

## **Manutenção e alteração no objeto artesanal brasileiro: artesanato e design entre tradição e mercado**

### ***Maintenance and change in the Brazilian handcrafted object: handicraft and design between tradition and market***

**Vanessa Peixoto Cavalcante, Escola de Artes, Ciências e Humanidades da  
Universidade de São Paulo**  
vanessapcavalcante@gmail.com

**Antonio Takao Kanamaru, Escola de Artes, Ciências e Humanidades da  
Universidade de São Paulo**  
kanamaru@usp.br

#### **Resumo**

Este artigo teve como objetivo discutir processos de manutenção e alteração no objeto artesanal brasileiro, em especial em sua forma, e acerca da atuação do designer no campo do artesanato. A metodologia foi baseada em abordagem qualitativa, realizada por meio de procedimento bibliográfico e análise. Diferentes perspectivas apontam ao reconhecimento do valor cultural da tradição e à busca por sua preservação, ou à alteração do artesanato para maior aceitação mercadológica. Abordaram-se a tradição artesanal como relevante à cultura, aos artesãos e aos consumidores, assim como fatores que influenciam mudanças em produções artesanais. Por fim, debateu-se a atuação do designer, em correspondência ao trabalho de instituições e de profissionais neste campo, e a necessidade de compreensão de oportunidades relativas a demandas de mercado voltadas ao artesanato, bem como da importância da tradição e do estímulo à participação do artesão no processo de design.

**Palavras-chave:** Artesanato, Design, Forma, Tradição, Mercado

#### **Abstract**

*This article aimed at discussing maintenance and change processes in the Brazilian handcrafted object, specifically in its form, as well as the work of the designer in the arts and crafts field. The methodology was based on qualitative approach, by means of bibliographic research and analysis. Different perspectives indicate the recognition of tradition's cultural value and the search for its preservation, or the change in handicraft for market acceptance. Handicraft tradition was approached, as relevant to culture, the artisans and consumers, and also the factors that influence changes in handicraft production. Lastly, the performance of the designer was discussed as related to the work of organizations and professionals in this field of action, and the need of understanding the opportunities concerning the handicraft-oriented market demands, also the importance of tradition and of encouraging the participation of artisans in the design process.*

**Keywords:** Handicraft, Design, Form, Tradition, Market

## 1. Introdução

A forma de objetos artesanais – observados como parte da cultura material dos contextos onde são produzidos – pode ser vista como uma representação de um conjunto de componentes relativos ao saber-fazer, ao modo de vida dos artesãos e às configurações socioculturais do local onde vivem. Em contextos caracterizados por práticas tradicionais, ações atreladas à manutenção ou à mudança do artesanato revelam a correlação entre situações passadas, o que foi sendo construído e compartilhado ao longo do tempo e de gerações, e novas aspirações, aquilo que surge como novidade.

A condução à manutenção ou à alteração de objetos artesanais pode ser condicionada tanto ao desejo dos próprios artesãos, como a outros fatores que compõem seu contexto imediato ou são externos a ele. Além da influência dirigida pelo mercado, quando são comunicadas e difundidas novas demandas, é também relevante aquela vinculada a projetos voltados ao artesanato, promovidos por instituições públicas e privadas ou por profissionais de especialidades diversas, incluindo-se os designers.

Variadas perspectivas orientam atuações de profissionais e instituições para a preservação ou transformação do artesanato. Esses enfoques têm como base diferentes aspectos que compõem o contexto dessa produção, como solicitações de consumidores, necessidades dos artesãos e o entendimento do que guarda maior relevância à cultura brasileira em tempos de globalização.

## 2. Manutenção: valor cultural e risco social

Ao considerar que contextos sociais tradicionais são caracterizados pela correlação entre expressões culturais e modos de vida, Leite (2005, p. 28-30) aborda o debate a respeito do artesanato tradicional apresentando duas perspectivas tomadas como interpretações opostas de um mesmo problema. A perspectiva chamada “tradicionalista” toma como valorosos os aspectos tradicionais do artesanato e argumenta em favor de sua preservação, em correspondência às práticas sociais que determinam essa produção artesanal. Já a “mercadológica” considera a importância de inserir no mercado produtos artesanais e a necessidade de fazer adaptações nessa produção, mesmo que os atributos tradicionais sejam alterados. Uma questão essencial relativa à corrente tradicionalista diz respeito ao fato de que preservar aquilo que caracteriza certa prática artesanal resultaria também na manutenção das condições socioeconômicas de artesãos, muitas vezes caracterizadas pela exclusão social e pobreza.

Isso evidencia o desafio que é preservar certa produção artesanal tradicional, com base em sua relevância cultural, e ainda possibilitar que aqueles que estão vinculados a esses saberes encontrem caminhos para superar problemas sociais.

