

cR

Centro
de Referência
Paulo Freire

**Este documento faz parte do acervo
do Centro de Referência Paulo Freire**

acervo.paulofreire.org



InstitutoPauloFreire

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MARCO AURÉLIO DE OLIVEIRA ABBONIZIO

APROXIMAÇÃO TEÓRICA DAS INTERVENÇÕES DE DESIGN NO ARTESANATO
COM OS PRINCÍPIOS PEDAGÓGICOS DE PAULO FREIRE: CAMINHOS PARA
UMA PRÁTICA EMANCIPATÓRIA

CURITIBA
2009

MARCO AURÉLIO DE OLIVEIRA ABBONIZIO

APROXIMAÇÃO TEÓRICA DAS INTERVENÇÕES DE DESIGN NO ARTESANATO
COM OS PRINCÍPIOS PEDAGÓGICOS DE PAULO FREIRE: CAMINHOS PARA
UMA PRÁTICA EMANCIPATÓRIA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Design, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Design.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Martiniano
Fontoura

CURITIBA
2009

Catálogo na publicação
Fernanda Emanóela Nogueira – CRB 9/1607
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Abbonizio, Marco Aurélio de Oliveira

Aproximação teórica das intervenções de design no artesanato com os princípios pedagógicos de Paulo Freire: caminhos para uma prática emancipatória / Marco Aurélio de Oliveira Abbonizio. – Curitiba, 2009.

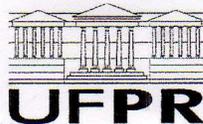
134 f.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Antônio Martiniano Fontoura
Dissertação (Mestrado em Design) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

1. Artesanato - Design. 2. Artesãos - Paraná. 3. Designers – Relação com artesãos I. Título.

CDD 745.5

Termo de aprovação



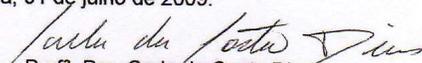
Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas Letras e Artes
Departamento de Design
Programa de Pós Graduação em Design | PPGDesign

ATA SESSÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

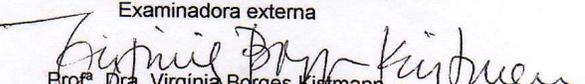
Defesa nº 18

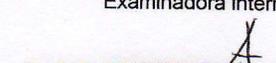
Ata da Sessão Pública, de exame de dissertação como requisito para obtenção do grau de Mestre em Design, área de concentração em Design Gráfico e de Produto.

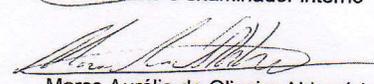
Ao primeiro dia do mês de julho do ano de dois mil e nove, às quatorze horas e trinta minutos, nas dependências do Programa de Pós-Graduação em Design – Anfiteatro 800 - do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, reuniu-se à banca examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Design, composta pelos membros Prof^a. Dra. Carla da Costa Dias, examinadora externa, Prof^a. Dra. Virginia Borges Kistmann e o Prof. Dr. Antônio Martiniano Fontoura, orientador e presidente da banca examinadora, com a finalidade de julgar a dissertação do candidato Marco Aurélio de Oliveira Abbonizio, intitulada "Aproximação teórica das intervenções de design no artesanato com os princípios pedagógicos de Paulo Freire: caminhos para uma prática emancipatória", para obtenção do grau de Mestre em Design. O desenvolvimento dos trabalhos seguiu o roteiro de sessão de defesa estabelecido pela coordenação do curso, com abertura, condução e encerramento da sessão solene de defesa feitos pelo presidente Prof. Dr. Antônio Martiniano Fontoura. Após haver analisado o referido trabalho e argüido o candidato, os membros da banca examinadora deliberaram por unanimidade pela APROVAÇÃO do acadêmico, habilitando-o ao título de Mestre em Design, na área de concentração em Design de Produto e Gráfico, desde que apresente a versão definitiva da dissertação conforme regimento interno do Programa e com as alterações sugeridas pela banca examinadora. Curitiba, 01 de julho de 2009.


Prof^a. Dra. Carla da Costa Dias

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Examinadora externa

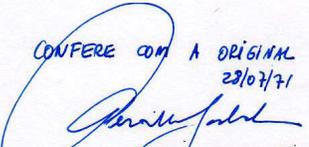

Prof^a. Dra. Virginia Borges Kistmann
Universidade Federal do Paraná
Examinadora interna


Prof. Dr. Antônio Martiniano Fontoura
Universidade Federal do Paraná
Presidente e examinador interno


Marco Aurélio de Oliveira Abbonizio
Universidade Federal do Paraná
Mestrando

Curitiba, 01 de julho de 2009.

CONFERE COM A ORIGINAL
23/07/09


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
Programa de Pós Graduação
Mestrado em Design

AGRADECIMENTOS

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Design da UFPR, pela oportunidade de realizar a pesquisa e pelo incentivo. De modo especial, ao Gerson por sua dedicação.

Ao professor orientador Antônio Martiniano Fontoura, que acolheu generosamente a pesquisa e orientação, pelas contribuições e apoio.

À professora Dulce Fernandes, que foi uma grande incentivadora dessa minha trajetória como pesquisador. Sou grato pelo carinho, amizade e seriedade.

Aos professores Ana Tereza Reis da Silva e Ronaldo Corrêa pelas valiosas contribuições em minha qualificação.

Aos meus amigos e amigas do DIA, que partilham sonhos, esperanças, trabalhos e vidas. Obrigado pela abertura e oportunidade de realizar a pesquisa.

Aos artesãos e artesãs que participaram das atividades realizadas pelo DIA, sou grato pelo aprendizado e generosidade. Somente a partir desses encontros é que foi possível trilhar esse caminho de pesquisa e reflexão.

Agradeço de modo especial às artesãs de Jacarezinho e de Campina Grande do Sul, pela participação nas entrevistas, pelo acolhimento e disposição.

Aos amigos e amigas *designers* entrevistados, pela confiança, disponibilidade e por compartilhar suas experiências.

Aos meus pais, pelo apoio, confiança e exemplos. Amo vocês.

À minha querida irmã e amiga. Obrigado pela ajuda, pela energia e por me tanto ensinar. À Lily, pela tradução de textos e pelas cervejas partilhadas.

E à minha Patty. Por estar amorosamente presente em minha vida. Obrigado pela paciência, dedicação, carinho e motivação.

RESUMO

As intervenções de *design* no artesanato brasileiro são fomentadas por instituições governamentais e não-governamentais, visando a renovação/inação dos artesanatos, como estratégia de conquista de mercados, e assim, promover a geração de trabalho e renda dos grupos artesanais. Este trabalho teve o objetivo de propor um *modelo lógico* para as inter-relações de *designers* com grupos de artesãos e artesãs, a partir de uma resignificação dos Círculos de Cultura de Paulo Freire. Desenvolveu-se o estudo de caso de dois projetos de intervenção realizados pela ONG DIA nos municípios paranaenses de Jacarezinho e Campina Grande do Sul, nos anos de 2004 e 2005, respectivamente. A análise documental de relatórios, fichas de diagnóstico e acervo de imagens, cedidos pelo DIA foram complementados por entrevistas com os *designers* e artesãs partícipes, a fim de identificar as suas percepções e apropriações a partir das experiências vivenciadas. Na fundamentação teórica foram analisados os conceitos, direcionamentos e visões de algumas instituições de fomentam as intervenções em comunidades artesanais brasileiras. Destaca-se o papel do Sebrae como um dos principais fomentadores da aproximação entre *designers* e artesãos. Tendo por premissa que o *design* apresenta predominantemente sua fundamentação na própria história da sociedade industrializada, encontra no contexto sociocultural do artesanato, princípios, valores e práticas diferentes à sua orientação. Desta forma, adotou-se a perspectiva de pensar numa prática entre *designers* e artesãos fundamentada no desenvolvimento autônomo dos sujeitos. A construção do *modelo lógico* fundamentou-se nos princípios pedagógicos do educador Paulo Freire. Tomou-se o conceito dos “Círculos de Cultura” como o ponto de partida para os demais princípios, numa visão de educação emancipadora.

Palavras-chave: *Design* e artesanato. Prática educativa. Autonomia.

ABSTRACT

Design interventions in Brazilian art are promoted by government institutions and non-governmental organizations, seeking renewal and innovation of crafts, as a strategy for conquering markets and thereby promoting the generation of jobs and income for craft groups. This study aims to propose a *logical model* for the inter-relations of *designers* with groups of craftsmen and artisans, from a reframing of Culture Circles of Paulo Freire. We developed the case study of two intervention projects undertaken by the NGO DIA in municipal districts of Jacarezinho and Campina Grande do Sul in 2004 and 2005, respectively. The documentary analysis of reports, records of diagnosis and collection of images, provided by DIA, were supplemented by interviews with designers and artisans who were part of the project, in order to identify their perceptions and appropriations from life experience. For the theoretical fundamentals, concepts were analyzed, as well as directions and visions of some institutions that promote interventions in the craft communities in Brazil. We highlight the role of Sebrae as one of the main promoters of a relationship between designers and craftsmen. Based on the premise that design has predominantly its reasoning in the history of industrialized society, it finds, in the sociocultural context of handicrafts, principles, values and practices of different orientation. Thus, we adopted the perspective of thinking in practice between *designers* and craftsmen based in the autonomous development of the subjects. The construction of the *logic model* was based on the pedagogical principles of educator Paulo Freire. The concept of "Culture Circles" was taken as the starting point for the other principles, in a vision of emancipatory education.

Keywords: Design and craftsmanship. Educational practice. Autonomy

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

DESENHO 1	– BASES DE REFERÊNCIA PARA PROPOSTA DE MODELO LÓGICO DE PROGRAMA.....	17
QUADRO 1	– DESCRIÇÃO DE AGENTES DE FOMENTO AO ARTESANATO.....	23
QUADRO 2	– CATEGORIAS ARTESANAIS DO PROGRAMA SEBRAE DE ARTESANATO.....	25
DESENHO 2	– CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO DE TIPOS DE PRODUTOS.....	27
DESENHO 3	– PARTICIPAÇÃO NO CONSUMO POR CLASSE SOCIAL DE ARTIGOS PARA O LAR.....	43
QUADRO 3	– RESUMO DAS INTERVENÇÕES DO IMAGINÁRIO PERNAMBUCANO.....	44
DESENHO 4	– MODELO DE INTERVENÇÃO DO IMAGINÁRIO PERNAMBUCANO.....	46
QUADRO 4	– PRINCIPAIS AÇÕES DO IMAGINÁRIO PERNAMBUCANO.....	47
QUADRO 5	– FASES DE ELABORAÇÃO E EXECUÇÃO PRÁTICA DO MÉTODO DE ALFABETIZAÇÃO.....	53
DESENHO 5	– SITUAÇÃO CODIFICADA.....	54
DESENHO 6	– MARCA DA ONG DIA – DESIGN, INOVAÇÃO E ARTE.....	70
QUADRO 6	– RELAÇÃO DE MUNICÍPIOS ONDE O DIA DESENVOLVEU RPROJETOS.....	71
QUADRO 7	– PROTOCOLO DE COLETA DE DADOS: ATORES.....	73
QUADRO 8	– PROTOCOLO DE COLETA DE DADOS: PRÁTICAS DAS OFICINA E CONTEXTOS SÓCIO-HISTÓRICO, ECONÔMICO E SIMBÓLICO.....	74
DESENHO 7	– LOCALIZAÇÃO DOS MUNICÍPIOS QUE TIVERAM ATUAÇÃO DO DIA.....	75
QUADRO 9	– DENOMINAÇÃO PARA REFERÊNCIA DOS ENTREVISTADOS.....	76
DESENHO 8	– ETAPAS ‘A’ - ‘D’ DO PROJETO DE INTERVENÇÃO REALIZADO EM JACAREZINHO.....	78

DESENHO 9	– ETAPAS ‘E’ - ‘H’ DO PROJETO DE INTERVENÇÃO REALIZADO EM JACAREZINHO.....	79
DESENHO 10	– ETAPAS ‘I’ - ‘L’ DO PROJETO DE INTERVENÇÃO REALIZADO EM JACAREZINHO.....	79
DESENHO 11	– ETAPAS ‘A’ - ‘D’ DO PROJETO DE INTERVENÇÃO REALIZADO EM CAMPINA GRANDE DO SUL.....	81
DESENHO 12	– ETAPAS ‘E’ - ‘H’ DO PROJETO DE INTERVENÇÃO REALIZADO EM CAMPINA GRANDE DO SUL.....	82
DESENHO 13	– ETAPAS ‘I’ - ‘L’ DO PROJETO DE INTERVENÇÃO REALIZADO EM CAMPINA GRANDE DO SUL.....	82
FIGURA 1	– FEIRA DE ALIMENTOS E ARTESANATO DA CIDADE DE JACAREZINHO.....	84
FIGURA 2	– PRODUTOS DO GRUPO ARTESANAL DA JAGUATIRICA ANTES DA INTERVENÇÃO DE DESIGN	84
FIGURA 3	– PRODUTOS DOS ARTESÃOS DE JACAREZINHO ENTREVISTADOS NO DIAGNÓSTICO.....	85
FIGURA 4	– PALESTRA DE ABERTURA.....	87
FIGURA 5	– REFERÊNCIA DE AMBIENTE USADA NO MÉTODO E DETALHE DO PRODUTO FINAL.....	87
FIGURA 6	– ATIVIDADE DA OFICINA DE CRIAÇÃO – JACAREZINHO.....	88
FIGURA 7	– RETALHOS DE TECIDOS DO GRUPO DE CAMPINA GRANDE DO SUL.....	88
FIGURA 8	– PRODUTOS CRIADOS DURANTE A OFICINA DE CRIAÇÃO EM JACAREZINHO.....	90
FIGURA 9	– PRODUTOS CRIADOS DURANTE A OFICINA DE CRIAÇÃO EM CAMPINA GRANDE DO SUL.....	91
FIGURA 10	– SEDE DO GRUPO ARTESANAL DA JAGUATIRICA: FACHADA E INTERIOR.....	93
FIGURA 11	– ESPAÇO INTERNO DO GRUPO ARTESANAL DA JAGUATIRICA	94
DESENHO 14	– MODELO LÓGICO DE PRÁTICA EMANCIPATÓRIA DE DESIGN NO ARTESANATO.....	99
DESENHO 15	– DESIGN E ARTESANATO: PRÁTICAS DE COLABORAÇÃO – GRÁFICO DE REFERÊNCIA.....	103
DESENHO 16	– RELAÇÃO ENTRE CÍRCULOS DE CULTURA E PRÁTICA DE COLABORAÇÃO – DESIGN E ARTESANATO.....	106

LISTA DE SIGLAS

DIA	- Design Inovação e Arte
IPHAN	- Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MCP	- Movimento de Cultura Popular
MDA	- Ministério do Desenvolvimento Agrário
MDIC	- Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior
MinC	- Ministério da Cultura
ONG	- Organização não-governamental
OSCIP	- Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público
PAB	- Programa do Artesanato Brasileiro
PACA	- Programa de Apoio à Comunidades Artesanais
PAP	- Programa de Artesanato Paranaense
PROVOPAR	- Programa do Voluntariado Paranaense
UFPE	- Universidade Federal de Pernambuco
SEBRAE	- Serviço Brasileiro de Apoio à Micro e Pequena Empresa
SESI	- Serviço Social da Indústria

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 INTERVENÇÕES NO ARTESANATO: CONCEITOS, VISÕES, RELAÇÕES E AÇÕES	18
2.1 O ARTESANATO NOS PROGRAMAS DE FOMENTO.....	21
2.2 O DESIGN NAS INTERVENÇÕES NO ARTESANATO.....	30
3 INTERVENÇÕES DE DESIGN NO ARTESANATO: PERCEPÇÕES E AÇÕES	34
3.1 DESIGN: CONTEXTOS E ATORES.....	34
3.2 A EXPERIÊNCIA TERRA DESIGN.....	38
3.2.1 Os atores: <i>designers</i> e artesãos.....	38
3.2.2 As percepções dos contextos socioculturais.....	40
3.2.3 As práticas das intervenções.....	41
3.3 A EXPERIÊNCIA DO IMAGINÁRIO PERNAMBUCANO.....	43
3.3.1 Os atores: <i>designers</i> e artesãos.....	43
3.3.2 As percepções dos contextos socioculturais.....	44
3.3.3 As práticas das intervenções.....	46
4 CAMINHOS PARA UMA INTERVENÇÃO EMANCIPATÓRIA: APROXIMAÇÃO COM OS PRINCÍPIOS PEDAGÓGICOS DE PAULO FREIRE	49
4.1 UMA BREVE APRESENTAÇÃO DE PAULO FREIRE.....	49
4.2 CÍRCULOS DE CULTURA: DIALÓGICO, ATIVO, CRÍTICO E CRITICISTA.....	51
4.2.1 Leitura da palavra escrita e vivida: o processo de conscientização.....	54
4.3 A PRÁTICA COMO PROCESSO DIALOGADO.....	56
4.3.1 A não neutralidade da prática educativa: à toda ação, uma teoria correspondente.....	58
4.3.2 A intervenção técnica e a prática educativa.....	60
4.4 A APROPRIAÇÃO PELA APRENDIZAGEM.....	63
4.4.1 O papel das relações sociais.....	67
5. EXPERIÊNCIAS PARANAENSES DE INTERVENÇÃO NO ARTESANATO: CASO DIA	70
5.1 PANORAMA DOS PROCESSOS DE INTERVENÇÃO: AS EXPERIÊNCIAS EM JACAREZINHO E CAMPINA GRANDE DO SUL.....	76
5.2 AS PERCEPÇÕES E AÇÕES DOS ATORES E SEUS CONTEXTOS SÓCIO-CULTURAIS.....	83
5.3 AS PRÁTICAS NAS OFICINAS DE CRIAÇÃO: ATITUDES E PERCEPÇÕES.....	86
5.3.1 A interferência de <i>design</i> e o processo de criação.....	89
5.4 REFLEXÕES, APROPRIAÇÕES E SIGNIFICADOS ATUAIS.....	91
6. MODELO LÓGICO PARA UMA AÇÃO EMANCIPATÓRIA: DESIGN DE COLABORAÇÃO	96
6.1 RELEITURA DOS CÍRCULOS DE CULTURA PARA AÇÃO DE DESIGN COM O ARTESANATO: PRÁTICAS DE COLABORAÇÃO.....	99
6.2 BREVE REFLEXÃO DO MODELO LÓGICO.....	103

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	108
REFERÊNCIAS.....	112
APÊNDICES.....	121
ANEXOS.....	134

INTRODUÇÃO

A motivação deste trabalho parte de uma curiosidade crítica de compreender e ampliar os referenciais da relação entre *designers* e artesãos, estabelecida no âmbito das intervenções de *design* no artesanato. Tem o objetivo de apresentar um *modelo lógico de programa*¹ para essas intervenções, a partir da resignificação dos Círculos de Cultura, fundamentado pelos princípios pedagógicos do educador Paulo Freire.

