, pela primeira vez, que não é preciso a gente procurar um modelo, que não se pode conseguir as respostas em um livro. [...] a maneira de aprender verdadeiramente é começar alguma coisa e aprender à medida que vamos prosseguindo. Você não precisa saber as coisas a priori, porque se você sabe a priori, você mata aquilo que sabe, forçando-o nas pessoas com quem está lidando. Com isso, você não consegue aprender com a situação, não consegue aprender com as pessoas (HORTON, *in*: HORTON E FREIRE, 2011, p. 65-66).

Horton não pretendia impor suas ideias às pessoas. Percebeu, porém, que aquilo que os educadores tinham a oferecer eram respostas para problemas que pessoas não tinham, e que para os problemas que elas tinham eles não tinham respostas. Era impossível calcular a priori o que fazer.

As pessoas aprendem uma com as outras. Não é preciso saber a resposta. Você precisa saber alguma coisa; eles sabem alguma coisa. Você tem que respeitar o conhecimento delas, um conhecimento que elas próprias não respeitam, e ajudá-las para que passem a respeitá-lo (*id.*, p.78).

Para o autor é preciso despertar o desejo e a motivação das pessoas, pois esse é o ingrediente principal de qualquer produção coletiva de conhecimento: de um lado, pessoas necessitando, querendo, e de outro, um indivíduo ou uma equipe aberta as necessidades destas pessoas.

Outro ponto defendido por Horton é “que as pessoas aprendem o que fazem. Não naquilo sobre o qual conversam” (*id.*, p.164). Portanto quando se busca a igualdade é preciso praticar a igualdade e não apenas fazer um discurso sobre ela.

Em uma aula sobre problemas do sindicato, os alunos traziam problemas que eles tinham e os discutíamos. [...] Eu sabia mais sobre seus problemas que eles mesmos, mas eu não lhes dizia isso. Eu nunca, nunca escrevi um problema no quadro negro ou listei um problema que eles não tivessem listado, mesmo sabendo que era um de seus problemas. Nem fazia o que vejo algumas pessoas fazendo hoje, colocar o que eles diziam com minhas próprias palavras, revisando para ficar mais claro. [...] Isso é uma humilhação para o trabalhador, editar a sua maneira de expressar as coisas (*id.*, p.166-167).

As pessoas sabem mais do que o “educador” sobre onde elas estão em seu desenvolvimento, sobre suas próprias experiências. Por isso é preciso respeitar e valorizar essas experiências, partindo do conhecimento que elas detêm, pois é assim que elas conseguirão desenvolver seus próprios pensamentos a respeito de um tema. E para o autor é através do uso de perguntas, introduzindo o assunto na discussão, que se consegue fazer com que elas cheguem às suas próprias conclusões.

Se elas quiserem continuar o tema, você faz novas perguntas que surgirem daquela situação. Você pode transmitir todas as suas ideias simplesmente fazendo perguntas e, ao mesmo tempo estar ajudando às pessoas a crescerem e não a ficarem dependentes de você (*id.*, p.150-151).

Desse modo a ideia passa a ser delas, porque a ideia faz sentido, não porque alguém com autoridade lhes disse que era a ideia correta, mas sim porque ela está relacionada ao processo e ao pensamento que elas desenvolveram. Trabalhando a informação em sua própria mente, as pessoas serão capazes de usá-las em outras situações, pois passam a fazer parte de sua experiência.

Como a metodologia dominante - ou seja, o modelo mecânico-disciplinar - está muito introjetado, um especialista, como o designer, que chegar interessado em saber do grupo o que eles sabem, pode gerar uma desconfiança, tendo até mesmo a sua capacidade questionada, pois os participantes esperam deles respostas prontas.

Como nessa metodologia convencional o participante deve assumir um papel passivo como receptor do conhecimento que outro detém pedir que as pessoas falem de suas experiências pode lhes causar um desconforto. Por isso, antes de tudo, é preciso existir uma estrutura na qual todos se sintam à vontade, para que eles tenham coragem de se expor adicionando sua contribuição ao grupo. E o mesmo autor ainda adverte que esse processo pode ser muito lento, já que as pessoas acreditam que elas não dominam o saber: elas não sabem o que sabem.