Tomando essa discussão de um ponto de vista macro, correspondente à compreensão sobre culturas em relação aos impactos da globalização, pode-se introduzir o conceito de multiculturalismo e suas consequências àqueles que não pertencem a grupos hegemônicos. O sociólogo Zigmund Bauman (2003, p. 97) aborda o “multiculturalismo” como uma política que deixa de propor diálogos significativos a respeito da diferença, mas que reconhece o pluralismo cultural e o “direito das comunidades à autoafirmação”. Ele complementa:

[...] seu efeito é uma transformação das desigualdades incapazes de obter aceitação pública em “diferenças culturais” – coisa a ser louvada e obedecida. [...] O que se perdeu de vista no processo foi que a demanda por reconhecimento fica desarmada se não for sustentada pela prática da redistribuição – e que a afirmação comunitária da especificidade cultural serve de pouco consolo para aqueles que, graças à cada vez maior desigualdade na divisão dos recursos, têm que aceitar as escolhas que lhes são impostas (BAUMAN, 2003, p. 97-98).

Sobre o desejo de transformação do povo brasileiro na passagem do padrão tradicional ao moderno, Darcy Ribeiro (2015, p. 186) complementa que mesmo as populações marginalizadas de zonas rurais e urbanas enfrentam maior resistência social do que cultural à mudança, pois todas estão abertas ao novo.

No contexto do artesanato, torna-se necessária a consideração de possíveis efeitos do seu reconhecimento como expressão de culturas diversas, assim como, do interesse em protegê-lo, por exemplo, dos impactos da globalização. E, ainda, se isso poderia levar à fixação de um conjunto de aspectos formais, técnicos e sociais que caracterizam certa produção artesanal, além de restringir a liberdade de seus executores que, muitas vezes, já têm o artesanato como uma de suas poucas opções de trabalho e fonte de renda. Sobre direito de comunidades e de indivíduos, Bauman (2003, p. 124-125) discorre:

[...] por mais que devamos respeitar o direito de uma comunidade à proteção contra forças assimiladoras ou atomizadoras administradas pelo Estado ou pela cultura dominante, devemos também respeitar o direito dos indivíduos à proteção contra pressões comunitárias que negam ou suprimem a escolha.

A prática desse direito individual seria a liberdade do artesão para realizar escolhas acerca de sua atuação e aspectos produtivos, bem como daquilo que considera importante manter, alterar ou assimilar, de acordo com suas vivências, necessidades e desejos, que podem estar permeados, em menor ou maior grau, por fatores relativos à cultura global. Essa realidade estaria de acordo com a definição de Bardi (2009, p. 107) para artesanato:

A expressão de um tempo e de uma sociedade, um trabalhador que possui um capital mesmo modesto, que lhe permita trabalhar a matéria prima e vender o produto acabado, com lucro material e satisfação espiritual, sendo o objeto projetado e executado por ele mesmo.

Portanto, entende-se que um dos componentes necessários para a garantia dessas escolhas é a remuneração justa pela produção do artesão, de modo que sua renda atenda às suas necessidades familiares e sua relação com o ofício não se limite à urgência da venda após a produção. Isso lhe possibilitaria fazer determinadas escolhas, restando tempo para confeccionar objetos de acordo com suas definições.

Outros componentes estão atrelados a necessidades sociais que deveriam ser prontamente atendidas para melhorar as condições de vida de sua comunidade em geral. Nesse contexto, acredita-se que educação com foco nas potencialidades locais seja um caminho importante para levar o artesão e sua comunidade a compreenderem, por exemplo, a relevância e as reais possibilidades dos ofícios artesanais com relação: aos recursos naturais de seu entorno, às necessidades e oportunidades de trabalho local, às possibilidades de venda e retorno financeiro e aos produtos industriais disponíveis, que nem sempre precisam substituir os artefatos feitos localmente.

A respeito do impacto social e da contribuição de projetos voltados ao artesanato para a geração de emprego e renda em comunidades de artesãos, Borges (2011, p. 215-216) constatou

que “vários artesãos contaram ter comprado casa, televisão, geladeira. Uma senhora foi ao dentista pela primeira vez em sua vida; outra conseguiu corrigir um estrabismo nos olhos que a constrangia desde pequena”. Segundo a autora, há uma relação entre estancamento de fluxo migratório e programas de requalificação do artesanato, já que eles possibilitam que pessoas continuem em sua região de origem com um nível de qualidade de vida que só poderiam alcançar se partissem para a cidade.

### 3. Tradição em processo de mudança

De acordo com Vera de Vives (1983, p. 133), o artesão tradicional:

É o intérprete das técnicas tradicionalmente conservadas, como herdeiro, que é, dos motivos que as originaram. No ato de criar uma cesta, por exemplo, reproduzirá padrões recebidos da cultura a que pertence, porque ditos padrões traduzem, primordialmente, a resposta à determinada necessidade do meio onde surgiram, seja tal necessidade ligada ao trabalho, à vida doméstica, à devoção ou à diversão. Seu produto é assim extremamente objetivo, jamais sem função. Participa da vida, e não só da vida do artesão, se não também da existência coletiva.

Ao levar em consideração a importância da tradição artesanal na atualidade, observa-se que os elementos visuais referentes ao modo tradicional de fazer objetos são relevantes para as pessoas que os executam, de um ponto de vista subjetivo, pois selam a identificação do artesão com seu saber-fazer e com a cultura e a história do local onde vive e do grupo a que pertence.

Além disso, é representativo o interesse do público de centros urbanos por produtos oriundos de matérias-primas naturais e produção manual. Esse interesse se fundamenta no contraste da produção artesanal com a industrial, pois representa uma maneira diferente de lidar com o tempo do fazer, o meio ambiente e a cultura local. Isso estimula a manutenção, ou mesmo o resgate, de formas e processos que caracterizam determinadas tradições artesanais.