As intervenções de *design* em grupos de produção artesanal têm como propósito, a “reconfiguração” ou “revitalização” do artesanato produzido por esses grupos. Estas intervenções são estratégias, frequentemente, fomentadas por instituições governamentais e não-governamentais para a geração de trabalho e renda. Elas se justificam por meio da adaptação do artesanato às exigências de mercado (estética, produtiva, qualidade, custos), e de novas atitudes do artesão frente ao trabalho, de modo a ampliar a possibilidade de inserção dos produtos em novos mercados comerciais.

Entende-se o setor artesanal como uma cadeia produtiva que está, ou deveria estar, inserida num contexto de mercado. As ações desenvolvidas nas intervenções buscam abranger diferentes áreas do conhecimento de forma complementar, principalmente nos conceitos ligados ao empreendedorismo, não se limitando às questões técnicas-produtivas. Assim, o aperfeiçoamento das habilidades técnicas, perceptível no campo do artesanato, seria tão necessário quanto o aperfeiçoamento organizacional (SACHS, 2004).

Ainda Sachs, considera que promover os empreendimentos coletivos destes grupos ou comunidades é a melhor estratégia para conquistar condições de competir no mercado. Verifica-se que nos diversos programas de fomento ao artesanato, ações de fortalecimento do trabalho coletivo, seja promovendo organização formal, como uma associação ou cooperativa, ou o agrupamento informal para as capacitações. Assim, além de favorecer e otimizar a própria intervenção, promove-se o empreendedorismo coletivo como fator de aglutinação de esforços dos artesãos a fim de propiciar melhores condições de inserção e manutenção no mercado.

¹ De acordo com o método de análise de Yin (2001).

Por meio de incentivo à formalização, de estratégias de marketing e da gestão dos recursos, por exemplo, visualiza-se a possibilidade destes grupos de artesãos virem a se tornar pequenos empresários (Sebrae, 2004).

No entanto, estudos indicam aspectos que afetam as dinâmicas sociais de grupos artesanais que passaram por processos de intervenção. Na dissertação “*Design e Artesanato: uma reflexão sobre as intervenções realizadas na Costa do Descobrimento – BA*”, a análise de Corrêa (2003) indica a necessidade de consonância entre os projetos de intervenção e os interesses dos grupos de artesãos. Dentre estes, estaria o interesse (ou não) dos artesãos em inserir-se em um outro “sistema de produção, comercialização e distribuição de artefatos/mercadorias” (CORRÊA, 2003, p.107).

Contribui, também, a dissertação de Cabral (2007), “Saberes Sobrepostos: design e artesanato na produção de objetos culturais”. A autora parte do entendimento que os “objetos de nosso meio são a materialização de um conjunto de fatores sociais”. Considerando, assim, que tanto designers quanto artesãos, “produzem seus objetos de referência”. Concluindo que nestas intervenções “há uma sobreposição de processos de criação, e que a assunção do diálogo, em detrimento do confronto, deva existir nos intervalos entre as duas formas de criação e no objetivo, mútuo, de fazer o produto circular no mercado” (CABRAL, 2007, p.127).

Para Corrêa (2003), a identificação dos espaços de diálogos entre *designers* e artesãos, demandaria uma expansão dos referenciais teóricos e práticos do *design*. Para tanto, ele não se limitaria, apenas, como uma “cultura de consumo”. A ampliação desses referenciais é o que possibilitaria, à sua intervenção, se caracterizar como “estratégia de diálogo entre a materialização das atividades cotidianas em sistemas de objetos capazes de compor as dimensões da vida social” (CORRÊA, 2003, p.108).

A dissociação entre o conjunto dos fatores sócio-culturais dos artesãos e seus objetos, é observada nas intervenções que não tomam a realidade de cada contexto em sua totalidade. Assim, desconsidera sua complexidade, as “contradições, conflitos e transformações” que operam dentro de cada grupo de artesãos. Na sua visão, essas intervenções “tendem a ser encaradas como estratégias de homogeneização da diversidade das expressões artesanais” (CORRÊA, 2003, p.89).

A problemática que se visualiza, portanto, estaria entre a manutenção dos lastros sociais e simbólicos de um grupo e as estratégias para sua inserção em um

outro regime de práticas e significados. Assim, localizar os momentos de mediação ou “intervalos” entre os saberes dos dois atores – *designers* e artesãos – assumidos em “diálogos” possibilitaria uma “não-ruptura com as condições materiais e simbólicas da produção artesanal” (CABRAL, 2007, p.127).

Dado esses aspectos iniciais, não há um consenso a cerca dos efeitos, da pertinência e de como a área do *design* deveria se relacionar com o artesanato. Estimulado e sistematizado no âmbito do desenvolvimento das sociedades capitalistas industriais, o *design* em sua aproximação com o artesanato por meio das intervenções, encontra um conjunto de significados, práticas e conceitos diferentes do seu processo histórico.

Observa-se em diversos relatos de *designers* interventores, alguns princípios que nortearam suas intervenções. Verifica-se, também, a similaridade entre seus discursos, como por exemplo: *respeito às identidades locais, práticas participativas, resgate dos valores culturais, interferir sem ferir, não impor mudanças*, entre outros. Contudo, ainda carecem de uma explicitação clara do significado de cada um, como também, a sua manifestação prática nas intervenções.

Logo, antes de questões relacionadas ao produto e produção, considera-se que ampliar da participação desses grupos no mundo capitalista deve ser uma opção e um processo de escolha de cada comunidade de artesãos. Por isso, os aspectos de organização que são estimulados pelos projetos de intervenção, deveriam sair do foco empresarial, e converter-se como “estímulo ao desenvolvimento da cidadania e da autonomia das formas de produção para viver” (CORRÊA, 2003, p.107).

O tema das intervenções de *designers* em grupos artesanais ganhou espaço não apenas nos meios acadêmicos mas, também, nos meios de comunicação de massa, como televisão e revistas. Contudo, limitam-se por abordar os seus resultados através dos *novos produtos* e muitas vezes, a uma visão unilateral, na qual o *designer* torna-se o protagonista e avaliador dos processos de intervenção.

Analisadas, geralmente, nos momentos concomitantes ou seguintes às práticas desenvolvidas, as implicações dessas intervenções necessitam ser compreendidas, também, a partir das relações e mudanças que provocam nos contextos onde ocorrem. Conduz-se, assim, a uma idéia de mútua-apropriação, por parte dos artesãos e designers, de novos significados descobertos e construídos **nas e a partir das** intervenções.

Com efeito, a mútua-apropriação é entendida, neste trabalho, a partir de um processo de aprendizagem através da relação entre os sujeitos – especialmente *designers* e artesãos - na visão da educação como fenômeno social. Assim, a intervenção é vista como um processo de interação entre indivíduos com seus saberes, que neste espaço de trocas podem construir novos conhecimentos.

Assim, o objetivo geral deste trabalho de propor um modelo lógico para as intervenções, busca responder como o *designer* pode desenvolver uma prática de intervenção no artesanato que considere o desenvolvimento autônomo dos sujeitos-artesãos.

Deste modo, os objetivos específicos deste trabalho subdividem-se em:

- Analisar de que forma essas intervenções e, especialmente, seus atores - *designers* e artesãos - se sujeitam a um outro regime de significados e práticas.
- Identificar as percepções e apropriações dos atores dessas intervenções, no contexto de relações entre design e artesanato.

Relacionado diretamente aos indivíduos destas intervenções, a pesquisa está caracterizada como estudo fenomenológico, “focado nas experiências subjetivas dos indivíduos estudados” (COLIN, 2006, p.195). Todavia, caracteriza-se, também, no âmbito da pesquisa social ao focar-se nas ações humanas, que envolvem uma grande variedade de fatores, inviabilizando por vezes, o controle das variáveis (GIL, 1999, p.22).

Para compreender como desenvolver uma prática de intervenção que considera os contextos sociais e seus sujeitos implicados, e as outras dinâmicas de produção, circulação e comercialização dos produtos artesanais, a pesquisa adquire um caráter descritivo-exploratório. A etapa descritiva tem como foco a descrição das características de um fenômeno, podendo levantar opiniões, atitudes e crenças de uma população. Fornece informações necessárias para identificar “os fatores que contribuem para a ocorrência dos fenômenos”, aprofundando o conhecimento da realidade (GIL, 1999, p.44). Contudo, o pouco controle de suas variáveis não permite estabelecer uma relação segura entre elas.

Assim, a pesquisa em seu caráter exploratório, permite uma visão geral do processo de intervenção, aproximando o conhecimento sobre determinados fatos relacionados às relações entre *designers* e artesãos e, os seus contextos sociais

(GIL, 1999). Analisando as percepções, ações e impactos do processo de interação entre designer e artesão.

Como método de pesquisa, realizou-se o estudo de 2 casos, um no município de Jacarezinho em 2004 e outro no município de Campina Grande do Sul, em 2005. Nos 2 lugares, os projetos de intervenção de *design* no artesanato foram realizados pelo Design Inovação e Arte (DIA). De acordo com Yin (2001, p.24), o estudo de caso é caracterizado por questões de pesquisa do tipo “como” e “por que”, não exigindo controle sobre os eventos comportamentais. Segundo Gil (1999, p.73), visa “explorar situações da vida real [...] (e) descrever a situação do contexto”.

Na questão temporal, este estudo de caso estabelece uma sobreposição com o método de pesquisa histórica. Situação apresentada por Yin (2001, p.27), a pesquisa histórica pode abordar eventos contemporâneos, desde que suas fontes de dados ainda estejam presentes/vivas. Acontece esta sobreposição, pois os objetos de estudo, os artesãos e *designers* são pesquisados após a realização das intervenções. Procura-se assim, conhecer os fenômenos a partir das percepções de seus atores, nos períodos: anterior, durante e após a intervenção.

A etapa inicial compreende a aproximação com o objeto de estudo para orientar a seleção dos casos e o conhecimento inicial do contexto pesquisado. Logo, utiliza-se a análise de documentos do DIA (Relatório Final de Oficina, Relatório-Ficha de Diagnóstico e Banco de Imagens das intervenções). A análise destes documentos permitiu a definição dos casos a serem estudados e o levantamento inicial dos dados. A segunda etapa teve como atividades a realização de entrevistas com os *designers* executores das intervenções. Na etapa seguinte, entrevistaram-se algumas artesãs que participaram destas intervenções. As entrevistas foram gravadas em áudio com a permissão dos entrevistados e, posteriormente, transcritas para a utilização neste trabalho². Nesta ocasião, também, utilizou-se como técnica de coleta de dados a observação simples, na qual o pesquisador realiza a observação de maneira espontânea.

A proposição de um modelo lógico para intervenções de *designers* em grupos de produção artesanal, além de tomar referências fundamentais nos casos estudados, apóia-se na fundamentação teórica de modo a ampliar os referenciais de abordagem e compreensão de determinados fenômenos. A análise por meio do

² Cópias dos áudios e da transcrição foram cedidas ao DIA pelo autor.

modelo lógico “estabelece, deliberadamente, um encadeamento complexo de eventos (padrão) ao longo do tempo (série temporal), dando conta [...de] variáveis independentes e dependentes” (YIN, 2001, p.149).



Desenho 1: Bases de referência para proposta de *Modelo lógico de programa*.

No capítulo 2, abordam-se as relações de dominação que se manifestam na sociedade capitalista e o artesanato como expressão das culturas populares. Analisa-se o papel das instituições de fomento e o posicionamento do *design* e *designers* na execução dos programas voltados ao artesanato. O terceiro capítulo analisa o *design* na sociedade como instrumento que influencia e é influenciado pelos parâmetros de poder e valores. Como aproximação, relata-se duas trajetórias de experiências de *designers* em intervenção no artesanato.

O estudo e a construção do modelo lógico apóiam-se, fundamentalmente, no educador brasileiro Paulo Freire apresentado no quarto capítulo. Esta aproximação com os princípios freireanos parte da constatação de algumas convergências dos enunciados de *designers* e características gerais dos grupos sociais implicados. E ainda, acredita-se que os princípios pedagógicos de Freire podem proporcionar um enriquecimento teórico e prático para as ações de *designers*, especialmente com artesãos.

Os estudos de caso são abordados no quinto capítulo, apresentando as diferentes percepções de *designers* e artesãos a respeito das intervenções, os métodos adotados e os resultados alcançados. O capítulo 6 apresenta a proposta de intervenção com base nos princípios freireanos e na resignificação dos Círculos de Cultura. O capítulo 7 encerra com as considerações finais da pesquisa.

2. INTERVENÇÕES NO ARTESANATO: CONCEITOS, VISÕES , RELAÇÕES E AÇÕES

O desafio de compreender, ainda que parcialmente, o artesanato na sociedade atual, demanda olhar além dos seus objetos e modos de produção. Apóia-se nas Ciências Sociais para apresentar alguns conceitos que o relacionam ao âmbito das culturas populares, evitando-se, nesta abordagem teórica, uma visão romantizada ou mitificada do artesão. Na atual sociedade capitalista, essas visões tendem a ocultar as diversas tensões e assimetrias que marcam os grupos sociais que se apresentam em “oposição” à cultura hegemônica³.

Entretanto, antes de analisar as chamadas culturas populares, entende-se que a noção de cultura está relacionada a “um sistema de crenças e valores compartilhado dentro de uma sociedade ou dentro de um grupo social” (VELHO, 2001, p.2). Logo, as diferentes culturas vinculam-se a contextos sociais, econômicos, ambientais e simbólicos diversos. Com efeito, pensar em artesanato e artesãos (como grupo social) de modo homogêneo, pré-estabelecido e determinado, como frequentemente é apresentado à sociedade⁴ é, no mínimo, uma percepção ingênua e exotificante de um outro sistema cultural.

Conforme Laraia (1996), para compreender outras sociedades ou grupos sociais é necessário considerar que “todo sistema cultural tem a sua própria lógica e não passa de um ato primário de etnocentrismo tentar transferir a lógica de um sistema para outro” (LARAIA, 1996, p.90). Prossegue o autor, “a coerência de um hábito cultural somente pode ser analisada a partir do sistema a que pertence” (LARAIA, 1996, p.90).

A sociedade capitalista, caracterizada entre outras coisas, pela acumulação e expansão do capital, é também marcada por divisões nos sistemas produtivos e relações sociais, como as que afetam os trabalhadores, os instrumentos e ferramentas de trabalho e os meios produtivos (CHAUÍ, 1997, p.108).

Suas forças tendem a provocar certa homogeneização dos modos de produção, influenciados por tecnologias, padrões organizacionais e de desempenho.

³ Segundo Chauí (1997, p.90), refere-se à direção geral, política e cultural da sociedade, “um conjunto articulado de práticas, idéias, significados e valores que se confirmam uns aos outros e constituem o sentido global da realidade (...)”.

⁴ Por exemplo, através dos meios de comunicação, agentes reguladores e academia.

No entanto, em relação aos indivíduos, ao mesmo tempo que busca exercer controle sobre suas aspirações, promove a desigualdade no acesso aos recursos, aos meios de produção e aos resultados da expansão do sistema (CUCHE, 2002).

Deste modo, a sociedade se organiza a partir de uma hierarquia social, que é base para o surgimento de novas culturas. Este princípio considera que as “relações sociais (...) são sempre relações desiguais (...) [e] pensar que não há hierarquia entre as culturas seria supor que as culturas existem independentemente umas das outras, sem relação umas com as outras” (CUCHE, 2002, p.143-144).

Segundo Ono (2006, p.8), “a interdependência entre as culturas não se dá dentro de uma relação de reciprocidade igualitária, mas insere-se em uma lógica de atores dominantes e subordinados”.

Os aspectos de cultura dominante ou de cultura dominada se manifestam nesta hierarquia social, isto é, o que existe “são grupos sociais que estão em relação de dominação ou de subordinação uns com os outros” (CUCHE, 2002, p.145).

Com efeito, as separações que se operam na sociedade capitalista provocam relações de dominação. Verificada, por exemplo, no “controle técnico-científico do processo de trabalho por um grupo de dirigentes ‘competentes’ e a execução do trabalho pela maioria ‘incompetente’” (CHAUÍ, 1997, p.109).