O saber do especialista - papel onde o designer se enquadraria - pode e deve ser usado, mas apenas para acrescentar informações através da introdução de fatos e conceitos que essas pessoas não conheçam, para que a partir desses dados elas possam pensar nas questões por sua própria conta. Se ele der soluções, por melhor intencionado que ele esteja, acabará impedindo que essas pessoas pensem por conta própria, e, ao impedirem que elas tenham que lidar com seus próprios problemas estará usurpando o seu poder de decidir a sobre sua própria vida.

É preciso acreditar que as pessoas possam lidar com suas questões, suas ansiedades, seus projetos. Não é necessário o domínio de uma técnica ou uma metodologia específica, segundo o mesmo autor, o diferencial está em como se faz as coisas, em um processo que envolva as pessoas como um todo, envolvendo sua visão, envolvendo toda a sua realidade.

7. Considerações finais

A relação do design com artesanato pode se dar de diversas maneiras, não existindo nenhuma postura “mais correta” do que a outra. Se os artesãos preferem uma relação assimétrica onde a eles caberia apenas produzir as peças que os designers criam, ou se preferem poder co-criar os produtos que representariam a sua identidade juntamente com o designer, isso deve ser discutido e encaminhado no âmbito de cada caso concreto.

É importante ressaltar que a atuação do designer junto ao artesão pode se dar em duas diferentes frentes: *i.* a organização do trabalho e comercialização dos produtos; e, *ii.* o exercício da expressão que mobiliza âmbitos e questões diversas em cada síntese construída e elaborada com a linguagem estética. Como foi apresentado ao longo do artigo, normalmente ao ser contratado como consultor espera-se do designer que ele ajude os artesãos a dominarem os processos de organização do trabalho preparando os produtos para a sua comercialização em mercados externos a sua comunidade. Mas em relação a questões de linguagem - que se traduzem nos equacionamentos técnico-formais dos artefatos - muitas vezes os designers já trazem conceituações fechadas, iniciando um processo onde a voz do artesão não é “escutada”, e nem a sua capacidade expressiva incentivada. Talvez por ele não ser considerado “um especialista”.

Este artigo buscou refletir sobre as possibilidades que podem ser abertas aos artesãos, incentivando-os a não se sentirem “incapazes” frente aos designers, tanto em termos de

organização quanto em termos de linguagem. Eles podem não dominar os protocolos do mercado, mas se for buscada uma articulação entre o domínio da expressão e suas vivências e referenciais, vai existir a possibilidade da assimilação pelo mercado, como pode ser constatado no caso das realizações de minorias e “tribos urbanas” ao longo dos últimos anos.

Se em relação aos artesãos de outras categorias é reconhecido o domínio dos elementos simbólicos de uma linguagem que expresse a sua realidade, porque que aos artesãos que pertencem aos grupos de artesanato de referência cultural, não o é?

Apostar na possibilidade de expressão criativa desses artesãos não é negar o valor da comercialização e da geração de renda através do mercado. Nem tampouco renegar todo o trabalho das instituições de fomento e dos designers feitos até os dias de hoje.

Propostas de aplicação dos conceitos de Freire e de Horton (*in*: HORTON E FREIRE, 2011) pelos designers em sua colaboração com os artesãos, devem ser encaradas como aproximações possíveis da valorização e do respeito ao trabalho artesanal. Principalmente se o apoio das instituições de fomento continuar a diminuir e/ou elas se focarem apenas na difusão e na comercialização dos produtos.

Segundo Ribeiro da Silva (2009) o consumo do artesanato está ligado ao consumo dos referenciais simbólicos que ele transmite. Quem compra artesanato está comprando um “significado”, comprando uma história.

A inserção do artesanato na esfera das relações de consumo vai além da simples da depreciação dos produtos feitos em série, o artesanato atende a desejos e valores na sociedade, daí a sua aceitação em grande escala. É claro que ele supre uma lacuna deixada pela produção industrial que é a lacuna da identificação e da individualização simbólica dos objetos diante do grupo ao qual o indivíduo que consome artesanato pertence (RIBEIRO DA SILVA, 2009, p. 168).