Canclini (1983, p. 66) aborda a seguinte contradição: nas sociedades camponesas, roupas e objetos de origem indígena são substituídos por produtos industriais “mais baratos ou atraentes devido ao seu desenho e suas conotações modernas”, enquanto a atividade artesanal local é reativada devido a demandas por objetos “exóticos” em centros urbanos. De acordo com o autor, isso demonstra que também no que se refere ao gosto o artesanal e o industrial se correlacionam, assim como a “tradição” e a “modernidade”.

Sobre como o interesse pelo artesanato pode estar relacionado com a necessidade de renovação da produção do mercado capitalista, declara-se:

O capitalismo engendra os seus próprios mecanismos para a produção social da diferença, mas também utiliza elementos alheios. As peças de artesanato podem colaborar nesta revitalização do consumo, já que introduzem na produção em série industrial e urbana — com um custo baixíssimo — desenhos originais, uma certa variedade e imperfeição, que por sua vez permitem que se possa diferenciá-las individualmente e estabelecer relações simbólicas com modos de vida mais simples, com uma natureza nostálgica ou com os índios artesãos que representam esta proximidade perdida (CANCLINI, 1983, p. 65).

Ricardo Lima (2005, p. 17; 19) argumenta sobre a importância de compreender o objeto artesanal dentro das relações de mercado como um produto que se diferencia dos demais, já que a dimensão cultural intrínseca à produção desse objeto justifica que ele seja mais valorizado e tenha preço mais alto. Além disso, o autor entende que em situação de venda, o uso de etiqueta

que explique os significados próprios do fazer artesanal contribui para a preservação do respectivo saber tradicional.

Gerar objetos por meio de técnicas manuais vinculadas à maneira como determinado grupo lida com a produção de artefatos para o atendimento de necessidades resulta em formas, cores e texturas que podem ser reconhecidas como o registro material de aspectos tecnológicos e subjetivos, representativos da cultura e do processo produtivo que as concebeu. Isso é um estímulo à compra por consumidores que valorizam o caráter simbólico de produtos artesanais.

A respeito dos fatores que promovem mudanças na tradição, é reconhecido, inicialmente, que as formas geradas pelo artesão em seu ofício são elementos na composição de repertórios que fornecem base para a repetição, adaptação ou mesmo transformação do que produz. A interpretação de um saber tradicional contempla tanto a cópia de motivos herdados, quanto a incorporação de inovações decorrentes da expressão criativa de cada artesão (VIVES, 1983, p. 133), o que pode influenciar outros artesãos a adotarem e repetirem novos processos e formas.

A avaliação da destinação dos produtos artesanais é um caminho para identificar mudanças na tradição e no contexto sociocultural do artesão. A expansão da venda para consumidores de cidades distantes relaciona-se com novas formas de organização de produção, como a formação de cooperativas, e com novas relações estabelecidas entre artesãos, instituições, profissionais de áreas diversas e consumidores. Canclini (2008, p. XXII) aborda como um processo de hibridação, ou “reconversão econômica e simbólica”, o exemplo de moradores da zona rural que migram para a cidade, convertem seus saberes em trabalho e adequam seu artesanato para atender a consumidores urbanos.

O mercado também influencia alterações na forma dos objetos e nos contextos produtivos artesanais, pois são reveladas novas demandas àquele ofício no contato estabelecido entre artesãos e público consumidor. Esse encontro de pessoas pertencentes a universos culturais e sociais distintos ocorre, muitas vezes, em situações turísticas e é caracterizado por solicitações de produtos que podem diferir daqueles reconhecidos como tradicionais em termos de material, cor, forma e função. Em alguns casos, os produtos gerados assumem formas desvinculadas do contexto produtivo, como tecidos confeccionados a partir de técnica têxtil tradicional na década de 1970, no Triângulo Mineiro, com padrão escocês e desenho de naipes (FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA, 1984, p. 98).

Observa-se, portanto, que o mercado age em duas frentes: valoriza o objeto artesanal pelas características que o diferenciam dos produtos industriais e por representar culturas locais em um cenário global, incentivando que certos atributos tradicionais sejam mantidos, e; estabelece solicitações e trocas que resultam em constantes modificações nos produtos artesanais.

Por fim, outros agentes que alteram a produção artesanal são os profissionais e as instituições que atuam em projetos para o incremento do setor e dialogam diretamente com os artesãos. Segundo Borges (2011, p. 139), a influência de equipes de técnicos que induzem procedimentos no trabalho artesanal não pode ser comparada a de compradores que estabelecem contatos pontuais com a comunidade.

#### **4. Mudança: artesão e objeto artesanal**

Procurar com atenção as bases culturais de um País, (sejam quais forem: pobres, míseras, populares) quando **reais**, não significa conservar as **formas** e os **materiais**, significa avaliar

as possibilidades criativas originais. Os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades (BARDI, 1994, p. 21).

A abordagem de Bardi (1994, p. 21) para “bases culturais de um País” atribui maior importância aos fatores imateriais – como as pessoas lidam com a criação em sociedade – do que aos fatores materiais e tecnológicos. Em seu discurso, não há a intenção de sustentar a necessidade de conservação de formas, técnicas ou materiais relativos a processos produtivos específicos.