O artesanato, abordado no âmbito da cultura popular, caracteriza-se pela relação entre culturas dominantes e dominadas. Segundo Hall (2003, p.231), o ponto de partida para o estudo com base na cultura popular é a “luta mais ou menos contínua em torno da cultura dos trabalhadores, das classes trabalhadoras e dos pobres”, ao longo da transição para o capitalismo agrário e depois na formação do capitalismo industrial.

O autor discute que, apesar dos termos “classe” e “popular” se relacionarem entre si, não são integralmente intercambiáveis. Esta noção parte da compreensão da não existência de “culturas’ inteiramente isoladas e paradigmaticamente fixadas, numa relação de determinismo histórico, a classes ‘inteiras’ _ embora existam formações culturais de classe bem distintas e variáveis” (HALL, 2003, p.231).

As relações estabelecidas entre culturas diferentes é denominada por Garcia Canclini como “processos de hibridação”. Caracteriza-se por “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (GARCIA

CANCLINI, 2003, p.xix). Sendo que, as estruturas discretas, também, são resultados de hibridações, por isso não podem ser consideradas como fontes puras.

A compreensão do termo *popular* é relevante neste estudo, pois além de se referir a um determinado contexto social em que o artesanato é uma das expressões, ele se relaciona à prática educativa emancipatória que é discutida no contexto da educação popular, no capítulo 4.

A identificação deste grupo social *popular* não é claramente determinada, e é abordada por diferentes áreas de estudo que complementam e ampliam sua compreensão, como os: folcloristas, antropólogos, educadores, sociólogos e comunicólogos. Assim, “[...] coloca-se sob esse nome grupos cuja situação comum de subalternidade não se deixa designar suficientemente pelo étnico (índio), nem pelo lugar nas relações de produção (operário), nem pelo âmbito geográfico (rural ou urbano) (...) [e que permite] dar uma identidade compartilhada aos grupos que convergem em um projeto solidário” (GARCIA CANCLINI, 2000, p.272).

As indeterminações apontadas impedem a convergência para uma visão única quanto às suas práticas sociais, pois não são “inteiramente autônomas, nem pura imitação, nem pura criação [...] como qualquer cultura, elas não são homogêneas sem ser, por esta razão, incoerentes [...]. Elas são construídas então em uma situação de dominação” (CUCHE, 2002, p.149). Entendendo-a como a cultura dos oprimidos ou das classes excluídas, Hall (2003, p.245) complementa que “[...] o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a ‘cultura popular’ em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante [...]”.

As intervenções de agentes públicos e privados no artesanato, se configuram como estratégias de inserção dos grupos populares/artesanais no sistema sócio-econômico da sociedade capitalista. Por sua vez, verifica-se nos processos de hibridações a *reconversão* de patrimônios “para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado” (GARCIA GANCLINI, 2003, p.xxii).

A relação de tensão entre as culturas é operada através de *transformações*, entendido como trabalhos ativos, que por um lado buscam alterar as tradições populares e a sua reconfiguração. Por outro, a cultura popular parece “persistir” em formas de vida estabelecidas nas relações “uns com os outros, com seus ‘Outros’ e com suas próprias condições de vida”. Assim, deslocando o olhar dos seus atores, “a cultura popular não é, num sentido ‘puro’, nem as tradições populares de

resistência a esses processos, nem as formas que as sobrepõem. É o terreno sobre o qual as transformações são operadas” (HALL, 2003, p.232).

Assim, a desmistificação do artesanato e do artesão, implica em observar este terreno de tensões e transformações. A manutenção e até mesmo o crescimento do artesanato em algumas regiões está relacionada, entre outras coisas, com o desemprego tanto no campo, quanto na cidade, às feiras de artesanato, como também à sua divulgação pelos meios de comunicação de massa (GARCIA CANCLINI, 2000).

Este crescimento também recebe grande influência do Estado, através de incentivos à produção, à conservação, comércio e difusão. Pois, além amenizar a questão do desemprego já apontada, teria o efeito de diminuir o “êxodo do campo às cidades, fomentar a exportação de bens tradicionais, atrair o turismo, aproveitar o prestígio histórico e popular do folclore para consolidar a hegemonia e a unidade nacional sob a forma de um patrimônio que parece transcender as divisões entre classes e etnias” (GARCIA CANCLINI, 2000, p.217).

Assim, a questão dos bens materiais e imateriais das culturas populares não se restringem aos grupos sociais a que pertencem. Atuam sobre ele, governos, empresas, fundações, determinando que os “fenômenos culturais *folk* ou tradicionais são hoje o produto multideterminado de agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transnacionais” (GARCIA CANCLINI, 2000, p.220).

2.1 O ARTESANATO NOS PROGRAMAS DE FOMENTO

No Brasil, tem-se intensificado a participação de instituições governamentais e não-governamentais, no fomento ao artesanato nacional. Nota-se esta presença, principalmente, a partir da década de 1990⁵, a partir da crescente execução de políticas voltadas ao segmento, e como reflexo, uma maior presença vinculada nos meios de comunicação.

⁵ Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC) – Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) – 1991; Serviço Brasileiro de Apoio à Micro e Pequena Empresa (SEBRAE) – Programa Sebrae de Artesanato – 1997; Ministério do Desenvolvimento Agrário - Projeto Talentos do Brasil – 2006; Programa Artesanato Solidário –1998; Paraná – Secretaria de Estado do Trabalho e Ação Social – Programa do Artesanato Paranaense (PAP), 1994.

O conjunto destes segmentos (Estado, empresas, ONG's⁶, meios de comunicação), com seus diferentes níveis de influência, contribui para formar, difundir e consolidar idéias, conceitos e percepções a respeito do artesanato e suas práticas sociais. Algumas (e talvez as principais) instituições de fomento ao artesanato apresentam conceitos, sistematizações e classificações, de forma a fundamentar suas ações e orientar a visão que possuem da sociedade e do segmento artesanal.

Estas visões convergem para o que Marilena Chauí denomina como *ideologia*. Assim sendo, esta não seria “apenas a representação imaginária do real”, mas também o modo pelo qual “os agentes sociais representam para si mesmos o aparecer social, econômico e político” (CHAUÍ, 1997, p.3).

Entendendo as noções a respeito do artesanato apresentadas pelos agentes de fomento como discursos ideológicos, estes teriam, na perspectiva de Chauí (1997), a intenção de “coincidir com as coisas, anular a diferença entre o pensar, o dizer e o ser”. De modo geral, “a ideologia é um corpo sistemático de representações e de normas que nos ‘ensinam’ a conhecer e a agir”. Contudo, seu efeito é “servir ao exercício da dominação em uma sociedade fundada na luta de classe” (CHAUÍ, 1997, p.3).

Os agentes que atuam no contexto das culturas populares, especialmente no artesanato, apresentam diferentes estratégias de atuação. Destacam-se nestas diferenças, a questão do tempo de duração das intervenções e os métodos usados para a sua realização. Conforme indica Cabral (2007), existe no âmbito dos enunciados de alguns agentes de fomento, estreita similaridade entre seus discursos. Entretanto, a análise mais detalhada de suas práticas demonstra as diferenças de abordagens político-ideológico e julgamentos em relação aos grupos sociais vinculados ao artesanato.

No quadro abaixo, apresenta-se alguns agentes que realizam intervenções no artesanato brasileiro. Não é o objetivo deste levantamento, ter um caráter censitário e universal, mas sim, explicitar uma amostra diversificada e representativa de diferentes caracterizações.

⁶ Organização Não-governamental

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

⁷ Maranhão, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Piauí, Paraíba, Pará, Amazonas e Bahia (MDA, 2007).

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

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

No Programa Sebrae de Artesanato e no Programa do Artesanato Brasileiro, ambos de abrangência nacional, encontram-se a apresentação de conceitos básicos relacionados ao segmento artesanal. Entende-se que o esforço na classificação de categorias e tipologias é necessário à legitimação de suas práticas e, também, como nivelador de conceitos para uma grande rede de pessoas e instâncias necessárias para a execução das atividades. Para o PAB, artesanato:

[...] é o produto resultante da transformação da matéria prima, com predominância manual, por um indivíduo que detenha o domínio integral de uma ou mais técnicas previamente conceituada, aliando criatividade, habilidade e valor cultural, com ou sem expectativas econômicas, podendo no processo ocorrer o auxílio limitado de máquinas, ferramentas, artefatos e utensílios. (MDIC, 2006, p.3).

Esta conceituação foi elaborada no Seminário Nacional com os Coordenadores do Programa do Artesanato Brasileiro, realizado em Brasília, em outubro de 2006. No mesmo encontro conceituou-se, também: artesão, processo artesanal e núcleo de artesãos. Deste modo, como resultado, o PAB entende que artesão é “o indivíduo que domina a técnica de transformação da matéria prima da qual resulta o produto artesanal”. Estando estes indivíduos agrupados, “organizados formalmente ou não, com objetivos comuns de desenvolver e aprimorar temas pertinentes ao artesanato”, serão reconhecidos como um “Núcleo

de Artesãos”. Quanto ao processo artesanal, a caracterização do PAB determina a necessidade do domínio técnico, com predominância manual, por parte do indivíduo. Soma-se à definição: “criatividade e habilidade para a concepção de um produto, bem ou serviço, agregando valor cultural com ou sem expectativa econômica” (MDIC, 2006, p.3).

O Sebrae realizou em 2003, após alguns anos da implementação do seu Programa de Artesanato, uma reunião com seus coordenadores estaduais a fim de avaliar e alinhar as diretrizes do Programa. A instituição é organizada por uma Unidade Nacional – Sebrae/NA – e as Unidades estaduais – Sebrae/UF – que até então, atuavam no artesanato de modo relativamente independente, criando, assim, um “ambiente de entendimentos diversos, marcado por divergências e antagonismos de ações” (SEBRAE, 2004, p.20).

A partir desta reunião, elaborou-se o documento “Termos de Referência”, de forma a, também, sistematizar e orientar as suas ações. A instituição baseia-se no Conselho Mundial do Artesanato, para o conceito de que artesanato é toda “atividade produtiva que resulte em objetos e artefatos acabados, feitos manualmente ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares, com habilidade, destreza, qualidade e criatividade” (SEBRAE, 2004, p.21).

Os problemas gerados pelos diferentes posicionamentos, foram creditados à ausência de uma base conceitual que pudesse nivelar os discursos, práticas e oferecer referenciais para as atividades do Programa. Assim, apresenta a categorização dos tipos e expressões artesanais a partir da “origem, uso e destino” do objeto artesanal, conforme é apresentado no quadro abaixo.

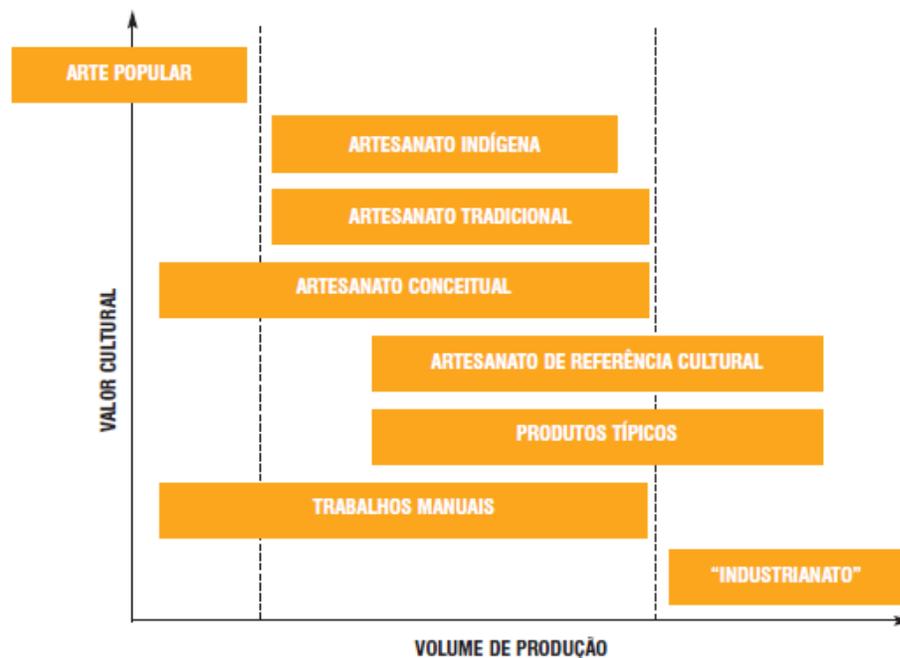
Categorias do Artesanato - Sebrae
<p>Artesanato tradicional “Conjunto de artefatos mais expressivos da cultura de um determinado grupo, representativo de suas tradições, porém incorporados à sua vida cotidiana. Sua produção é, em geral, de origem familiar ou de pequenos grupos vizinhos, o que possibilita e favorece a transferência de conhecimentos sobre técnicas, processos e desenhos originais. Sua importância e seu valor cultural decorrem do fato de ser depositária de um passado, de acompanhar histórias transmitidas de geração em geração, de fazer parte integrante e indissociável dos usos e costumes de um determinado grupo.”</p>
<p>Artesanato de referência cultural “São produtos cuja característica é a incorporação de elementos culturais tradicionais da região onde são produzidos. São, em geral, resultantes de uma intervenção planejada de artistas e <i>designers</i>, em parceria com os artesãos, com o objetivo de diversificar os produtos, porém preservando seus traços culturais mais representativos.”</p>
<p>Artesanato indígena “São os objetos produzidos no seio de uma comunidade indígena, por seus próprios membros. São,</p>

Categorias do Artesanato - Sebrae
em sua maioria, resultante de uma produção coletiva, incorporada ao cotidiano da vida tribal, que prescinde da figura do artista ou do autor.”
<p>Artesanato conceitual</p> <p>“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. Por detrás destes produtos existe sempre uma proposta, uma afirmação sobre estilos de vida e de valores, muitas vezes explícitos através dos sistemas de promoção utilizados, sobretudo aqueles ligados ao movimento ecológico e naturalista.”</p>
<p>Trabalhos manuais</p> <p>“Os trabalhos manuais exigem destreza e habilidade, porém utilizam moldes e padrões predefinidos, resultando em produtos de estética pouco elaborada. Não são resultantes de processo criativo efetivo. É, na maioria das vezes, uma ocupação secundária que utiliza o tempo disponível das tarefas domésticas ou um passatempo.”</p>
<p>Produtos semi-industriais e industriais –‘industrializado’</p> <p>“Produção em grande escala, em série, com utilização de moldes e fôrmas, máquinas e equipamentos de reprodução, com pessoas envolvidas e conhecedoras apenas de partes do processo.”</p>
<p>Arte popular</p> <p>“Conjunto de atividades poéticas, musicais, plásticas e expressivas que configuram o modo de ser e de viver do povo de um lugar.”</p>

Quadro 2: Categorias artesanais do Programa Sebrae de Artesanato. (SEBRAE, 2004, p.21-23).

O Sebrae desempenha um papel orientado, solidamente, por uma perspectiva mercadológica. Apesar de enunciados como: “respeito à cultura do artesão”, “identidade cultural”, “resgate cultural”, em síntese, a instituição afirma que o artesão “é, acima de tudo, um fabricante de artefatos e, portanto, sujeito às regras do mercado” (SEBRAE, 2004, p.19,). Para a instituição, o mercado para o artesanato estabelece relação, principalmente, com o setor de turismo. Assim, visualiza a possibilidade do artesão e sua produção beneficiarem-se da demanda turística ou até mesmo se tornarem integrantes de roteiros turísticos (SEBRAE, 2004, p.13).

As categorias artesanais do Sebrae, além de oferecerem parâmetros que, teoricamente, orientarão as ações de intervenção, são [arbitrariamente] classificadas de acordo com critérios de volume de produção e valor cultural. Na visão da instituição, os diferentes objetos artesanais possuem uma lógica na qual, o “valor cultural” de um artesanato está direta e opostamente relacionado à quantidade produzida. Significa que, representam “valor” para o mercado os produtos que têm menor volume produzido e maior diferenciação e singularidade estética.



Desenho 2: Critérios de avaliação de tipos de produtos. (SEBRAE, 2004, p.29).

Nota-se que tanto para o MDIC quanto para o Sebrae, o artesanato é visto como atividade com predominância do trabalho manual. Entretanto, para talvez diferenciá-lo de outras atividades manuais que não são consideradas artesanais, inserem-se condicionantes e características estéticas, culturais e valorativas, que tentam especificá-lo e delimitá-lo. Na conceituação das duas instituições, os sujeitos-atores das práticas artesanais não são considerados, tampouco colocados como protagonistas, a partir de seus contextos sócio-culturais.

Entendendo o artesanato como prática social e, por isso, dinâmico e em constante transformação (ainda que em seu ritmo), questiona-se o que se toma como princípio para enquadrá-lo em uma “técnica previamente conceituada”? A necessidade de conceituar o seu saber-fazer seria mais uma forma de “dominação” sobre a cultura popular? Com efeito, não se apresenta quem seria o legítimo responsável por essa previa conceituação. Seriam os próprios sujeitos-atores?

A idéia de “valor cultural” é posta pelas instituições como algo externo aos sujeitos-artesãos e seus objetos. É visualizado como um “agregado” que se justapõe ao produto como recurso de vantagens comerciais. Percebe-se esta conotação, por exemplo, na caracterização do processo artesanal proposta pelo MDIC, como também, nas categorias formuladas pelo Sebrae. Tomando por base o que já foi

apontado por alguns autores neste trabalho, quanto à complexidade e múltiplas características das culturas populares, constata-se o teor superficial e, muitas vezes, incoerente, das bases conceituais adotadas por estas instituições. E também, por não ficar claro o modo como são analisados e avaliados aspectos como: criatividade, qualidade, estética e identidade cultural, entre outros.