As “traduções estéticas” dos designers não deveriam ser a única possibilidade dos artesãos “contarem a sua história” para o mercado. Enquanto grupos de artesanato de referência cultural podem trabalhar com motivos/padrões estéticos “traduzidos” por designers, mas porque não assegurar a esses artesãos o “seu próprio poder de expressão” - através de uma igualdade e respeito instaurados não somente através do discurso, mas também através de sua prática.

Afinal como Freire afirma, para

sabermos, é preciso apenas estarmos vivos, assim as pessoas sabem. A questão é saber o que as pessoas sabem e como sabem, e aprender a ensinar-lhes coisas que elas não sabem mas querem saber.

A questão é saber se meu conhecimento é necessário, porque as vezes não o é. Outras vezes é necessário, mas essa necessidade ainda não foi percebida pelas pessoas (FREIRE, *in*: HORTON E FREIRE, 2011, p. 86).

Referências

ABBONIZIO, M A O. **Aproximação teórica das intervenções de design no artesanato com os princípios pedagógicos de Paulo Freire: caminhos para uma prática emancipatória.** Dissertação de Mestrado em Design. Curitiba: UFPR, 2009. Disponível em: <<http://acervo.paulofreire.org/xmlui/handle/7891/3092#page/1/mode/1up>> Acesso em 03.09.2014.

ABBONIZIO, M e FONTOURA, A M. **Reflexões sobre as intervenções de design no artesanato sob a ótica dos Círculos de Cultura de Paulo Freire.** Anais do 8º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. p. 2617 - 2625. São Paulo. 2008.

BONSIEPE, G. **Identidade e contra-identidade do design.** In: DIJON, M *et al.*. Cadernos de Estudos Avançados: identidade. Universidade do Estado de Minas Gerais – Barbacena : EdUEMG, 2010. P. 63-75.

_____. **Design e Crise.** AGITPROP – Revista Brasileira de Design. Ano: IV Número: 44. Postado: 16/04/2012. Disponível em <http://www.agitprop.com.br/?pag=repertorio_det&id=75&titulo=repertorio> Acesso em: 23/09/2014.

BORGES, A. **Design + Artesanato: o caminho brasileiro.** São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

BOTELHO, V S. **Design e artesanato: um estudo comparativo entre modelos de intervenção. Monografia de graduação em design.** Recife: UFPE, 2005. Disponível em: <http://www.oimaginario.com.br/site/wp-content/uploads/Estudo_comparativo_modelos_intervencao%20-%20Vinicius%20Botelho.pdf> Acesso em 03. 09.2014.

BRANDÃO, C R. **O que é MÉTODO PAULO FREIRE.** São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1985.

CORRÊA, R O. **Design e artesanato: uma reflexão sobre as intervenções realizadas na costa do descobrimento – BA.** Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2003. Disponível em: <http://files.dirppg.ct.utfpr.edu.br/ppgte/dissertacoes/2003/ppgte_dissertacao_123_2003.pdf> Acesso em: 03.09.2014.

FROTA, L C. **Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século XX.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

HORTON, M e FREIRE, P. **O caminho se faz caminhando: conversas sobre educação e mudança social.** 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LÖBACH, B. **Design industrial – bases para a configuração dos produtos industriais.** Editora Edgard Blucher. São Paulo, 2001.

MASCÊNE, D C. **Termo de referência: atuação do Sistema SEBRAE no artesanato.** Brasília: SEBRAE, 2010. Disponível em: <<file:///C:/Users/Ida/Downloads/Anexo%20VIII%20-%20Termo%20de%20Referencia%20->

%20Atuacao%20do%20Sistema%20SEBRAE%20no%20Artesanato%20-
%20Marco.2010%20(1).pdf> Acesso em: 15/07/2014.

MARQUESAN, F F S e FIGUEIREDO, M D. **De Artesão a Empreendedor: a ressignificação do trabalho artesanal como estratégia para a reprodução de relações desiguais de poder.** EnEO 2014. VIII Encontro de Estudos Organizacionais da ANPAD. Gramado/RS, 2014. Disponível em: <://www.anpad.org.br/diversos/trabalhos/EnEO/eneo_2014/2014_EnEO28.pdf> Acesso em: 23/09/2014.