Avalia-se, porém, que o artesanato, como um fazer manual associado a determinados materiais e tecnologias, encontra grande abertura nos dias atuais, em termos de reconhecimento simbólico e de aceitação comercial. O mercado voltado ao produto artesanal – seja o dotado de atributos tradicionais ou o caracterizado por formas relativas a preferências estéticas variadas – é um incentivo à sua permanência.

Borges (2011, p. 203) trata da noção, vigente por certo tempo, de que o artesanato e as expressões culturais locais seriam extintos pelos efeitos da industrialização e da globalização, e complementa:

A “defesa” do artesanato seria, nesse contexto, apenas uma reação de pessoas na contracorrente da história, hostis ao desenvolvimento da humanidade. Em suma, uma visão nostálgico-regressiva, que o progresso do mundo iria, à revelia de seus protestos, sepultar. Os prognósticos de desaparecimento, contudo, não se confirmaram. Há vários indícios, ao contrário, de que o lugar do artesanato na sociedade contemporânea está se expandindo. Esse crescimento se lastreia não mais meramente na capacidade dos objetos de atender à sua função, mas na sua dimensão simbólica.

O designer Aloísio Magalhães (1997, p. 179-180) contribui à discussão por meio da noção do artesanato como trajetória, e aponta um caminho para a atuação:

Eu diria o seguinte: esse problema de artesanato deve ser visto também como trajetória. Eu acho que artesanato é a tecnologia de ponta de um contexto em determinado processo histórico. [...] Se isso é válido, ele não pára, ele vai naturalmente evoluindo na direção de maior complexidade, de maior eficiência e de maior produtividade. [...] Então, o artesanato é um monumento da trajetória, e não uma coisa estática. A política paternalista de dizer que o artesanato deve permanecer como tal é uma política errada; culturalmente é impositiva porque somos nós, de um nível cultural, que apreciamos aquele objeto pelas suas características, gostaríamos que ele ficasse ali. [...] E isso é inadequado porque você corta o fio da trajetória, o fio da invenção, da evolução, da invenção, para que ele permaneça parado no tempo. O caminho, a meu ver, não é esse; o caminho é identificar isso, ver o nível de complexidade em que está, qual é o desenho do próximo passo e dar o estímulo para que ele dê esse passo.

Os discursos de Magalhães (1997, p. 179-180) e Bardi (1994, p. 21) instigam o reconhecimento de dois fatores de destaque na produção artesanal: o objeto gerado por uma técnica em lugar e momento específicos, e as pessoas que partem de determinado modo de resolução de problemas para a criação de artefatos. Esses fatores são essenciais à discussão acerca do interesse pela continuidade da prática artesanal, pois o artesão é o sujeito que dá vida e forma a um saber-fazer, portanto, é quem o exercerá no futuro.

Ao tratar do que chama de visão mercadológica do artesanato tradicional, Leite (2005, p. 35; 38-39) cogita que a inserção de um produto artesanal no mercado dependeria de fatores como expansão da produtividade e adequação estética dos produtos às exigências dos consumidores. Como exemplo de adequação estética, o autor discorre sobre uma experiência de alteração cromática em bordado realizado por artesãs de Porto da Folha, município localizado no interior

de Sergipe. Solicitou-se que bordados, originalmente de cores vivas, fossem realizados em tons claros, como branco e amarelo, para atingir determinados consumidores de grandes centros urbanos. Depois de trabalharem com essa demanda por algum tempo, as bordadeiras voltaram a bordar motivos de cores fortes, de acordo com seus gostos. “Quando muito, mantêm a produção dos dois tipos, como se um deles fosse um imperativo econômico e o outro, uma necessidade sócio-simbólica” (LEITE, 2005, p. 39). Considerando o quanto a maneira de compreender o mundo relaciona-se a preferências estéticas, o autor apresenta o seguinte dilema: se alterações estéticas são necessárias para a aceitação de produtos artesanais no mercado, também seriam essenciais modificações no modo de vida das artesãs, o que poderia resultar na perda daquilo que fornece base e sentido ao trabalho artesanal.

E se for levado em conta que somente o padrão estético de determinada produção mude por uma exigência mercadológica, haverá o risco de que o produto artesanal deixe de ser a manifestação de um modo de concepção de artefatos que ocorre em resposta e em relação às vivências e àquilo que compõe o cenário sociocultural do artesão.

Uma crítica atribuída à atuação de profissionais da área do design em contextos artesanais caracterizados pela tradição, apresentada por Lima (2005, p. 20-21), é a de que o designer daria grande relevância à criação de algo novo e desconsideraria atributos tradicionais, um comportamento decorrente da ideia de que ele seria o profissional dotado de criatividade e compreensão do mercado, tendo assim a capacidade de estabelecer o que o artesão deve produzir. Nesse contexto, o artesão passaria a ser um mero executor dos desenhos definidos pelos “cérebros pensantes”, pois deixaria de ter real domínio sobre seu processo de trabalho.