Estes pontos em aberto indicam que a lógica na sociedade capitalista industrial não é a mesma dos grupos artesanais. Questiona-se, portanto, se os critérios para “avaliar” aspectos, por vezes subjetivos, atendem aos interesses de seus sujeitos-atores.

O direcionamento político-ideológico do MDIC e do Sebrae encontra oposição com outras instituições, como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), vinculado ao Ministério da Cultura. As vertentes deste embate envolvem duas visões opostas a respeito do artesanato na sociedade atual. Segundo Leite (2005) uma visão, entende o artesanato como uma arte de fazer tradicional que deve ser preservada por meio da conservação das condições sociais em que são produzidos. A outra visão, defende “certas inovações estéticas na produção artesanal como meio de inseri-lo no mercado e assegurar sua reprodutibilidade, ainda que em um estado alterado da tradição” (LEITE, 2005, p.28).

Na dissertação de mestrado de Fabrícia Cabral, a autora realiza uma análise dos discursos e práticas de dois agentes: Sebrae e IPHAN. Atribui ao Sebrae uma orientação voltada ao mercado, justificando, assim, as necessidades de “adequação dos artesanatos”. Por outro lado, entende que o papel do IPHAN, ligado à “identificação, consagração patrimonial e fomento dos bens culturais [materiais e imateriais]”, atende a um outro posicionamento. A esse, o discurso é denominado de *preservacionista* (Cabral, 2007, p.72) ou perspectiva *tradicionalista* (LEITE, 2005, p.28). Por sua vez, o Sebrae representa o discurso *desenvolvimentista* (CABRAL, 2007, p.61) ou a perspectiva *mercadológica* (LEITE, 2005, p.28).

Estas visões se encontram no debate entre tradição e modernidade, objeto de estudos das Ciências Sociais. Caracterizado pela convivência entre diferentes grupos sociais, inclusive em países industrializados em que o processo de modernização é mais intenso, esta situação não implica em eliminar as outras formas produtivas que não servem diretamente à sua expansão. Assim, “a reprodução das tradições não exige fechar-se à modernização” (GARCIA CANCLINI, 2000, p.238).

As sociedades modernas caracterizam-se pela constante, rápida e permanente mutação, [...] enquanto nas sociedades tradicionais a tradição é reinventada a cada nova geração que toma posse da herança cultural daqueles que a precederam, nas sociedades modernas 'a rotina da vida diária não tem conexões intrínsecas com o passado [...] (e) as práticas sociais são constantemente examinadas e reformuladas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter. (GIDDENS, 1991, p.35 apud ONO, 2006, p.24).

Segundo Garcia Canclini (2002, p.354), na atual sociedade, a convivência entre os grupos sociais se caracteriza por uma “sociabilidade híbrida”, que “nos leva a participar de forma intermitente de grupos cultos e populares, tradicionais e modernos”. Entretanto, não significa uma convivência passiva ou harmoniosa. Está em constante tensão, pois a “hibridação não é sinônimo de fusão sem contradições”, é um “processo ao qual é possível ter acesso e que se pode abandonar, do qual podemos ser excluídos ou ao qual nos podem subordinar” (GARCIA CANCLINI, 2003, p. xviii, xxv).

A partir da noção de aculturação⁸, a perspectiva do entendimento da cultura se inverteu. Atualmente, parte-se dos processos de aculturação para compreender a cultura, pois “nenhuma cultura existe em ‘estado puro’, sempre igual a si mesma, sem ter jamais sofrido a mínima influência externa [...] toda cultura é um processo permanente de construção, desconstrução e reconstrução” (CUCHE, 2002, p.137).

O olhar sobre o artesanato e artesãos, a partir das noções apresentadas, não se caracteriza pela fixação de alguns poucos traços de identificação. Do ponto de vista das Ciências Sociais, considera-se importante evitar duas perspectivas antagônicas. Uma chamada de “minimalista”, na qual não se reconhece nenhuma dinâmica, nenhuma criatividade própria nas culturas populares. Esta seria uma derivação da cultura dominante, alienada e desprovida de autonomia. Contrária à esta, está a visão “maximalista”, que considerada as culturas populares como iguais ou superiores à cultura das elites. São vistas como culturas autênticas e autônomas (CUCHE, 2002, p.147-148).

⁸ “A aculturação é o conjunto de fenômenos que resultam de um contato contínuo e direto entre grupos de indivíduos de culturas diferentes e que provocam mudanças nos modelos (*patterns*) culturais iniciais de um ou dos dois grupos” (CUCHE, 2002, p.115).

2.2 O DESIGN NAS INTERVENÇÕES NO ARTESANATO

Nas instituições que consideram ser necessárias certas inovações nos produtos artesanais para possibilitar uma maior vantagem comercial destes, o *design* como área de conhecimento e seus agentes-*designers*, participam atuando nas modificações de produtos e processos produtivos, buscando adequação às exigências do mercado. Sua participação é mais evidente através das ações de fomento do Sebrae, devido à quantidade de grupos artesanais e *designers* já envolvidos, pelo tempo de participação no Programa e a abrangência em todo território nacional.

Segundos dados da instituição, em 10 anos do Programa Sebrae de Artesanato⁹, a entidade atuou em 2.700 municípios, com “220 mil artesãos capacitados em cursos acima de 40 horas” (SEBRAE, 2008, p.13). Quanto à atuação de *designers*, o dado mais recente é do período de janeiro de 1998 a junho de 2003, que contabiliza a realização de 600 oficinas para melhoria dos produtos com os artesãos. Neste mesmo período, o Sebrae informa que foram construídas ou revitalizadas 250 associações e cooperativas de artesanato (SEBRAE, 2007).

As intervenções de instituições consideradas de características *preservacionistas*, principalmente, envolvendo o artesanato considerado de tradição, a participação do *designer* é reduzida. Nota-se a crítica do antropólogo Ricardo Lima, à ação de alguns *designers* que inserem mudanças no produto artesanal afetando a identidade de um grupo e de sua produção. O autor defende a não interferência na estética de um produto artesanal, principalmente naqueles aspectos ligados à decoração, ornamentação, cores e texturas. Para ele, a intervenção externa deve focar principalmente em questões funcionais práticas, isto é, melhorar pequenos aspectos na funcionalidade de uso, de segurança e durabilidade. Em suma, deve contribuir para que o produto desempenhe adequadamente o propósito para o qual foi criado (LIMA, 2002).

Entretanto, é para as instituições de caráter *mercadológico*, como o Sebrae, que o *designer* é chamado a fazer a adequação formal dos produtos artesanais e os

⁹ Criado em 1997, completou em 2007 dez anos de existência. Comemorando a data, publicou a revista Artesanato: um negócio genuinamente brasileiro. Volume 1, n1, março de 2008.

mercados consumidores. No entanto, tomando por premissa que este profissional, geralmente, forma-se e atua a partir de critérios e valores da sociedade capitalista industrial, encontra nos contextos dos grupos artesanais uma lógica estranha à sua base teórica e prática. Assim, buscando orientar para o “novo” contexto, o Sebrae considera que a questão recai sobre o como intervir sem descaracterizar a produção artesanal. Para a instituição, o primeiro passo é saber diferenciar a arte popular do artesanato e suas diferentes categorias. (SEBRAE, 2004)

A idéia de uma possível descaracterização do artesanato ou perda de referência a uma região ou grupo social pode ser analisada sob os argumentos de que o artesanato “não é mera mercadoria, [ele] traz embutido em si, valores, crenças, culturas”, também não é feito por máquinas, “sendo manual, ele é irregular, perfeitamente irregular”, “o artesanato não é algo imutável”, “artesanato é ritmo, artesanato é tempo de produção” e o “artesanato pressupõe autoria e portanto tem a ver com os direitos de autor” (LIMA, 2005).

No Termo de Referência do Sebrae encontra-se algumas proposições e a visão da instituição de como deveria ser, de modo geral, a relação entre *designers* e artesãos. Dentre os objetivos específicos do Programa, destacam-se três que se aproximam do campo de ação do design: “promover o acesso a tecnologias adequadas ao aumento e melhoria da capacidade produtiva; utilizar a inovação como um dos fatores de diferenciação do produto artesanal; e resgatar a cultura como fator de agregação de valor ao artesanato promovendo produtos com a ‘Cara Brasileira’” (SEBRAE, 2004, p.16).

Com efeito, a noção de resgate cultural para o Programa é somente um conjunto de elementos icônicos, cores, materiais, técnicas de produção a serem identificados e inseridos nos novos produtos. Estes contribuiriam para construir uma “identidade cultural” nos produtos. “São estes elementos únicos que dão sentido ao artesanato e indicam para o artesão seu lugar no mundo. São estas as referências e os atributos mais valorizados por um mercado globalizado, ávido por produtos diferenciados” (SEBRAE, 2004, p.18-19).

Concordando que o mercado pode vir a ser um forte influenciador da produção artesanal, outros aspectos neste direcionamento precisam ser observados.

Na visão de Helena Sampaio, coordenadora do Artesanato Solidário¹⁰, um ponto fundamental é conhecer este mercado, pois normalmente está sujeito a modismos, a diferentes categorias de clientes e a interesses diversos. Dada esta problemática, questiona os critérios e a legitimidade em se alterar produtos tradicionais a um setor tão incerto. Na sua visão, é o consumidor quem deveria ser “adequado” ao produto artesanal (SAMPAIO, 2005).

Para Arantes (2004), na atual sociedade, os produtos artesanais se enquadrariam nos padrões de consumo e estilos de vida considerados emergentes, devido à conjugação de critérios com justificativas “ecológica, cultural e politicamente correta”. Eles “evocam contextos socioculturais e naturais singulares como formas de acesso ao bem-estar físico, psíquico e espiritual advindo do contato direto com o que seriam ‘as verdadeiras raízes da vida’” (ARANTES, 2004, p.89). Os produtos desenvolvem funções modernas, como atrair turistas e consumidores urbanos que encontrariam nestes bens “signos de distinção”, como personalizações que os produtos industriais não oferecem (GARCIA CANCLINI, 2000, p.22).

Para dar suporte ao Programa, o Sebrae fomentou a criação de Núcleos de Inovação e Design para o Artesanato (NIDA) em todo país, os quais deveriam contribuir para o “desenvolvimento e melhoria da qualidade e competitividade do produto de origem artesanal, de modo sustentável [...]” (SEBRAE, 2004, p.65). Reconhecendo a existência de críticas às ações de *design* sobre o artesanato, o Sebrae apóia-se na sua classificação das categorias artesanais para a interpretação e a avaliação das diferentes expressões. Pretende-se com isso, dosar o nível de interferência para cada situação. Sustenta, ainda, que a intervenção não deve descaracterizar o produto, mantendo, assim, os laços com as tradições locais e as habilidades do artesão. Para o designer, além do “talento e capacidade criativa” seria necessário uma “atitude de respeito à cultura do artesão” (SEBRAE, 2004, p.52).

Quanto à criação dos novos produtos artesanais, na visão do SEBRAE, o designer envolvido neste processo, não deveria projetar para o artesão, mas com o artesão. Contudo, não especifica de que forma se daria esta criação conjunta.

¹⁰ Artesanato Solidário – ArteSol - é uma OSCIP – Organizações da Sociedade Civil de Interesse Público que realiza programas de apoio ao artesanato e à geração de renda. Além do desenvolvimento de projetos em campo, também atua na comercialização de produtos.

Finalizando alguns aspectos do Programa, ele se constitui fundamentado na idéia de “capacitação” do artesão. Para tanto, considera a educação, o treinamento e os bons exemplos, os meios para mudança no artesanato, buscando assim que o indivíduo tenha uma nova “visão” e “postura no trabalho” (SEBRAE, 2004, p.54).

As categorias artesanais do Programa do Sebrae não fazem referência às práticas sociais e simbólicas dos seus atores-produtores. Elas derivam de uma análise de características formais, processos produtivos e materiais. Entretanto, para a instituição, haveria níveis de interferência adequados para cada categoria. Assim, questiona-se a coerência em desconsiderar os indivíduos ou classificá-los a partir destas categorias, como possibilidade, maior ou menor, de interferência do *designer*.

A idéia de fixar o sujeito-artesão como detentor de saberes tradicionais enraizados ou esquecidos num passado remoto, oculta as suas atuais relações com a sociedade atual. A sua forma de ver, interpretar e sobreviver no mundo. É uma idéia imobilizadora.

Este capítulo iniciou-se com uma discussão a respeito das relações de poder numa perspectiva cultural e recaiu sobre as ações de instituições/grupos hegemônicos sobre o artesanato, demanda alguns tópicos que serão abordados no desenvolvimento deste trabalho, como: o modo com se influenciam os diferentes atores neste processo de intervenção (agentes de fomento, *designers* e artesãos); as ações de *design* e *designers* como interferência no artesanato, de que modo são percebidas e realizadas e; os espaços de interação entre designers e artesãos, de que modo se relacionam, produzem conhecimentos e se comunicam.

No capítulo seguinte, discute-se a respeito do campo do *design* como uma área relacionada, especialmente, à sociedade industrializada. Em contraponto a esse modelo, apresentam-se as experiências de *designers* em ações junto a grupos de artesãos.

3. INTERVENÇÕES DE DESIGN NO ARTESANATO: PERCEPÇÕES E AÇÕES

3.1 DESIGN: CONTEXTOS E ATORES

A intervenção de *design* e *designers* no artesanato não é uma questão de consenso entre pesquisadores, instituições governamentais e não-governamentais. Algumas críticas apontam para a necessidade de considerar os impactos que essas intervenções provocam. A estratégia de promover certas inovações nos produtos artesanais, pode afetar as características estético-simbólicas dos produtos e as práticas sociais nos contextos envolvidos, o que poderia se configurar como uma perda de identidade e de valor cultural.

Neste trabalho, evita-se adotar caminhos extremos, nos quais, de um lado está uma visão de que *design* e artesanato nada têm a contribuir entre si e, do outro, que vê o *design* como um instrumento de “salvação” ou “ajuda” ao artesanato e artesãos. Acredita-se que, estes caminhos se fundamentam na própria visão que a sociedade e os *designers* têm sobre a atividade de *design*, influenciando nas percepções e ações de seus agentes sobre o artesanato. Remete ao modo como se vêem no *aparecer social*.

O princípio básico de que o *design* atribui forma material (concreto) a conceitos intelectuais (abstrato) (FONTOURA, 2002; DENIS, 2000; BONSIPE, 1997) é um ponto de consenso entre diversos autores. Numa perspectiva histórica, o desenvolvimento de produtos até a era da industrialização era caracterizado pela “maestria dos artesãos”. Com o início das academias de arte para a qualificação de indivíduos para a criação de formas, deu-se o desenvolvimento das manufaturas e as pequenas séries na produção (BOMFIM, 2001). O termo *design* começa a ser difundido no início do séc. XIX, dentro das produções, onde operários executavam atividades de *design* (DENIS, 2000, p.18). A consequência deste processo de desenvolvimento, segundo Bomfim (1998), foi o início da dissolução da unidade entre conhecimento teórico, arte e artesanato, surgindo assim uma nova atividade: o projeto.

Esse processo histórico já foi objeto de estudo de diversos autores, e não é o objetivo refazê-lo em seus detalhes e complexidade. O que se pretende evidenciar é

a figura do designer como um agente diretamente vinculado ao processo da industrialização. Através dela, “o surgimento do design como profissão ocorreu em lugares, tempos e modos diversos, acompanhando o ritmo e as características particulares da industrialização dos produtos e de cada sociedade” (ONO, 2006, p.50). Associando-se assim, a história do design industrial à própria história da indústria (BONSIEPE, 1997).

Segundo Dormer (1995), a cultura industrial é caracterizada pelo trabalho coletivo das pessoas. Relaciona-se à fragmentação, à especialização, onde qualquer atividade depende de uma relação entre indivíduos distribuídos numa cadeia de produção. Considera que essa “cultura tem tudo de cooperativo e cumulativo” (DORMER, 1995, p.27).

Todavia, a ação de *design* não se limita ao contexto industrial. Considera-se que o campo de atuação do *design* tem-se expandido nas últimas décadas, estabelecendo interfaces com a indústria, com as artes, artesanato e cultura. Seja no produto seriado, nos objetos exclusivos de alto apelo estético-simbólicos e no resgate¹¹ de técnicas e processos tradicionais, por exemplo (FONTOURA, 2002 *apud* CAPPELLA; LARREA, 1996). A sua atuação também se verifica no âmbito da administração. Ele passa a ser reconhecido de grande relevância nas questões econômicas, assim, o tema da gestão do *design* surge, agregando as competências tanto em *design* como em economia (BÜRDEK, 2006).

As diversas manifestações contemporâneas do *design*, no sentido de pluralidade e simultaneidade (FONTOURA, 1997) tratam-se apenas de partes de uma totalidade, e por isso, “não podem ser tomadas pelo todo” (HESKETT, 2008, p.13), pois “exigem diferentes estilos, modos de pensar, de agir e de conduzir o processo de *design*” (FONTOURA, 2002, p.82).