MARTINS, F O e SILVA, S B. **Identidade & Sustentabilidade: a abordagem participativa em design como ferramenta de reflexão sobre a Identidade de associações de base comunitária.** Anais do SBDS – 2º Simpósio Brasileiro de Design Sustentável. São Paulo 2009. Disponível em <http://portal.anhemi.br/sbds/anais/ISSD2009-P-08.pdf> Acesso em: 03.09.2014.

NAJMANOVICH, D. **O sujeito encarnado: questões para pesquisa no/do cotidiano.** Rio de Janeiro: DP&A editora, 2001.

NEUMEIER, M. **A empresa orientada pelo design.** Porto Alegre, Bookman, 2010.

NUNES, L T D. **Design e cultura: um olhar sobre o artesanato de Capim Dourado.** Dissertação de mestrado. Universidade Anhemi Morumbi, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://blogs.anhemi.br/ppgdesign/wp-content/uploads/dissertacoes/90.pdf> Acesso em: 23/09/2013.

QUEIROZ DE ANDRADE A M *et al.*. **Imagário Pernambucano: design, cultura, inclusão social e desenvolvimento.** Recife: [Zoludesign], 2006. Disponível em: <http://www.orelhadelivro.com.br/livros/229989/imaginario-pernambucano-design-cultura-inclusao-social-e-desenvolvimento-sustentavel/> Acesso em: 23/09/2013.

RAMOS, M P. **Getúlio Damado e Roger Mello: conexões entre o campo da arte e o universo lúdico infantil.** Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <http://www.btdt.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=6673> e <http://www.btdt.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=6674> Acesso em: 23/09/2013.

RIBEIRO DA SILVA, E K. **Design e artesanato: um diferencial cultural na indústria do consumo.** In: Actas de Diseño N°7. Diseño en Palermo. IV Encuentro Latinoamericano de Diseño 2009. Palermo: Facultad de Diseño y Comunicación - Universidad de Palermo, 2009. Disponível em: <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=16&id_articulo=5887> Acesso em: 24/09/2014.

RIO+SOCIAL. **Criatividade de comunidades cariocas inspira exposição.** 23 novembro 2012. Disponível em: <http://www.uppsosocial.org/2012/11/criatividade-de-comunidades-cariocas-inspira-exposicao/> Acesso em 04.06.2014.

RIOS, I G T *et al.*. **Projeto Minas Raízes - Artesanato, Cultura e Design: Capacitação de Artesãos em Nova Lima - MG**. Anais do 9º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. p. 2401-2412. São Paulo. 2010.

SEBRAE - SERVIÇO BRASILEIRO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS. **Termo de referência: atuação do Sistema SEBRAE no artesanato**. Brasília: SEBRAE, 2004.

_____. **Boletim Inovação no Artesanato**. 2014. Disponível em: <http://www.sebrae2014.com.br/sebrae/sebrae%202014/boletins/1BT_Artesanato_Junho_Inovacoes.pdf> Acesso em: 23/09/2014.

WALDECK, G. **Um canto no mundo: Sérgio Cezar**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2013.

Sobre o autor

Ida Elisabeth Benz

Foi bolsista do CNPq ao realizar a pesquisa de pós-doutorado júnior pela ESDI-Universidade Católica do Rio de Janeiro. Fez doutorado (bolsista da CAPES) e mestrado em Design na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Sua pesquisa se concentra nos temas inovação no design, criatividade, transdisciplinaridade e uso de novas tecnologias no design de joias.

ida.e.benz@gmail.com

Washington Dias Lessa

É designer formado pela ESDI/Uerj, onde ensina e pesquisa desde o final dos anos 70. Atuou como designer de comunicação. Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, desenvolve no momento pesquisa de pós doutorado no Departamento de Ciências da Educação na Université Paris 8. Suas áreas de pesquisa são: a) Parâmetros teóricos, epistemológicos e metodológicos do design; b) Design, informação e linguagens visuais. É bolsista PQ-2 do CNPq.

washington.lessa@gmail.com