Como profissionais da área de projeto de produto, designers lidam com questões que abrangem aspectos formais de objetos artesanais em ações de “revitalização do artesanato” (BORGES, 2011, p. 45). A depender do projeto, dentre suas atribuições podem estar o reconhecimento de oportunidades mercadológicas, assim como, a identificação de necessidades de adequações na forma dos objetos, que possibilitariam maior aceitação comercial e melhor retorno financeiro aos artesãos. Porém, é preciso ponderar que o artesanato apresenta uma diferença essencial quando comparado à produção seriada, que tem intrínseca relação com a natureza do design: o produto artesanal, em especial o tradicional, tem muito de quem o confecciona, do lugar onde é feito e das relações nele estabelecidas. Acredita-se, portanto, que cabe ao designer atuar de modo a reconhecer o lugar da inovação, a respeitar a importância da repetição e da manutenção de determinados aspectos formais e técnicos para produtores e cultura local, bem como a entender a abertura dos artesãos para a alteração daquilo que fazem.

Portanto, a sobreposição de opiniões de agentes externos ao contexto produtivo do artesão pode levá-lo a reproduzir objetos admirados e desejados, mas que não surgem de um processo criativo de adequação do trabalho às vivências. Isso está atrelado a mudanças com vista à aceitação mercadológica, podendo gerar peças que não correspondem às suas preferências estéticas nem à maneira como usualmente concebem artefatos, além de um possível engessamento da produção, resultante da perpetuação de um conjunto de atributos que caracterizam uma tradição. Ambas as situações apresentam risco de que a complexidade do artesanato seja reduzida, ou a objetos referentes a um momento específico da trajetória dessa produção, ou a mercadorias entregues à transitoriedade do mercado.

## 5. Atuação do designer em projetos no campo do artesanato

Sobre a atuação do designer em projetos no campo do artesanato, avalia-se que seja necessária a compreensão da relevância cultural de manifestações artesanais e de como o atual cenário de interesse pelo objeto feito à mão pode ser vantajoso aos artesãos. A partir dessa afirmação, são feitos alguns questionamentos sobre como o produto resultante poderia ter maior aceitação no mercado e guardar verdades a respeito da maneira como o artesão lida com seu ofício; quais seriam as necessidades de alterações na forma dos objetos artesanais e; qual o modo ideal de promovê-las.

É reconhecido que características tradicionais de uma produção artesanal simbolizam, para os artesãos, aspectos relacionados à sua cultura, entre os quais, aquilo que são e que sabem fazer, e para o consumidor, o universo em que foram criadas. Desse modo, justifica-se manter determinados atributos tradicionais de maior relevância ao artesanato, considerando tanto o contexto onde surge, como aquele onde é comercializado.

Entretanto, certas alterações podem contribuir para a geração de produtos artesanais cujas formas e funções apresentam maior coerência com o cenário vigente de design e produção de artefatos e, também, com os interesses de consumidores desses produtos, não raro, de lugares distantes e realidades diferentes de seu produtor. Isso resulta em aumento da aceitação comercial do artesanato, avaliada como meio para elevação da renda do artesão.

Porém, entende-se que deve haver um limite para a alteração da forma. A produção artesanal, principalmente aquela atrelada à tradição, se baseia em parâmetros que apresentam permanência, mesmo que em processo de mudança, e que não correspondem à variação constante das tendências relativas à moda e ao design. Se o valor do produto artesanal no mercado reside justamente no que lhe difere do que é produzido industrialmente, seria incoerente propor para a produção corrente do artesão alterações formais direcionadas a tendências ou estilos específicos. Isso poderia impor renovações constantes ao produto e ao processo artesanal, importando-lhes características de outros modos produtivos, e levar o artesão a desacreditar em seu potencial para direcionar sua produção.

É melhor ‘deixar quieta’ uma manifestação artesanal do que intervir sem cuidado, com pretensão. O potencial de “periculosidade” de uma intervenção malfeita é alto e seus efeitos, muito nocivos. Quanto mais tradicional for uma técnica, menor deve ser a atuação do designer nesse quesito. Quanto mais antiga uma tradição e mais “distante da civilização” a comunidade que a pratica, maiores são os perigos e maiores devem ser os cuidados (BORGES, 2011, p. 154).

Esse alerta leva em consideração, como ação prévia a interferências, o quanto é valioso ao designer o entendimento dos diversos fatores que podem configurar determinada tradição e a relevância desses aos artesãos e à sua comunidade. Está de acordo com isso e com oportunidades de inserção mercadológica, a identificação de possibilidades de alterações na forma que respeitem fatores de maior representatividade no artesanato praticado.

A respeito das atribuições para profissionais em projetos voltados ao artesanato, Rossi e Souza (2012, p. 1-2; 4) relatam que, em suas experiências, o grande desafio em relação ao design de produto era estabelecer “procedimentos criativos-produtivos” e tornar viável uma nova ênfase ao que era feito na comunidade. Entretanto, a atuação com foco na forma do produto nem sempre era prioridade. Outras questões importantes vinculavam-se ao modo como



o trabalho é organizado e a produção calculada, como o produto é divulgado e transportado, à visão e postura do artesão, entre outras. E complementam que:

[...] sensibilidade-respeito para com as idiossincrasias de cada comunidade eram aspectos mais importantes que todo o treinamento universalista que havíamos recebido nas universidades. Percebemos cedo que criar novos produtos é a coisa mais fácil a se fazer, mas, geralmente, não é a mais importante para os artesãos. Algumas instituições preferem mostrar os ‘novos produtos’ desenvolvidos, que tem maior visibilidade na mídia, mas nem sempre interessa se aqueles produtos foram feitos à luz de vela ou do poste da rua, nem se trouxeram lucro e satisfação para o artesão (ROSSI; SOUZA, 2012, p. 2).