A estreita relação do *design* com a industrialização levou a visões que o consideram apenas como um “fenômeno social”, que reagiria às influências do meio, refletindo os “sistemas e valores sociais, econômicos ou políticos” (HESKETT, 1997, p.8). Segundo Whiteley (1998, p.63), essa visão tem influência nos processos de ensino do design, provocando “mudanças circunstanciais ou ideológicas” nos currículos, sem uma fundamentação sólida, que considere uma “reavaliação radical de prioridades e necessidades”. Com tudo, um excesso nesta visão não pode

¹¹ Acredita-se que o termo “resgate” não seja o mais apropriado. Mais adequado, provavelmente, seria “incorporação” ou “apropriação”.

ignorar o papel de seus agentes, os designers, que pelas suas escolhas individuais e desejos, também exercem influência (HESKETT, 1997).

Logo, a formação destes indivíduos/profissionais, além de desenvolver capacidades criativas e construtivas, deveria também promover uma “visão independente”, através de perspectivas de natureza cultural, ambiental, social e política. Assim sendo, a partir dos conhecimentos em design, poderia defender “[...] ideais sociais e culturais mais elevados do que o consumismo a curto prazo [...]” (WHITELEY, 1998, p.74).

Se não é possível classificar o *design* como um instrumento determinista de fenômenos sociais, também não é possível vê-lo em condições de promover profundas mudanças na sociedade através de uma atuação totalmente independente. Segundo Margolin (2006), os designers raramente estão no controle de uma situação, atuando assim, nos parâmetros de poder onde a ética vigente é a do “outro”.

Nota-se que, geralmente, os designers desenvolvem seu trabalho prestando serviços para clientes ou empregadores. Esta seria uma das áreas do contexto que influenciam sua prática, haja vista que são estes agentes (clientes e empregadores) que “decidem o que é possível, viável ou aceitável na prática de *design*”, reconhecendo-se assim, uma forte implicação comercial nesta relação (HESKETT, 2008, p.120). E o seu trabalho (de *design*) é utilizado em benefício direto daqueles que o contratam.

No entanto, em diversas intervenções no artesanato identificadas no Brasil, o *designer* não estabelece uma relação direta de “contrato” com o artesão. Uma vez que existe a figura do agente de fomento, que muitas vezes estabelece os parâmetros das ações de *design*. Assim sendo, acredita-se na possibilidade de existirem certas tensões, devido a interesses divergentes e visões contraditórias entre *designers*, agentes de fomento e artesãos. Se, toma-se como relevante a implicação comercial da relação entre *designer* e o seu cliente ou empregador, seria ingênuo desconsiderar a influência do agente de fomento, que contrata o *designer* para as intervenções.

As intervenções de *design* no artesanato podem ser analisadas, portanto, tanto em relação aos contextos que as influenciam e viabilizam sua realização, como também, pelo posicionamento e decisões tomadas pelos seus atores.

Analisado a partir do ambiente no qual está inserido, o *design* é direcionado por objetivos de “natureza política, ideológica, social, econômica, etc (...) determinados (...) pelas organizações que possuem e exercem poder sobre a sociedade” (BOMFIM, 2001, p.55). Acredita-se que as intervenções de *design* no artesanato apresentam umas mais, outras menos, características teóricas e práticas diferentes daquelas que se consolidaram com a industrialização, por exemplo. Portanto, ele não pode ser avaliado de um único ponto de vista ou de um único conjunto de valores. Para entender a natureza do processo histórico, é necessário compreender os contextos organizacionais e sociais que “fornecem o estímulo” para as soluções de *design*, e também, as estruturas materiais e institucionais que foram necessárias para a sua realização (HESKETT, 1997).

Diversos relatos de experiências de intervenção de *design* no artesanato foram publicados em eventos científicos da área no Brasil nos últimos anos, apresentando um crescente interesse de acadêmicos e profissionais em analisar a abordagem que o *design* estabelece com o artesanato e seus grupos sociais. Estas aproximações ocorrem por diferentes perspectivas teóricas, que indicam seus princípios, sejam eles complementares ou opostos entre si, explicitando muitas vezes, a visão que os *designers* possuem da sua atividade, do artesanato e dos indivíduos-artesãos com os quais se relaciona.

Algumas destas perspectivas teóricas abordam, de modo geral, a área de *design* de produto, discutindo as adaptações de métodos e processos projetuais que seriam mais adequados ao contexto artesanal¹². Nota-se, também, uma perspectiva social do design, o qual estaria atuando junto a populações em situação de pobreza econômica. É um design que aconteceria fora de um contexto de mercado, fundamentado pela competitividade e no lucro das empresas¹³. E uma terceira abordagem que, conjuga critérios ambientais, econômicos e sociais. Assim, vincula-se à prática deste *design* a noção de sustentabilidade. Visualiza-se que a ação de *design* no artesanato apresentaria benefícios ambientais nos produtos e processos produtivos. Do ponto de vista econômico, proporcionaria condições de geração de renda para populações excluídas do mercado de consumo ou em situação de subsistência, através de “adequações” formais nos produtos para o mercado. E

¹² Em Freitas (...); Guimarães (...) e; Benavides-Puerto (2002).

¹³ Em França (...); Baraúna e Silveira (...).

como fatores sociais, justificam-se devido ao respeito às culturas locais, ao saber tradicional, às decisões participativas, entre outros¹⁴.

Logo, a construção de fundamentos teóricos e práticos para as intervenções no artesanato envolve considerar um articulado conjunto de fatores. Abarca as influências do contexto, as escolhas metodológicas, as ideologias e, provavelmente, o aprendizado oportunizado na vivência das intervenções. Esses, possibilitariam à área do *design* e ao *designer*, condições de diversificar suas práticas, métodos e analisar alguns dos papéis que desempenha na sociedade.

Para compreender alguma destas situações, optou-se em descrever duas experiências de *design* no artesanato com o intuito de apresentar as visões de *designers* que atuaram em intervenções. Identificando-se algumas ações, suas percepções dos contextos sócio-culturais em que atuaram e a relação estabelecida com os artesãos e artesãs, pretende-se explicitar alguns aspectos destas ações.

O primeiro caso apresentado é o da empresa Terra Design, através dos *designers* Lars Diederichsen e Fabíola Bérghamo. Toma-se a palestra Design & Artesanato, Encontro Promissor no ano de 2002, na qual apresentam um panorama de suas intervenções realizadas em diversos estados do país. O segundo caso é o Imaginário Pernambucano, projeto de extensão da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), que atua especificamente em seu Estado e que é apresentado a partir de algumas publicações.

A seleção destes dois casos atendeu aos critérios de longevidade de atuação e de acesso à documentação. A apresentação das duas experiências não cabe à comparação ou à avaliação, prestando somente ao conhecimento das diferentes ações frente à determinados contextos.

3.2 A EXPERIÊNCIA DA TERRA *DESIGN*

3.2.1 Os atores: designers e artesãos

¹⁴ Em Mendes e Medeiros (...) e; Cavalcanti *et al* (2007).

A empresa Terra Design, representada por seus sócios designers Lars Diederichsen e Fabíola Duva Bérghamo, foi uma das pioneiras na realização de oficinas de *design* para artesãos através do SEBRAE. No ano de 2002, os designers palestraram no Seminário Internacional de Design promovido pelo SEBRAE, compondo o Painel 5: Design & Artesanato, Encontro Promissor. Logo, delimitou-se a este evento o registro e apresentação de dados dos trabalhos desenvolvidos, até então, por eles.

Na palestra, foi apresentado um breve panorama desta realidade vivenciada e interpretada por eles. Vale distinguir estes dois aspectos, pois um se refere aos dados mensuráveis colhidos nos diferentes contextos, enquanto outros são aspectos mais subjetivos, já que envolvem uma interpretação de acordo com seus códigos de valores.

De acordo com a dupla, as atividades desenvolvidas junto aos grupos artesanais variam entre diagnósticos, oficinas e palestras. Havia realizado até então, em torno de 50 atividades como estas em 12 Estados do país¹⁵. A realização destes trabalhos envolveu aproximadamente 1200 artesãos, sendo desenvolvidos em torno de 800 novos produtos. Verifica-se através destes dados iniciais, uma considerável experiência adquirida pelos *designers*, devido, principalmente, a contratação por meio do Sebrae.

Segundo Diederichsen, a maioria dos artesãos brasileiros habitava as pequenas cidades e a renda familiar não ultrapassava R\$ 400,00 por mês. Nos grupos artesanais atendidos, a atividade já era uma prática estabelecida, assim, não atuou com “iniciantes”. Constatou que o artesanato para os grupos atendidos se configurava como a fonte de renda principal ou única dos artesãos. Desta forma, os projetos de intervenção tinham por objetivo propiciar o aumento de renda para eles.

Os grupos artesanais eram constituídos em sua grande maioria por mulheres e o ofício foi aprendido, na maioria dos casos, por tradição familiar. Verificou, também, que o artesanato é realizado como uma atividade paralela ao turismo ou à agricultura familiar (DIEDERICHSEN, 2002).

¹⁵ Acre, Roraima, Rondônia, Amapá, São Paulo, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Goiás, Distrito Federal, Tocantins, Bahia e Ceará.

3.2.2 As percepções dos contextos sócio-culturais

Na relação entre atores de diferentes contextos sócio-culturais, a visão ou julgamento que se tem do outro é um fator relevante para compreender aspectos da relação que se estabelece entre os sujeitos. Nos trabalhos realizados com os grupos artesanais, Diederichsen (2002) considerou que há uma pré-disposição voluntária para a participação dos artesãos, contudo, as expectativas eram variadas. De acordo com Bérghamo (2002), os artesãos esperavam dos *designers* a solução ou a proposta de novos produtos para produzirem. Na visão da *designer*, isto seria um reflexo de fatores ligados à desvalorização pessoal que atingem estas comunidades artesanais.

Identificou em diversos grupos de artesãos e artesãs, a presença de uma visão machista preconceituosa da atividade por parte deles, uma vez que o artesanato seria considerado “coisa de mulher”, sendo que ao homem caberia trabalhar na construção civil ou na agricultura, por exemplo (DIEDERICHSEN, 2002).

Na produção artesanal dos grupos envolvidos, a matéria-prima é de origem extrativista, sendo a produção, geralmente, realizada na própria casa do artesão. Segundo Diederichsen (2002), existiam poucos centros comunitários de produção coletiva.

Para o *designer*, existem pelo menos dois tipos de artesãos. Conforme apresentou, denomina alguns de “tradicional”, sendo aquele que está localizado em regiões rurais. Este, manteria maior distância das influências da sociedade urbana. Apesar de não indicar quais seriam estas influências, considera existir uma maior dificuldade de acesso a estes artesãos. O outro tipo seria daqueles artesãos que habitam as cidades grandes e que são “engolidos” pela pressão social característica dos grandes centros (DIEDERICHSEN, 2002).

A distinção entre os contextos urbanos ou rurais parece direcionar o olhar do *designer* na sua compreensão sobre o artesanato. Não se referindo às práticas sociais desses indivíduos, considera que a “definição de artesanato tem a ver com uma história, com uma raiz cultural. Então, um produto artesanal [...] se diferencia, [...] de um produto simplesmente feito à mão porque ele tem uma raiz, ele tem uma matéria-prima local, ele tem a cara daquele lugar [...]” (DIEDERICHSEN, 2002).

Para Bérghamo (2002), o *designer* opera neste meio influenciando e impactando algumas relações que constituem o contexto do artesão. Aponta três:

- A relação artesão e o trabalho: consiste no nível de importância que a atividade tem para o artesão, a importância do resgate cultural e de que forma o *designer* interfere neste vínculo.
- A relação artesão e família: ligada à questão dos conflitos, visto que interfere nas estruturas familiares, como o aumento de renda para as mulheres e, às vezes, para as crianças.
- A relação artesão e artesãos: relacionado à cooperação entre eles, já que estimula processos em grupos, interferindo, por vezes, numa percepção de competitividade entre eles.

3.2.3 As práticas das intervenções

Alguns impactos identificados por Bérghamo podem ser analisados a partir dos direcionamentos e ações das intervenções. O primeiro contato entre artesão e *designer* foi realizado no diagnóstico prévio, no qual o designer realizou um levantamento de dados a respeito das matérias-primas locais e dos artesãos (DIEDERICHSEN, 2002). A questão da desvalorização pessoal é vista como influência da desvalorização dos produtos e, é abordado por Bérghamo (2002) na realização de um trabalho de nivelamento. Buscou-se desde o início colocar os artesãos “no mesmo nível” do designer, estimulando assim, sua valorização pessoal.

Entretanto, na palestra, os autores não apresentaram de que modo foi realizado o diagnóstico, o nível de participação dos artesãos, quais os dados levantados, o tempo utilizado na sua execução, entre outros. Ficando assim, em aberto, alguns pontos que poderiam ser mais bem compreendidos sobre os procedimentos realizados nesta fase do trabalho.

A criação dos novos produtos foi uma atividade realizada juntamente com os artesãos. O *designer* enfatizou, portanto, que não se chegou às comunidades com projetos de *design* prontos para serem oferecidos ao grupo. Segundo Diederichsen (2002), ao longo das intervenções, trabalhou-se na criação de aproximadamente oitocentos produtos. Na sua visão, a criação em conjunto com o artesão é o que

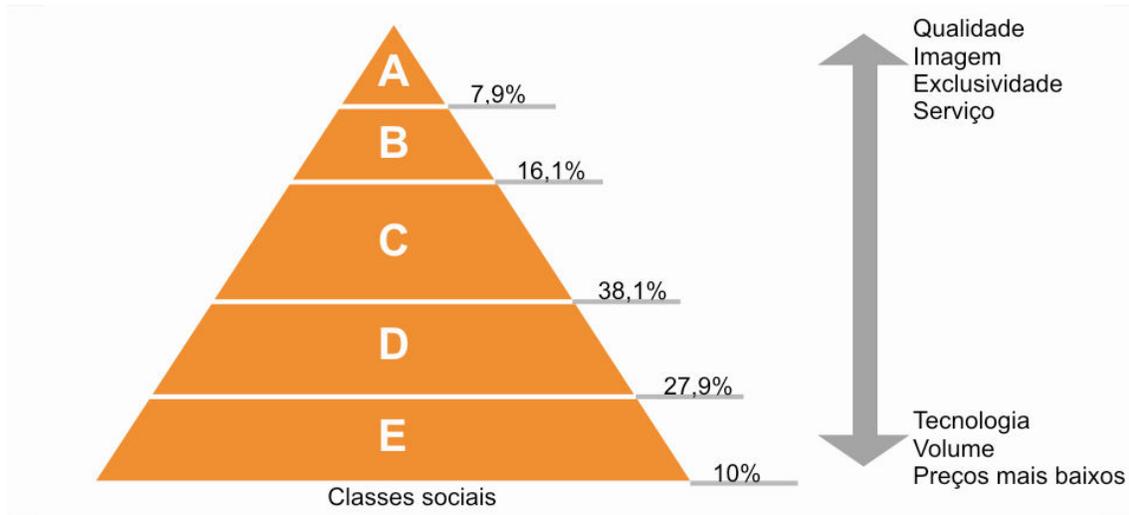
possibilitou que nenhum produto fosse igual ao outro. A interferência do processo criativo do *designer* e de sua percepção estética, seguem o propósito de buscar identidade nos produtos nas referências locais, em detrimento de um gosto ou identidade pessoal.

As atividades das oficinas foram realizadas com grupos que variavam de vinte a trinta artesãos. Reconhecendo que geralmente a produção artesanal é realizada individualmente, Diederichsen (2002) disse que as criações deles não são individualizadas, isto é, os novos produtos eram para o grupo e não direcionados especificamente para os indivíduos. Sem considerar outras formas de relações sociais, complementou que nos locais onde existiam diferentes técnicas e matérias-primas, o *designer* buscou induzir o trabalho coletivo ou cooperado entre os artesãos, propondo a mistura de materiais num mesmo produto. Assim, deste modo, “obriga-se” os artesãos a trabalharem em conjunto e a cooperarem entre si (BÉRGAMO, 2002).

Na visão de Diederichsen (2002), o papel do *designer* é de favorecer o desempenho comercial dos produtos, isto é, criar produtos com potencial de venda e que atendam ao nível de qualidade desejada pelo mercado. Considera que o designer possui uma visão macro do sistema e, por isso, tem condições de direcionar os produtos. Entretanto, sua ação não se limita à configuração dos produtos, considera que se pode resgatar técnicas tradicionais e elementos da cultura local.

Os fatores de direcionamento, resgate e cultura não foram aprofundados pelo autor, entretanto, justificou que a busca por soluções é realizada em conjunto com os artesãos. Envolve considerar as possibilidades produtivas e tecnológicas do contexto e foca-se, principalmente, na relação cultural que o produto estabelece com o lugar. Independente da existência de máquinas ou não no processo artesanal, considerou que o importante é “a raiz cultural” do produto (DIEDERICHSEN, 2002).

O direcionamento mercadológico dos produtos utilizado por Bérغامo, baseia-se na análise de uma “pirâmide de consumo”. A partir de informações que envolvem principalmente a capacidade produtiva dos grupos artesanais, avalia a possibilidade de reposicionar mercadologicamente os produtos.



Desenho 3: Participação no consumo por classe social: artigos para o lar. Adaptado de Bérghamo (2002).

Segundo Bérghamo (2002), na base da pirâmide de consumo, os produtos precisam ter mais tecnologia, mais volume de produção e, conseqüentemente, preços mais baixos. No topo da pirâmide, os produtos demandam por qualidade, imagem, exclusividade e serviço. Logo, “o meu problema nessas comunidades” é que os produtos apresentam características que os habilitariam estarem no topo, e não estão. São baratos e pouco valorizados, representando um baixo retorno financeiro para o artesão. Desta forma, considera que uma das ações mais significativas é promover um reposicionamento de mercado dos produtos.

Por meio de uma nova configuração formal, pretende-se atingir mercados consumidores que pagam valores mais altos por peça, contrapondo, assim, à idéia de aumento da capacidade produtiva como solução para aumentar a renda dos artesãos (BÉRGHAMO, 2002).

As ações executadas pelos designers contemplam também o suporte da área de marketing como forma de promover a inserção dos produtos no mercado. Segundo Diederichsen (2002), estas ações compreendem a produção de catálogo dos produtos, marca para os grupos e certificados de origem.

3.3 AS EXPERIÊNCIAS DO IMAGINÁRIO PERNAMBUCANO

3.3.1 Os atores: designers e artesãos

Iniciado no ano 2000 por iniciativa da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Federal de Pernambuco, o Projeto Imaginário Pernambucano se propõe à “valorização do artesanato”. Soma-se a isto, a percepção da importância da atividade na “geração de emprego e renda” em todo o Estado de Pernambuco (ANDRADE; CAVALCANTI; *et al.*, 2006).

Integra a ação de diversos departamentos da Universidade, entretanto verifica-se a atuação mais presente do Departamento de Design. Por meio de uma abordagem “multidisciplinar”, a área de design exerce um papel fundamental, atuando na integração e articulação das demais áreas.

É possível verificar na atuação do Imaginário Pernambucano diferentes estratégias de intervenção que, possivelmente, refletem as condições estruturais do projeto, bem como os posicionamentos frente aos “desejos e necessidades” dos artesãos, como anunciam seguir nos projetos (CAVALCANTI; *et al.*, 2004, p.1). Observa-se, também, a variedade de expressões da produção material e dos contextos sociais que o Projeto atuou. Apresenta-se, na seqüência, alguns exemplos da atuação do Imaginário, de modo a ilustrar esta diversidade.

3.3.2 As percepções dos contextos sócio-culturais

As informações dos projetos de intervenção do Imaginário Pernambucano estão distribuídas em diversos trabalhos acadêmicos, o que possibilitou diferenciar os dados para cada grupo abordado. No quadro abaixo, reúnem-se algumas informações pontuais de cada contexto social selecionado, o que demonstra as diferentes características e percepções que o Imaginário identifica nos locais.

Grupo artesanal	Contexto social	Produção artesanal
Conceição das Crioulas	- comunidade remanescente de quilombos - atividades de agricultura de subsistência e pequenas criações de animais	Artesanato em barro preto e vermelho: - cuscuzeira, panelas, potes e pequenas peças. Artesanato em fibra de caroá: - Sacos para colheita, cordas

Grupo artesanal	Contexto social	Produção artesanal
		e bernal.
Kambiwá	<ul style="list-style-type: none"> - comunidade indígena - tradição artesanal familiar 	Artesanato em ouricuri: - cestaria Artesanato em caroá: - “aios” (espécie de bolsa) Artesanato em madeira de Umburana: - esculturas Artesanato em sementes: - adornos * produção para uso próprio.
Alto do Moura	<ul style="list-style-type: none"> - Bairro do município de Caruaru - “Maior Centro de Artes Figurativas das Américas” (UNESCO) - períodos de crescimento econômico provocaram mudanças na produção artesanal - identidade artesanal local comprometida - produção baseada na repetição 	Artesanato em cerâmica: - arte figurativa
Cabo de Santo Agostinho	<ul style="list-style-type: none"> - pólo ceramista com dificuldades de sobrevivência - Unidades produtivas de pequeno e médio porte e produtores individuais 	Artesanato em cerâmica: - utilitária e decorativa
Goiana	<ul style="list-style-type: none"> - comunidade litorânea que sobrevive da cana-de-açúcar e da pesca artesanal - poucas pessoas da comunidade dominavam a técnica da cestaria - apenas uma família se dedicava à atividade artesanal da cestaria 	Artesanato em fibra de cana brava: - objetos domésticos

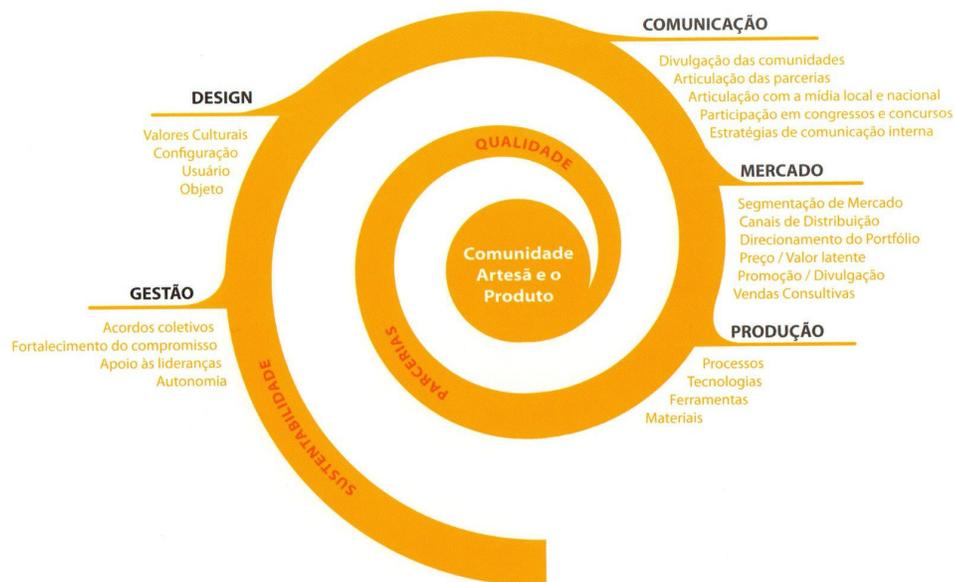
Quadro 3: Resumo das intervenções do Imaginário Pernambucano. Adaptado de (ANDRADE; CAVALCANTI; *et al.*, 2006)

Os métodos de investigação dos contextos sócio-culturais não são abordados em detalhes, contudo, dizem que para a Comunidade da Conceição das Crioulas, por exemplo, foram desenvolvidas pesquisas antropológicas para aprofundar o entendimento da dimensão sócio-cultural da comunidade e dos limites da intervenção de design (ANDRADE; CAVALCANTI; *et al.*, 2006). Outro dado refere-se ao projeto no Cabo de Santo Agostinho, onde “o cuidado no reconhecimento dos valores locais, da potencialidade individual e dos limites tecnológicos demandou um

momento maior de interação. Conversas informais trouxeram grandes descobertas” (CAVALCANTI; *et al.*, 2006, sem paginação).

3.3.3 As práticas das intervenções

O processo de intervenção do Imaginário Pernambucano não segue uma estrutura metodológica rígida, entretanto, o foco nos desejos da comunidade não pressupõe uma intervenção sem parâmetros. A partir das experiências desenvolvidas, o Imaginário construiu um modelo de atuação que abrange cinco áreas: produção, mercado, comunicação, design e gestão (figura 3).



Desenho 4: Modelo de intervenção do Imaginário Pernambucano. Fonte: (ANDRADE; CAVALCANTI; *et al.*, 2006, p.28)

O Modelo se estrutura a partir da comunidade artesanal e seus produtos, busca-se a qualidade dos produtos, como forma potencializar sua inserção no mercado e a criação de parcerias institucionais que viabilizem a execução e os objetivos das intervenções. A integração destes elementos possibilita a condução para um processo sustentável do grupo artesanal. No modelo de intervenção, o design é abordado concomitantemente com as outras áreas – gestão, comunicação,

produção e comercialização –, não se configurando como módulos sequenciais de consultoria (CAVALCANTI; *et al.*, 2006).

Contudo, os autores explicitam que a “versatilidade” do modelo não seria o suficiente para os resultados exitosos dos projetos, pois, para tanto, devem estar fundamentados na “valorização da cultura local (e no) respeito às diferenças (individuais) [...]” (ANDRADE; CAVALCANTI; *et al.*, 2006, p.4).

A construção do projeto, a partir da própria comunidade, é viabilizada por aquilo que denominam de “acordos coletivos”, como forma de fortalecimento do senso de pertencimento ao grupo e de caminho para autonomia (ANDRADE; CAVALCANTI, *et al.*, 2006, p.28).

Nas intervenções do Imaginário Pernambucano, especialmente os objetivos da área de *design*, não podem ser considerados de forma generalizada, já que para cada contexto são ajustados. Algumas ações desenvolvidas ou resultados alcançados junto aos grupos artesanais estão apresentadas no quadro seguinte:

Grupo artesanal	Principais ações ou resultados
Conceição das Crioulas	<ul style="list-style-type: none"> - Padronização dos produtos - Novos pontos de trançado - Racionalização no processo produtivo - Desenvolvimento de novos produtos junto com a comunidade
Kambiwá	<ul style="list-style-type: none"> - Sensibilização quanto ao potencial de renda da produção artesanal - Interação com outros povos e educadores indígenas - Melhorias nos produtos existentes (“acabamento, proporção, combinação de cores e materiais”) - Reflexão sobre produção artesanal e identidade étnica
Alto do Moura	<ul style="list-style-type: none"> - Resgate da cultura material local - Desenvolvimento de novos produtos coletivamente a partir dos referencias culturais local
Cabo de Santo Agostinho	<ul style="list-style-type: none"> - Mudanças no processo produtivo para reduzir perdas - Criação de novos produtos - Estímulo aos ceramistas para criarem novos produtos - Inserção de novos processos produtivos (forno à gás)
Goiana	<ul style="list-style-type: none"> - Disseminação da técnica artesanal na comunidade - Criação de novos produtos - Aumento da produtividade através de mudanças nos processos e produtos (ex: máquina de corte)

Quadro 4: Principais ações do Imaginário Pernambucano. Adaptado de (ANDRADE; CAVALCANTI, *et al.*, 2006)

Identificam-se nos relatos das intervenções, enunciados que indicam as práticas desenvolvidas junto com os artesãos, como também, indicam o nível de envolvimento e participação de todos os atores no processo. Segundo os autores, a construção coletiva do projeto (intervenção) é firmada por meio de um Plano de Ação negociado. A partir dele se orientam os objetivos, as tarefas e responsabilidades (CAVALCANTI, 2006; ANDRADE; CAVALVANTI; *et al.*, 2006).

Consideram importante, desde o diagnóstico, a identificação e valorização das lideranças envolvidas na atividade artesanal do contexto (CAVALCANTI; *et al.*, 2004). As novas atitudes frente ao trabalho surgem por meio da análise conjunta entre técnicos e artesãos sobre: produção, gestão, novos produtos e comercialização;(ANDRADE; CAVALVANTI; *et al.*, 2006).

O Imaginário trabalha na perspectiva de estimular os artesãos a criarem seus produtos e a compreenderem outros contextos sociais e econômicos, para isso, promovem a apresentação a novas referências visuais, de diferentes contextos e mercados a partir de imagens e visitas; e a participação em Feiras de comercialização (CAVALCANTI; *et al.*, 2006).

As ações complementares, para inserção dos produtos nos mercados, envolvem a criação de marca, catálogo e exposição dos produtos *no site* do Imaginário, e por vezes, a criação de *site* para a própria comunidade.

4. CAMINHOS PARA UMA INTERVENÇÃO EMANCIPATÓRIA: APROXIMAÇÕES COM OS PRINCÍPIOS PEDAGÓGICOS DE PAULO FREIRE

O título deste capítulo sugere uma tomada de posição a respeito das intervenções no artesanato, especificamente, para as ações de *design* e do *designer*. Aborda-se essa questão, focando seus atores – *designers* e artesãos e procurando desvelar as possibilidades de uma intervenção do profissional do *design* por meio de uma relação emancipatória, a partir do processo de interação entre eles.

Emancipação aqui é compreendida como um processo de libertação e sua fundamentação teórica está alicerçada na obra do educador brasileiro Paulo Freire¹⁶. Esta aproximação com os princípios freireanos é decorrente, principalmente, de algumas convergências de enunciados e correlações entre as práticas nos Círculos de Cultura¹⁷ e algumas intervenções de *design* no artesanato. Dentre tais convergências, destacam-se: o respeito à cultura e o saber do outro, os atores – jovens e adultos, o diálogo com os desejos e aspirações dos envolvidos, o respeito e a valorização do seu contexto social, e ações com foco na transformação social.

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. Entendendo que as práticas das intervenções são, também, espaços de disputa, de relações de poder, busca-se nesta fundamentação teórica elementos para um processo de mútua-apropriação de conhecimentos e significados, como um caminho no desenvolvimento autônomo dos indivíduos.

4.1 UMA BREVE APRESENTAÇÃO DE PAULO FREIRE

¹⁶ Paulo Regius Neves Freire nasceu no Recife, em 19 de setembro de 1921 e faleceu em São Paulo, no dia 2 de maio de 1997 (CPF, 2009).

¹⁷ Prática/método pedagógico de educação popular idealizado e difundido com a participação de Paulo Freire.

Segundo Beisiegel (1999), “as idéias de Paulo Freire começaram a ser conhecidas no Brasil somente a partir de 1963, quando surgiram as primeiras informações sobre seu método de alfabetização de adultos”¹⁸. Entretanto, ainda na década de 1950, suas experiências de trabalho no Serviço Social da Indústria (SESI) de Pernambuco e no magistério na UFPE, foram o início das suas reflexões e práticas para a educação de jovens e adultos. A obra “Educação e Atualidade Brasileira” de 1959, é considerada “como o primeiro esforço de sistematização daquelas idéias”¹⁹.

Em 1960, Paulo Freire participa da fundação do Movimento de Cultura Popular (MCP) no Recife. O Movimento foi criado por iniciativa do então prefeito eleito Miguel Arraes a “fim de se estabelecer um plano de escolarização para crianças e adolescentes carentes [...]” (COELHO, 2002). Entretanto, a proposta se ampliou e adquiriu novas feições: “(o) movimento acaba por agregar diversos artistas, universitários e intelectuais de esquerda e, ao se consolidar como entidade jurídica, assume sua identidade para além da alfabetização funcional, promovendo atividades para ‘elevar’ o nível de conscientização dos moradores” (PAIVA, 1973, p.236-237).

Foi no MCP que surgem os trabalhos dos “Círculos de Cultura” voltados à educação, no qual, formavam-se grupos de debates para esclarecimento de situações ou para ações decorrentes dos esclarecimentos. Os temas a serem debatidos surgiam do próprio grupo, colhidos por entrevistas. Esquematizados e acrescidos de outros assuntos, eram apresentados de “forma dialogal” (FREIRE, 1983, p.103).

Os pressupostos, a prática e os reflexos do Círculo de Cultura, na perspectiva daquilo que se convencionou chamar de “método Paulo Freire”, são os referenciais principais da relação que se busca estabelecer com as intervenções de *design* no artesanato. É um método que pretendia uma alfabetização que partisse da realidade vivida pelos jovens e adultos envolvidos no processo. Essa realidade, revelada a partir de entrevistas sobre as condições de vida dos participantes, era estudada nas salas de alfabetização. As palavras lidas não eram as que estavam nas cartilhas, mas as que pertenciam ao universo lingüístico e cultural dos educandos.

¹⁸ Original: “*las ideas de Paulo Freire comenzaron a ser conocidas en Brasil únicamente a partir de 1963, cuando surgieron las primeras informaciones sobre su método de alfabetización para adultos*” (tradução livre).

¹⁹ Original: “*como el primer esfuerzo de sistematización de aquellas ideas*” (tradução nossa).

Partindo de cada realidade, as propostas metodológicas de Freire, portanto, “foram feitas para serem recriadas, conforme o cotidiano, o imaginário, os interesses e valores, conforme as condições de vida de seus praticantes – educandos e educadores” (SCOCUGLIA, 1999, p.32).

4.2 CÍRCULOS DE CULTURA: DIALÓGICO, ATIVO, CRÍTICO E CRITICISTA

Os Círculos de Cultura e o método de alfabetização foram concebidos para o trabalho com jovens e adultos. De modo semelhante, as intervenções em grupos artesanais, também, voltam-se para este público, sejam homens ou mulheres. Logo, antes de apresentar o Círculo, é importante uma breve contextualização destes indivíduos²⁰.

Contribui, diretamente, o trabalho de Marta Kohl de Oliveira intitulado “Jovens e adultos como sujeitos de conhecimento e aprendizagem” (1999), discutindo que as especificidades destas pessoas, no contexto abordado, não se direciona unicamente por uma questão de idade, mas principalmente pela especificidade cultural (OLIVEIRA, 1999).

Assim, falar de educação de jovens e adultos por essa abordagem não se refere ao jovem universitário, nem ao profissional qualificado que frequenta uma especialização ou ao adulto que busca conhecimentos em artes, línguas estrangeiras ou música, por exemplo (OLIVEIRA, 1999).

O contexto social em questão e o tipo de educação que se refere é o que se denomina de popular. Este termo, discutido anteriormente no capítulo 2, em relação artesanato (admitindo que nem todo artesanato é popular), é também, utilizado para determinar um tipo específico de educação: a *educação popular*.

Refere-se àquela que “é produzida pelas classes populares ou para as classes populares, em função de seus interesses de classe” (WANDERLEY, 1986, p.63). Por *classes populares*, ou *classes subalternas*, são os indivíduos “que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado” (GARCIA CANCLINI, 2000, p.205). São aqueles que “vivem uma condição de

²⁰ No decorrer deste capítulo adotar-se-á os termos sujeitos e indivíduos para designar jovens e adultos, homens ou mulheres no processo educativo.

exploração e de dominação no capitalismo, sob suas múltiplas formas (produtiva, econômica, social e política)” (WANDERLEY, 1986, p.63).