Esse depoimento levanta o interesse pela inovação na forma do objeto em situações de divulgação de projetos no campo do artesanato. Isso se relaciona ao atual momento histórico, no qual o mercado e o universo do design caracterizam-se por excesso, variedade e renovação constante de bens de consumo. Porém, se o objeto artesanal for considerado prioritariamente por meio de sua dimensão estética em correspondência a necessidades mercadológicas, há o risco de empobrecimento daquilo que lhe fornece maior valor e está atrelado a dimensões humanas, sociais e culturais.

Além disso, revela-se outra questão: ao atuar no campo do artesanato, o trabalho do designer pode ocorrer em conjunto ao de outros profissionais e como parte de projetos estruturados por instituições. Borges (2011, p. 152-153) alerta que a busca por resultados expressivos em curto prazo, por parte de gestores de programas de financiamento e fomento – associada à “visão de gabinete” – pode reduzir as possibilidades de compreensão de especificidades contextuais e levar a definições sobre ações em campo que não contribuem à independência dos artesãos.

Sobre a questão temporal em projetos de Design Participativo que visam à Inovação Social, declara-se:

Ao considerar o tempo como fenômeno social, emerge que cada entidade existente no contexto de execução de um projeto de Design Participativo tem o seu próprio tempo que participa no definir o tempo do projeto. A reflexão sobre o tempo em projetos de cunho social desenvolvidos no e com o local torna-se importante porque neles não predomina o tempo da indústria e do mercado, mas o das comunidades, dos contextos de vida e das dinâmicas sociais (GAUDIO; OLIVEIRA; FRANZATO, 2014, p. 6).

Como elementos temporais relativos à comunidade, os autores (GAUDIO; OLIVEIRA; FRANZATO, 2014, p. 9-11) apresentam “o ritmo local”, “o tempo da mudança” e “a velocidade de participação”, e no que diz respeito a instituições parceiras, “as normas temporais dos colaboradores”. Complementam que o tempo do contexto local é mais lento que o das ações de design, que mudanças reais necessitam de ações com tempos prolongados, que a participação nem sempre ocorre de maneira espontânea e imediata e que o entendimento do tempo para esta requer a consideração sobre “a conscientização e a compreensão dos participantes em relação à questão proposta; o alcance da participação; bem como a preparação e familiarização em relação às técnicas e ferramentas de Design” e, por fim, que as normas temporais de parceiros diferem das do designer, o que pode dificultar a compreensão e implementação das ações guiadas pelos diferentes atores.

Freitas (2011, p. 122) identificou que, em projetos voltados ao desenvolvimento do setor artesanal, o principal problema era a descontinuidade de ações propostas e executadas. Um dos motivos para isso seria o fato de instituições e artesãos restringirem a compreensão do design a

uma atividade focada em atributos estéticos de produtos, deixando de considerá-lo como uma ação de planejamento.

Entende-se que a natureza projetual do design pode contribuir para trabalhos no campo do artesanato desde o diagnóstico inicial, que fornece base à definição de ações a serem cumpridas pela equipe, até etapas voltadas ao produto artesanal. Entretanto, por se tratar de um trabalho conjunto entre diferentes atores, é necessário levar em consideração oportunidades, limitações e desafios relativos à atuação do designer e conciliar tudo às expertises de profissionais e instituições envolvidos.

Ainda existe o senso comum de que designers atuam simplesmente na forma, na superfície ou na aparência de produtos e serviços. No entanto, pelo caráter trans e multidisciplinar da atividade, bons designers têm tido uma atuação ampla, sendo capazes de interagir com desenvolvedores em equipes com competências distintas. As ações de revitalização do artesanato envolvem quase sempre equipes multidisciplinares, nas quais vários profissionais têm papel importante [...]. Em vários momentos, a atuação do designer deverá ser subalterna em relação a outros profissionais envolvidos. A não ser quando os artesãos trabalham como fornecedores – o que é claramente uma modalidade à parte –, o papel do designer será menos o de autor e mais o de facilitador e estimulador de processos (BORGES, 2011, p. 133).

## 6. Designer e artesanato em trabalho conjunto

A atuação do designer como estimulador de processos pressupõe o envolvimento com artesãos e a participação desses nas definições relativas ao trabalho artesanal.

[...] desenvolver novos produtos para este setor significa fundamentalmente estar aproximando o artesão do processo de projeção. Caso contrário, se o artesão não participar, não tiver familiaridade com os novos conceitos de produtos e não entender a razão das propostas, porque elas se justificam em função de usabilidade e mercado, serão peças feitas provavelmente para atender a uma única encomenda. Não terá uma continuidade de produção por ausentar-se do seu repertório cultural (FREITAS, 2011, p. 121-122).