Os aspectos psicopedagógicos, de como pensam e aprendem, consideram que os sujeitos, “membros de determinados grupos culturais” não se apresentam para situações de aprendizagem como as crianças e adolescentes. Eles “traz[em] consigo uma história mais longa [...] de experiências, conhecimentos acumulados e reflexões sobre o mundo externo, sobre si mesmo e sobre as outras pessoas” (OLIVEIRA, 1999, p.60).

Por isso, a prática dos Círculos de Cultura é pertinente para este trabalho para compreender uma dinâmica social de ensino e aprendizagem, crítica, democrática e conscientizadora. Realizada a partir da reunião voluntária de pessoas nos tempos e espaços da própria comunidade, não depende das estruturas escolares convencionais para as trocas de conhecimentos e experiências culturais.

De acordo com as teses centrais que vimos desenvolvendo, pareceu-nos fundamental fazermos algumas superações, na experiência que iniciávamos. Assim, em lugar da escola, que nos parece um conceito, entre nós, demasiado carregado de passividade, em face de nossa própria formação (...) lançamos o Círculo de Cultura. Em lugar do professor, com tradições fortemente “doadoras”, o Coordenador de Debates. Em lugar da aula discursiva, o diálogo. Em lugar do aluno, com tradições passivas, o participante de grupo. (FREIRE, 1983, p.103)

Focado no ser humano, a prática do Círculo de Cultura é fundamentada no diálogo problematizador entre os participantes. O Círculo e o diálogo são diretamente implicados, relação de causa e consequência um do outro.

Na prática dos Círculos de Cultura, o primeiro tema abordado é o conceito de cultura. Partindo-se de uma visão antropológica, inicia-se a reflexão e o debate acerca da distinção dos dois mundos: o da natureza e o da cultura; este fundamentado no papel ativo humano em sua e com sua realidade (FREIRE, 1983, p.108).

O Método de alfabetização por meio dos Círculos demandava o cumprimento de algumas fases, culminando na alfabetização dos participantes. Descreve-se no quadro abaixo as principais fases e atividades do processo, e que são analisadas na seqüência. Atenta-se que a análise do letramento em si não é o interesse desta pesquisa, mas sim, os princípios pedagógicos adotados e derivados desta prática.

Fase	Atividade	Descrição
1	Levantamento do universo lingüístico e cultural do grupo	Realizado por meio de encontros informais com as pessoas, registrando os vocábulos carregados de sentido existencial (...), os falares típicos (...) e suas expressões particulares
2	Escolha das palavras, selecionadas do universo vocabular	Os critérios para a escolha são: o da riqueza fonêmica; o das dificuldades fonéticas e o de teor pragmático. Implica na relação da palavra numa dada realidade social, cultural, política, etc.
3	Criação de situações existenciais típicas do grupo. São situações-problemas codificadas.	Representadas através de imagens ou desenhos de situações locais, que por meio do debate são decodificadas abrindo a perspectiva para a análise de problemas regionais e nacionais. Visualiza-se, gradativamente, as palavras geradoras.
4	Elaboração de fichas-roteiro para auxiliarem os coordenadores de debate	São subsídios para os coordenadores, e não uma prescrição definitiva.
5	Elaboração das famílias fonêmicas correspondentes aos vocábulos geradores	Permanecendo somente as palavras geradoras, apresenta-se as famílias fonêmicas correspondentes.

Quadro 5: Fases de elaboração e execução prática do Método de alfabetização. Fontes: Brandão (1981) e Freire (1980; 1983).

Para esta pesquisa, a contribuição principal do método são os princípios que permeiam as ações e de que forma são aplicados. Assim, Brandão (1981, p.26) discute sobre a fase de levantamento do “universo vocabular”, na qual tão importante quanto as palavras, seria o contato do educador com a realidade local. Num processo coletivo e co-participativo, ele se mistura com a comunidade reduzindo (mas não eliminando) as diferenças e distâncias entre educador e educandos. Segundo Freire (1983, p.112), esta era uma fase muito rica do método, visto que “revelavam anseios, frustrações, descrenças, esperanças também, ímpeto de participação, como igualmente certos momentos altamente estéticos da linguagem do povo”.

Significa, portanto, compreender esses sujeitos a partir das suas realidades, nas quais se luta por uma “consciência da realidade e uma consciência de si [...], (que) enquanto ‘seres-em-situação’ encontram-se submersos em condições espaço-temporais quem influem neles e nas quais eles igualmente influem” (FREIRE, 1980, p.33).



Desenho 5: Situação codificada (FREIRE, 1983, p.125)

A codificação não representa um simples recurso visual para uma aula melhor, por exemplo. Nem mesmo um recurso para os indivíduos perceberem a realidade considerada “densa, impenetrável e envolvente” (FREIRE, 1976, p.30). Não é simplificar o concreto ao abstrato. Pelo contrário, “é um objeto de conhecimento que, mediatizando educador e educandos, se dá o seu desvelamento” (FREIRE, 1976, p.27). São os dois elementos – abstrato e concreto, inter-relacionados. A decodificação é a passagem do primeiro para o segundo (FREIRE, 1976).

4.2.1 Leitura da palavra escrita e vivida: o processo de conscientização

O fundamental, neste processo, é reconhecer que enquanto se alfabetizam, os participantes também se conscientizam da sua condição **no** e **com** o mundo (FREIRE, 1988, p. 72, grifo nosso). As situações existenciais visualizadas são “situações-problema” codificadas. A partir de uma participação livre e criadora, vão sendo decodificadas pelo grupo através do debate. Segundo Brandão, as situações “[...] introduzem idéias de base que, partindo de situações existenciais, possibilitam a apreensão coletiva do conceito de cultura e conduzem a outros conceitos fundamentais [...]” (BRANDÃO, 1981, p.41).

No trabalho de decodificação, o desvelamento da realidade significa ter a consciência da “sua maneira de existir”, descrevendo-a e analisando-a, mesmo que não “signifique, ainda, um engajamento político para a sua transformação” (FREIRE, 1976, p.22).

O tema da “conscientização” é considerado o conceito central das idéias freireanas sobre educação. Constitui-se como um “ato de conhecimento, (e) uma aproximação crítica da realidade” (FREIRE, 1980, p.25). Entretanto, num primeiro momento, o processo é apenas “descritivo” (FREIRE, 1976, p.52), configurando-se como uma aproximação espontânea, experimentando a realidade. Por isso, não se considera como um estado de consciência (FREIRE, 1980).

O segundo momento da decodificação é marcado por “análises críticas em torno da realidade codificada” (FREIRE, 1976, p.52), na qual a conscientização é um processo permanente. A cada nova descoberta, uma nova reflexão crítica (FREIRE, 1980).

Este processo é caracterizado como uma ação cultural que, além da reflexão crítica sobre si, ganha sentido quando “tenta constituir-se como um momento de teorização da prática social” da qual participam. Por isso, não há dissociação entre a realidade vivida e sentida. A conscientização não é uma condição dada, “ninguém conscientiza ninguém”, ela é “o ato de desvelar a realidade”(FREIRE, 1976, p.36, 109, 60).

A conscientização, enquanto processo, é também compreender que a realidade não é um “mundo dado”, mas dinamicamente “dando-se” (FREIRE, 1976, p.94). Assim sendo, direciona-se contra as idéias de mitificação da realidade, que “consiste em fazê-la passar pelo que ela não está sendo” (FREIRE, 1976, p.101). Conscientizar é também o olhar crítico para desvelá-la, para conhecer seus mitos, “que enganam e que ajudam a manter a realidade da estrutura dominante” (FREIRE,

1980, p.29). O desvelamento das estruturas e mitos da realidade se completam no processo de conscientização com a inserção crítica dos indivíduos, na ação transformadora (FREIRE, 1976, p.94).

Centrado na conscientização do ser humano, os princípios do método de alfabetização são baseados em ser “ativo, dialogado, crítico e criticista”.(FREIRE, 1988, p.68). Logo, as atitudes correspondentes do educador, que nos Círculos recebe também a denominação de “animador”, é de propiciar um debate participativo e dialogado. Assumindo o papel de um elemento dinamizador, ele não deveria fazer a decodificação das imagens “para” ou “por alguém”, nem trazer ou impor a sua verdade ou o seu julgamento sobre os fatos (BRANDÃO, 1981, p.51).

Não se pode visualizar o método como uma receita definitiva, tampouco com sua versatilidade em absorver as bases de diferentes contextos, ele, por si só, não garante a efetividade dos resultados. Sendo os sujeitos o referencial principal, não se admite a imposição do método, dos materiais e do discurso do educador sobre o educando. Considera-se que ele está em constante construção através do “diálogo entre educador e educando [...]” (BRANDÃO, 1981, p.21).

4.3 A PRÁTICA COMO PROCESSO DIALOGADO

Nos princípios pedagógicos de Paulo Freire, o diálogo é uma das categorias principais na sua abordagem. É por meio dele que se constroem as relações entre sujeitos e o processo de conhecimento. Aparentemente, uma palavra de significado simples e facilmente compreensível, tem em Freire os seus mecanismos, implicações, fundamentos, ou seja, sua dimensão mais ampla. Para compreendê-lo, analisa-se, também, o seu oposto: o não-diálogo, muitas vezes disfarçado de diálogo.

Na prática educativa libertadora, as relações entre educandos e educador, e entre educandos são fundamentadas no diálogo. O ato de dialogar é entendido como processo de comunicação baseado em uma relação entre sujeitos e composta por duas vias (processo de comunicação dialogada) (FREIRE, 2006, p.67).

O papel do diálogo entre educador e educando é fundamental como processo de aprendizagem. Pressupõe-se falar e ouvir, e esse, como um processo autêntico

que estabelece uma relação com quem fala (FREIRE, 1996). Baseia-se numa relação de horizontalidade, “nasce de uma matriz crítica e gera criticidade” (FREIRE, 1983, p.108).

Para o autor, a criticidade é um processo de superação da curiosidade ingênua. É a superação do senso comum, por meio da “inquietação indagadora, como inclinação ao desvelamento de algo”. Todavia, a sua promoção não se dá automaticamente, entende-se que um dos papéis principais da “prática educativa progressista é [...] o desenvolvimento da curiosidade crítica, insatisfeita, [...]” (FREIRE, 2000b, p.35). Para isso, é necessário uma atitude desafiadora do educador, e não um mero repetidor de frases e idéias inertes. Não se limita à ensinar conteúdos, mas ensina a pensar certo. “Só, na verdade, quem pensa certo, mesmo que, às vezes, pense errado, é quem pode ensinar a pensar certo. E uma das condições necessárias a pensar certo é não estarmos demasiados certos de nossas certezas” (FREIRE, 2000b, p.30).

Para Freire (2006), uma teoria correspondente a uma prática não-dialógica implica numa “invasão cultural”. Logo, há aquele que invade e o outro invadido. A relação entre eles tem seus pólos em “posições antagônicas”. O invasor é aquele que pensa sobre e não com os sujeitos; “o invasor prescreve; os invadidos são pacientes da prescrição” (FREIRE, 2006, p.42).

Entendendo a comunicação como um fenômeno vital-natural do ser humano, o diálogo seria a condição para se estabelecer o processo comunicativo, que não significa a simples transmissão de informação. O diálogo – “comunicação e a intercomunicação entre sujeitos”, é a condição para se conhecer mais. Todavia, o autor argumenta que “dialogar não é tagarelar”, mas sim a busca crítica de algo. “Por isso pode haver diálogo na exposição crítica, rigorosamente metódica, de um professor a que os alunos assistem não como quem *come* o discurso, mas como quem apreende sua inteligência” (FREIRE, 2001, p.81).

O processo não-dialógico invade através da exclusividade da fala, transporta sua visão de mundo, o seu espaço histórico-cultural. “O invasor reduz os invasores do espaço invadido a meros objetos de sua ação” (FREIRE, 2006, p.41).

No entanto, pode haver a crença, mesmo que não externada, da inviabilidade do diálogo. As causas dessa idéia podem ser justificadas, por exemplo, devido à diferença de repertórios de conhecimentos entre os sujeitos. Por exemplo, na relação entre alguém que detém certo conhecimento técnico especializado

(sistemizado) que precisa “transmitir” para o(s) sujeito(s) alvo de determinada ação. Outra justificativa pode ser a questão do prazo, crendo que um processo dialogado demanda mais tempo de realização. Situação verificada, por exemplo, em diversas intervenções sociais nas quais a lógica dos prazos e resultados são priorizados em relação aos sujeitos.

Nestas visões, o processo dialogado é considerado como “perda de tempo” e inviável. No entanto, Freire considera um equívoco esta percepção. O tempo gasto no diálogo representaria ganhos “em lucidez, em segurança, em autoconfiança e em interconfiança [...]” (FREIRE, 2006, p.51).

O método dialogado parte do referencial do educando. Demanda, assim, pensar sobre o conteúdo programático a partir daquilo que será objeto de conhecimento, pois “quem dialoga, dialoga com alguém sobre alguma coisa” (FREIRE, 1988, p. 70). O conteúdo não seria uma condição para estabelecer um diálogo problematizador, já que tudo pode ser problematizado.

4.3.1 A não neutralidade da prática educativa - à toda ação, uma teoria correspondente

A implicação política da educação é discutida por Freire, especialmente, a partir da compreensão de que as relações entre os indivíduos “se dão em diferentes níveis” e, independente do nível, “esta ação subentende uma teoria”. Por sua vez, ela sendo consciente ou não, implica em uma ação correspondente. Refletir sobre esta ação é a maneira de revelá-la “em seus objetivos, em seus meios, em sua eficiência” (FREIRE, 2006, p.40). Sendo a educação uma forma de intervenção no mundo, ela tem uma atitude política e, assim, jamais será neutra (FREIRE, 2000b).

Mesmo quando se considera a escolha de um conteúdo apenas por um critério pedagógico, há uma intenção. Pois, “quem dá a palavra dá o tema, quem dá o tema dirige o pensamento, quem dirige o pensamento pode ter o poder de guiar a consciência” (BRANDÃO, 1981, p.22). Logo, “falar de neutralidade da educação” é uma forma de mascarar a realidade e a ação dos indivíduos nela - a falsa realidade, e a “mistificação” da educação (FREIRE, 1980, p.77). “É uma ingenuidade pensar

num papel abstrato, num conjunto de métodos e de técnicas neutros para uma ação que se dá em uma realidade que também não é neutra” (FREIRE, 1976, p.39).

O autor critica a visão atual da educação, que no seu entender, se limita ao “domínio administrativo e técnico” (FREIRE, 2001, p.79). Fundamentalmente porque tem, entre outras coisas, o mercado como fonte de referência principal de regulação, no qual a educação passou a ser mero treino para sobreviver neste contexto (FREIRE, 1996). Ele é dado como uma situação já posta, definitiva. Nesta visão, o que é relevante “é o treinamento puramente técnico, a padronização de conteúdos, a transmissão de uma bem-comportada sabedoria de resultados” (FREIRE, 2001, p. 79).

A perspectiva democrática em Freire, não nega ao educador o direito de ter as suas próprias opções e alinhamentos político-teóricos. Assumir uma postura de falsa neutralidade é visto como uma falta de respeito à pessoa do educando, que também tem as suas opções (FREIRE, 2000²). No entanto, para o educador democrático, independente dos seus posicionamentos, considera-se vetado impor as suas verdades. Se assim o faz, está “prescrevendo” aos demais, então estará “manipulando”; num processo de “coisificar” o outro estabelecendo uma relação de “domesticação” (FREIRE, 2006, p.78).

A análise das ações pedagógicas e suas teorias correspondentes são discutidas na obra de Freire a partir de duas concepções antagônicas: a bancária e a libertadora. A primeira relaciona-se às críticas apresentadas anteriormente, sobre a percepção, do autor, do atual contexto educacional. Na prática educativa da concepção bancária, o educador:

- “[...] ensina, os alunos são ensinados”;
- “[...] sabe tudo, os alunos nada sabem”;
- “[...] pensa para si e para os estudantes”;
- “[...] fala e os alunos escutam”;
- “[...] estabelece a disciplina e os alunos são disciplinados”;
- “[...] escolhe, impõe sua opção, os alunos submetem-se”;
- “[...] fala de um tema estranho à experiência existencial dos estudantes [...] sua tarefa é ‘encher’ os alunos do conteúdo da narração”²¹.

²¹ Freire (1980, p.79).

Complementando esta concepção, a discussão de Paul Singer analisa uma das vertentes da educação atual, denominado-a de “produtivista”. Nela, os princípios gerais são de que à educação compete preparar os indivíduos ao ingresso na “divisão social do trabalho”. Portanto, enfatiza a instrução e o “desenvolvimento de faculdades que habilitem o educando a integrar o mercado de trabalho”. Este cenário competitivo se dá na visão de que a vantagem individual reflete nos ganhos sociais, isto é, “o bem-estar de todos é o resultante da soma dos ganhos individuais”. A exclusão da pobreza, então, seria provocada pela elevação do “produto social” através do aumento da produtividade (SINGER, 1996, p.6). Deste modo, a educação é um “ato de depositar [...] é a concepção ‘acumulativa’” (FREIRE, 1980, p79).

Na educação libertadora, por sua vez, as atitudes do educador se manifestam por princípios humanistas. Sua fala é coerente com suas atitudes, na qual, o respeito à autonomia e ao saber do educando fundamentam sua prática (FREIRE, 2000b). O diálogo que caracteriza sua ação é o meio principal do processo de conscientizar-se. Neste modelo, o diálogo problematizado se “fundamenta sobre a criatividade e estimula uma ação e uma reflexão verdadeiras sobre a realidade”, principalmente, por considerar os sujeitos como incompletos, como seres inacabados, vivendo em uma realidade também inconclusa. Na concepção libertadora, o educador se compromete com os educandos, junto com eles, “num pensamento crítico e numa procura da mútua humanização [...] deve colocar-se ao nível dos alunos em suas relações com eles” (FREIRE, 1980, p.81).