A preocupação com o estímulo aos artesãos durante o desenvolvimento ou adequação de produtos pode fazer parte da metodologia de trabalho de designers. Freitas (2011, p. 93-94; 123) comenta a adoção, de maneira coordenada, de metodologias voltadas ao produto, ao indivíduo e ao sistema em ações de desenvolvimento de produtos artesanais: a integração de metodologias de projeto de produto, de processo criativo e de pesquisa-ação abarcaria etapas de projeto voltadas ao objeto artesanal, ao estímulo de participantes para compreenderem suas capacidades criativas e gerarem ideias, assim como etapas que abrangem o plano de ações do programa de apoio ao artesanato, que envolve diversos profissionais.

Já as designers Fernanda Martins e Sâmia Silva (2009) propõem processos participativos em projetos de design gráfico que objetivam o desenvolvimento de sistema de identidade visual de associações, cujas etapas metodológicas são cumpridas em trabalho conjunto entre designers e artesãos. Considerando a necessidade de diferenciar o grupo produtivo no mercado a partir da identidade visual e de dar voz às pessoas envolvidas, o que as tornaria ativas em relação ao futuro do trabalho pessoal e coletivo, a metodologia participativa é orientada de maneira que, em um primeiro momento, o designer apresenta à comunidade aspectos relativos ao campo do design, “para então conduzir o grupo em um processo de auto-reconhecimento” (MARTINS; SILVA, 2009, p. 7-8).

Aproximar artesãos das etapas de projeto seria um meio para que esses se reconheçam nos produtos finais e compreendam os aspectos que pautaram o processo de design, entre os quais aqueles referentes às demandas e oportunidades mercadológicas, à relevância cultural do artesanato e ao modo como os próprios artesãos lidam com seu ofício.

No que diz respeito à forma do objeto artesanal, o designer pode contribuir com sua expertise ao estimular artesãos a participarem das etapas de projeto voltadas a esses objetos. A depender das especificidades de cada contexto e das necessidades e possibilidades de alterações na produção artesanal, acredita-se que esse profissional pode propor inovações e avaliar como os artesãos as recebem e demonstram interesse em explorar outras formas.

Entretanto, é importante refletir sobre o criar e o fazer na relação entre designers e artesãos. A respeito disso, Costa (2010, p. 69) afirma:

Quando o designer se aproxima do artesanato e do artesão, ele tem que se colocar no mesmo nível, porque ele não tem a capacidade de fazer. Ele sabe criar, mas não sabe fazer. [...] Posso admirar um cesteiro ou uma bordadeira e posso até desenhar alguma coisa, mas não sei fazer. Precisaria de anos para aprender. Desenhar está no mesmo nível do fazer, porque ambos exigem anos de aprendizagem.

Borges (2011, p. 222) complementa:

Se as mãos são ‘o instrumento de criação’<sup>1</sup>, mas também ‘o órgão do conhecimento’, não há razão alguma para a sobrevivência, na aliança entre designers e artesãos, da dicotomia entre o designer que entra com o cérebro e o artesão que entra com a destreza, a habilidade. Se ela persistir, não somente estaremos negando a atribuição mental a quem trabalha com as mãos, mas também negando o imenso potencial das mãos àqueles que até então estavam desconectados dessa possibilidade.

Logo, o trabalho entre designers e artesãos deve ter como base a troca de experiências, de modo que o artesão participe de etapas do processo de design e o designer ganhe maior intimidade com a concepção de objetos por meio de técnicas manuais. Nesse trabalho, caracterizado por um modo de fazer no qual projeto e execução se entremeiam, a criação ocorreria coletivamente.

Avalia-se, portanto, que o processo de desenvolvimento do objeto artesanal em ação conjunta entre designers e artesãos seja um caminho para estimular as potencialidades dessa produção no presente e para o entendimento do que configura determinado contexto artesanal, “de qual é o desenho do próximo passo” (MAGALHÃES, 1997, p. 180) e de como promover o “estímulo para que ele dê esse passo”.

Além disso, esse trabalho conjunto deve possibilitar que os artesãos alcancem maior domínio sobre o que compreende seu trabalho e o que é fundamental para a sua independência em longo prazo, como pessoas que concebem, produzem e vendem produtos artesanais. Isso também permitiria que os artesãos compreendessem as mudanças em sua produção, não como algo estabelecido por alguém que detém um conhecimento que eles não possuem, mas como parte de um processo fluido de transformação da prática artesanal com relação a novas realidades.

---

<sup>1</sup> FOCILLON, Henri. Elogio da mão. **Serrote**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 6, nov. 2010.

## 7. Considerações finais

Em última análise, a discussão a respeito do artesanato pode ser vista por meio de dois extremos. O primeiro aponta à manutenção das técnicas e dos objetos artesanais e representa a preservação de aspectos tradicionais considerados relevantes, tanto às comunidades que produzem o artesanato, como à cultura brasileira. O segundo evidencia a alteração como um movimento que possibilita a correspondência da produção artesanal a novos contextos, relativos ao local onde o produto artesanal é feito, demandado e consumido.

Observou-se que a abordagem voltada à preservação do que caracteriza o ofício artesanal pode comprometer possibilidades de mudanças nas condições sociais dos produtores. Enquanto isso, o tratamento com foco estritamente voltado à aceitação mercadológica pode levar à geração de objetos que não resultam do processo, tradicionalmente engendrado pelo artesão, de definição do que configura sua produção.

Foi debatido que a geração de objetos artesanais segundo a tradição é positiva aos artesãos, como fator de identificação com sua cultura, e àqueles que compram o objeto artesanal, pois valorizam suas características em oposição à produção industrial. Já alterações no artesanato foram apontadas como parte de processos culturais – quando decorrem da adequação da técnica e do que se produz a novas realidades vividas pelos artesãos – assim como um caminho para aumento da aceitação mercadológica de produtos artesanais e da renda dos envolvidos em sua produção.

Abordou-se a atuação de instituições e profissionais em ações que objetivam o incremento do setor artesanal e a importância de pautar essa atuação na compreensão de especificidades dos contextos socioculturais e produtivos do artesanato. No que diz respeito à interferência de profissionais do campo do design na forma do objeto artesanal, considerou-se a necessidade da compreensão dos aspectos de maior relevância à cultura local e aos artesãos, das demandas de mercado e das possibilidades de alteração que respeitem a tradição artesanal e possibilitem maior comercialização.

Por fim, foi considerada a relevância de designers promoverem a participação de artesãos no processo de design e estimularem sua colaboração em diferentes etapas de projeto. Isso permitiria aos artesãos acompanharem e compreenderem mudanças em sua produção, além de ganharem maior domínio sobre aquilo que envolve seu trabalho, de modo a não dependerem de agentes externos em longo prazo.

## Referências

- BARDI, Lina Bo. Arte industrial. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org.). **Lina por escrito**. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 107-110.
- \_\_\_\_\_. **Tempos de grossura**: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BORGES, Adélia. **Design + Artesanato**: o caminho brasileiro. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- CANCLINI, Nestór García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.



- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- COSTA, Janete: depoimento. [08 ago. 2008]. In: AZEVEDO, Lígia; DOUEK, Daniel (Org.). **Entrevistas design + artesanato.** V. 1. São Paulo: A Casa, museu do objeto brasileiro, 2010. p. 57-77.
- FREITAS, Ana Luiza Cerqueira. **Design e artesanato: uma experiência de inserção da metodologia de projeto de produto.** São Paulo: Blucher Acadêmico, 2011.
- FUNDAÇÃO NACIONAL PRÓ-MEMÓRIA. **Tecelagem manual no triângulo mineiro: uma abordagem tecnológica.** Brasília, Secretaria da Cultura, Subsecretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- GAUDIO, Chiara Del; OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlo; "O TEMPO NO DESIGN PARTICIPATIVO", p. 957-969. In: **Anais do 11º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design [= Blucher Design Proceedings, v. 1, n. 4].** São Paulo: Blucher, 2014. Disponível em: <<http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/o-tempo-no-design-participativo-12708>>. Acesso em: 3 jan. 2017.
- LEITE, Rogerio Proença. Modos de vida e produção artesanal: entre preservar e consumir. In: CAVALCANTI, Cláudia (Ed.). **Olhares itinerantes: reflexões sobre artesanato e consumo da tradição.** São Paulo: Artesanato Solidário/Central ArteSol, 2005. p. 27-41.
- LIMA, Ricardo. Artesanato de tradição: cinco pontos em discussão. In: CAVALCANTI, Cláudia (Ed.). **Olhares itinerantes: reflexões sobre artesanato e consumo da tradição.** São Paulo: Artesanato Solidário/Central ArteSol, 2005. p. 13-26.
- MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997.
- MARTINS, Fernanda O.; SILVA, Sâmia B. Identidade & Sustentabilidade: a abordagem participativa em design como ferramenta de reflexão sobre a Identidade de associações de base comunitária. In: *International Symposium on Sustainable Design, 2*; Simpósio Brasileiro de Design Sustentável, 2, 2009, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2009.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** 3. ed. São Paulo: Global, 2015.
- ROSSI, Lia Monica; SOUZA, Jose Marconi B. de: depoimento. [15 ago. 2012]. Entrevista concedida a Daniel Douek. In: **A Casa: Museu do objeto brasileiro.** Disponível em: <[http://www.acasa.org.br/biblioteca\\_texto.php?id=398](http://www.acasa.org.br/biblioteca_texto.php?id=398)>. Acesso em: 3 jan. 2017.
- VIVES, Vera de. A beleza do cotidiano. In: RIBEIRO, Berta G. et al. **O artesanato tradicional e seu papel na sociedade contemporânea.** Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1983. p. 133-148.

## Sobre os autores

### Vanessa Peixoto Cavalcante

Graduada em Desenho Industrial pela Universidade de Brasília (2009). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação na área Têxtil e Moda da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (2017) com a dissertação “Artesanato têxtil e design: um estudo sobre alterações na forma do objeto artesanal têxtil brasileiro”.

vanessapcavalcante@gmail.com



**Antonio Takao Kanamaru**

Professor com Licenciatura Plena em Educação Artística – Habilitado em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da UNESP (1996). Mestre em Artes (Artes Visuais) pelo IA/UNESP (2000). Doutor em Arquitetura e Urbanismo (Design) pela FAU/USP (2006). Atua como docente no Bacharelado e como Orientador-pleno no Programa de Pós-Graduação na área Têxtil e Moda da EACH/USP-Leste.

kanamaru@usp.br