Aproxima-se à concepção “libertadora”, uma visão que busca estimular o engajamento em movimentos coletivos como forma de luta social. Denominada por Singer de “civil democrática”, esta posição centra-se, também, no educando, preferencialmente naquele das “classes desprivilegiadas ou não-proprietárias”. Para esta “visão democrática”, não há contradição entre formação do cidadão e a formação profissional (SINGER, 1996, p.5).

4.3.2 A intervenção técnica e a prática educativa

A aproximação entre alguns princípios pedagógicos freireanos e as intervenções de *designers* no artesanato, podem parecer, inicialmente, como duas áreas muito distantes, com propósitos antagônicos. Percepção que pode ter origem na inconciliação entre uma prática educativa humanista-libertadora e uma ação predominantemente técnica para a configuração de produtos.

Todavia, Freire discute que não existem antagonismos entre as duas áreas, pois ambas estão inseridas numa realidade social concreta, com sujeitos históricos e sociais que participam dessa “totalidade”. Sendo a prática educativa emancipadora centrada nos sujeitos, os quais são produtores de conhecimento e não apenas receptores, acredita-se que as intervenções de *design* no artesanato não poderiam se configurar somente como uma ação técnica, fundamentada num processo de capacitação como um simples repasse de informações, dissociadas da realidade vivida.

Por isso, o comprometimento do profissional com a sociedade passa antes pelo seu comprometimento enquanto Ser, que também, insere-se num “contexto histórico-social em cujas inter-relações constrói seu eu [...]”. Portanto, tudo indica que a prática do *designer* nas intervenções não deveria se limitar no “domínio da técnica” (FREIRE, 2006, p.49), sendo que o seu comprometimento profissional passa antes pelo seu comprometimento ético enquanto Homem. O profissional não deve ter uma atitude somente do “mundo de técnicos e especialistas”, que fornecem seu conhecimento aos “ignorantes e incapazes” (FREIRE, 1988, p.19-21).

Não devo julgar-me, como profissional, ‘habitante’ de um mundo estranho; mundo de técnicos e especialistas salvadores dos demais, donos da verdade, proprietários do saber, que devem ser doados aos ‘ignorantes e incapazes’. Habitantes de um gueto, de onde saio messianicamente para salvar os ‘perdidos’, que estão fora. Se procedo assim, não me comprometo verdadeiramente como profissional nem como homem. Simplesmente me alieno. (FREIRE, 1988, p.20-21).

O autor critica algumas práticas educativas, especialmente, na formatação padrão de conteúdos e na utilização de cartilhas didáticas distantes da realidade dos educandos. Quando voltadas para educandos jovens e adultos, expressam uma relação paternalista e “infantilizadora”²², uma vez que não reconhecem estes sujeitos com “experiência existencial” e conhecimentos (FREIRE, 1976, p.14).

²² Freire reconhece que a palavra utilizada em referência ao universo infantil não é a mais adequada, mas que não significa qualquer redução ou depreciação.

Nota-se em alguns enunciados referentes às relações entre artesãos e designers, uma simplificação exagerada entre os julgamentos acerca desses sujeitos. Os primeiros, entre outras coisas, seriam aqueles de detêm uma habilidade especial na produção de objetos, destreza para a manipulação de matérias-primas que dominam devido a conhecimentos transmitidos por ancestrais e aperfeiçoados pela prática. Suas mãos são os principais instrumentos dessa transformação da matéria em objeto, valendo-se minimamente de ferramentas rudimentares.

Os *designers*, entretanto, podem ser vistos como aqueles que possuem uma visão mais ampla, por isso podem adequar os artesanatos para o mercado, promover inovações, gerar idéias, estimular a criatividade, melhorar a qualidade dos produtos (e por isso, avaliar o nível desta qualidade), entre outros. Sua ação relaciona-se a um domínio do conhecimento no campo intelectual.

A relação entre trabalho manual e intelectual é discutida por Gramsci, que considera equivocada uma separação definitiva entre as duas áreas. Na análise que desenvolve sobre alguns indivíduos sociais, como o operário, argumenta que a especificidade deste grupo não reside na predominância do trabalho manual ou instrumental. As características próprias destes grupos residem em “determinadas condições e em determinadas relações sociais”, nas quais se desenvolve o trabalho. Assim, “em qualquer trabalho físico, mesmo no mais mecânico e degradado, existe um mínimo de atividade intelectual criadora [...] (portanto) todos os homens são intelectuais, poder-se-ia dizer” (GRAMSCI, 1995, p.7).

Retornando à questão do compromisso do profissional-educador, ao se comprometer verdadeiramente com os sujeitos, implica relacionar-se de igual maneira com a realidade que “nela e com ela estão”. A realidade social para ser transformada, necessita ser tomada em sua totalidade. Para isso, não é possível tê-la com uma “consciência ingênua”, como algo “dado, estático e imutável”, nem mesmo como “departamentos estanques”. A compreensão da realidade necessita considerar que as diversas partes “se encontram em permanente interação” (FREIRE, 1988, p.21).

A transformação social de uma realidade é um processo de tensão entre a preservação da estrutura social existente em oposição ao esforço para sua transformação. Assim sendo, o papel de “trabalhador social” (educador, técnico) não se limita ao processo de mudança, mas envolve atuar com outros “trabalhadores” na estrutura social (compreendendo sua complexidade) (FREIRE, 1976, p.38).

A não inexistência de antagonismos entre prática educativa e intervenção técnica, decorre da compreensão de que ambas têm o ser humano como ponto de referência. O princípio fundamentado no humanismo, contudo, não significa oposição à tecnologia (FREIRE, 2006; 1988; 1976). Para o autor, a técnica não existe fora do domínio humano, está vinculada à história do indivíduo.

Sendo o compromisso efetivo com o indivíduo, não se pode desconsiderar a ciência e a tecnologia como meios de luta, como meios de superação da sua realidade. O sujeito não deve ser um alienado dos recursos tecnológicos, nem ser tratado como um “objeto-técnico”, passível de manipulação (FREIRE, 1988, p.22-23).

Na intervenção técnica, o diálogo, também configura-se como o método de relação entre os sujeitos. Contudo, não significa que o educando refaça o caminho do conhecimento técnico por meio do diálogo. Para o autor, este deve ocorrer pela “problematização do próprio conhecimento em sua indiscutível reação com a realidade concreta na qual se gera e sobre a qual incide, para melhor compreendê-la, explicá-la, transformá-la” (FREIRE, 2006, p.51-52). Entende-se que a função deste diálogo é “diminuir a distância entre a expressão significativa do técnico (designer) e a percepção pelos camponeses (ou artesãos) em torno do significado” (FREIRE, 2006, p.68).

Considerada como uma educação libertadora, depende da “participação livre e crítica dos educandos” como processo para tomada de consciência (WEFFORT, 1983, p.5-6). Fundamenta-se num processo constante de “auto-reflexão” do sujeito, da sua condição de vida e da “reflexão sobre seu tempo e seu espaço” (FREIRE, 1983, p.36).

4.4 A APROPRIAÇÃO PELA APRENDIZAGEM

Nos princípios freireanos, o diálogo é o meio de comunicação indispensável para uma educação emancipatória, pois é a partir dele que se propiciaria as condições para a aprendizagem. Como serem incompletos, em construção, os educadores e educandos não são “puros” no sentido de suas palavras, já que ambos estão em relação com o mundo num constante processo de transformação,

adquirindo conhecimentos, valores, modos de ser, de fazer e pensar. Por isso, a dimensão do ato de quem educa se baseia no processo de “ensina-e-aprende”, no qual haveria sempre “educadores-educandos e educandos-educadores” (BRANDÃO, 1981, p.22).

Tendo este referencial como pano de fundo, aborda-se três aspectos considerados pertinentes para as intervenções de *design*, que são: a relação e a construção entre os saberes individuais e coletivos; as condições para a apropriação de novos saberes; e o papel das interações sociais no aprendizado, todos estes aspectos sob a perspectiva freireana.

A condição do homem como um ser inacabado em constante transformação, o qual numa dinâmica de busca, “faz e refaz constantemente o seu saber”, tem na tomada de consciência de saber pouco, a motivação de saber mais (FREIRE, 2006, p.47).

Sendo assim, o ato de educar na “prática da liberdade” é também um ato de educar-se. O homem como um sujeito de relações, está em constante transformação de si e do mundo. Por transformar, passa a conhecer algo, logo não se pode falar em “absolutização da ignorância nem absolutização do saber” (FREIRE, 2006, p.47).

O processo dialogado, no qual subtende-se que ambos interlocutores estabelecem uma troca, não se caracteriza por uma simples transmissão, repasse ou doação de conhecimentos, pois se configuraria por uma relação unidirecional. Para o contexto das intervenções no artesanato, nas quais o designer estabelece algumas relações com os artesãos, é fundamental compreender os aspectos do encontro entre os diferentes conhecimentos e experiências individuais.

A educação não se fundamenta como um ato de transmissão de conhecimentos, como se esses fossem definitivos e únicos. Para Freire, há diferentes saberes e estes estão em constante superação. Por isso, considera-se que o educador não pode se colocar numa posição de superioridade, como de quem ensina um grupo de ignorantes. A atitude coerente é daquele que comunica um saber relativo a “outros que possuem outro saber relativo” (FREIRE, 1988, p.29).

A discussão da relação entre estes saberes e os novos conteúdos é uma forma de respeito ao educando e de evitar a invasão cultural. Fundamentado na relação que o novo saber (conteúdo) estabelece com as práticas e os significados sociais, criam-se maior proximidade dos sujeitos com os novos conhecimentos (FREIRE, 2006).

No sentido de uma educação emancipadora, a prática educativa, também, não é a “perpetuação dos valores de uma cultura dada”, a transmissão de uma cultura e muito menos o “esforço de adaptação do educando” ao meio do educador (FREIRE, 2006, p.78). A prática, portanto, deveria se configurar sempre como uma “participação criadora”. Na qual cabe ao educador o papel de dinamizar, de problematizar, evitando dar as respostas “para” ou “por” alguém. (BRANDÃO, 1981, p.51).

Assim sendo, uma outra forma de aprendizado necessita ser considerada, já que não se fundamenta exclusivamente no repertório de conhecimentos do educador. O *designer* (em trabalho de campo) junto aos artesãos, no qual se assumem num processo de descoberta (FREIRE, 2006), são mediatizados pelo “objeto” que buscam conhecer. A intervenção do *designer*, nesta ótica, seria a de problematizar com os artesãos o “conteúdo que os mediatiza” (FREIRE, 2006, p.81).

Esta noção não significa atribuir ao educador somente o papel de um questionador ou provocador de questões relativas ao contexto. Cabe-lhe sim o papel do ensino, contudo, para que constituam, o ato de aprender deve estar vinculado ao “ato de apreender” o conteúdo ou o objeto a ser conhecido. Assim, o sujeito-educando “se torna produtor também do conhecimento que lhe foi ensinado” (FREIRE, 2000, p.118).

Atenta-se que, em relação às intervenção no artesanato, as práticas educativas não significam o “ensino” de *design* para artesãos. Os temas a serem problematizados partem do contexto dos sujeitos, entretanto, considera-se que este (o problema) seja algo percebido e destacado por eles. Isto é, já tomaram conhecimento de determinado fato, não sendo um problema apenas aos olhos dos interventores. Freire, mesmo considerando isto como um fator fundamental, pondera que, destacado ou não, em ambos os casos é necessário que os sujeitos “captem as relações interativas entre o ‘percebido destacado em si’ e outras dimensões da realidade” (FREIRE, 2006, p.36).

O educador que nega o desafio da reflexão aos educandos impossibilita aquilo que podem vir a conhecer. Segundo Freire (2006), esta negação tende a “neutralizar” a capacidade de descoberta e aprendizado. Por sua vez, o *designer* tenderia a não se aprofundar nos reais problemas do contexto, limitando-se muitas vezes, ao “embelezamento” (segundo seus valores) dos produtos, e ainda, se vendo

como a solução para os artesãos. Na visão de Freire, “sua ação tende à ‘ingenuidade’ e não à conscientização [...]” (FREIRE, 2006, p.86).

No processo “dialógico” os conteúdos não são estruturados em módulos de ensino, como no uso de cartilhas temáticas num processo de transmissão de informações. O conteúdo está em constante construção, pois, na medida em que partem dos sujeitos, baseados em suas relações com o mundo, “vai-se transformando, ampliando, e assim exigindo novos conteúdos”. O processo adquire uma dimensão transformacional, com conteúdos de diferentes níveis, que “demandam novas pesquisas temáticas” e atualização do educador (FREIRE, 2006, p.88).

A prática educativa no contexto dos Círculos de Cultura possui a flexibilidade de se adequar ao ambiente de ação, sendo que, o como fazer deve ser estudado para cada situação (BRANDÃO, 1981).

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.

Segundo Freire, quando o sujeito se “apropria verdadeiramente do aprendido”, internalizando-o, pode “reinventá-lo”. Esta condição é a que permite “aplicar o aprendido-apreendido a situações existenciais concretas” (FREIRE, 2006, p.27).

Os termos apropriação e internalização são abordados por diferentes perspectivas teóricas. Baseando-se nos estudos de Smolka (2000), que reconhece algumas diferenças entre os termos, é possível, no entanto, entendê-los como:

[algo na] esfera da atividade particular do indivíduo, ou do movimento de aprendizagem em relação à realidade física e cultural: relacionados a um conteúdo específico transmitido pelos outros; concernentes à atividade prática partilhada; ou ainda dizendo respeito ao processo de (re)construção interna e transformação das ações e operações; o que esses termos designam está relacionado à questão de como um indivíduo adquire, desenvolve e participa das experiências culturais. (SMOLKA 1992, p.328 *apud* SMOLKA, 2000, p.27).

Nos processos de apropriação, nota-se que a “realidade” vivida e as “experiências” culturais com outros indivíduos possuem papel importante na construção e internalização de saberes. As relações entre os indivíduos de contextos sociais semelhantes ou diferentes são a base para o desenvolvimento destes, como dependem destas relações para educarem-se.

4.4.1 O papel das relações sociais

No artesanato a importância das relações sociais indica uma dimensão fundamental para a atividade. Pode-se analisar a partir da relação que estabelece com os modos de vida, isto é, tudo aquilo que faz parte do repertório de valores, significados e práticas de um contexto social. O termo usado frequentemente para designar este grupo de pessoas é o de comunidade, levando à entender como algo além de uma simples reunião de pessoas. E, o outro aspecto que leva a abordar as implicações das relações sociais é o estímulo dos agentes de fomento de intervenção para as ações coletivas. Verificado tanto na realização das capacitações, quanto para o modelo de organização de trabalho dos artesãos.

Na perspectiva de Paulo Freire, o indivíduo é um ser de relações e transformador socialmente do seu contexto. A educação é um ato coletivo e solidário, caracterizado pelas trocas entre as pessoas. Afirma que “ninguém educa ninguém e ninguém se educa sozinho”, nem mesmo, como um ato de despejo do saber de quem supõe saber mais que o outro, como visto anteriormente (BRANDÃO, 1981, p.22). Por isso, a idéia de relações humanas, adquire conotações de “pluralidade, de transcendência²³, de criticidade, de consequência e de temporalidade” (FREIRE, 1983, p.39).

Busca-se fundamentos em alguns elementos na teoria interacionista de Vygotsky, que contribui para a compreensão dos impactos das relações sociais nos processos cognitivos do indivíduo. Segundo Olivera (1997, p.56), mesmo não formulando uma teoria completa, o “desenvolvimento humano, o aprendizado e as

²³ “por conhecer os limites do objeto, se é capaz de transcendê-lo (FREIRE, 1976, p.66).

relações entre desenvolvimento e aprendizado são temas centrais nos trabalhos de Vygotsky” (OLIVEIRA, 1997, p.56).

Pela abordagem de Vygotsky, as interações sociais são relevantes por propiciar ao indivíduo condições de construir e absorver suas bases culturais e linguísticas. A interação se dá por meio dos indivíduos desta cultura com os elementos do ambiente estruturado. Esta fornece a “matéria-prima para o (seu) desenvolvimento psicológico” (OLIVEIRA, 1997, p.35).

Deste modo, o contexto social em que se vive é a base para o processo de aprendizado do indivíduo, o qual possibilita a apreensão de novos conhecimentos, desencadeado pelos processos de desenvolvimento cognitivo (OLIVEIRA, 1997, p.56). O contexto constitui-se como uma realidade interpretada (MORETTO, 1999, p.15).

Segundo esta teoria, os indivíduos não se desenvolvem plenamente sem o suporte de outros indivíduos de sua espécie. Influenciados pelo aprendizado, o processo cognitivo vincula “o desenvolvimento da pessoa e sua relação com o ambiente sócio-cultural em que vive e a sua situação de organismo” (OLIVEIRA, 1997, p.58).

Segundo Freire (1983, p.42), a integração do indivíduo ao contexto é a condição da sua liberdade. Por isso, ao apenas se adaptar ou se ajustar, o indivíduo elimina sua capacidade criadora.

O sujeito inserido no mundo, não é um ser passivo, mas um sujeito que na relação com os outros, constrói seu mundo. Por meio da interação, constrói o mundo que habita (MORETTO, 1999, p.16). E nesta relação com o mundo estabelece-se um processo de educação permanente (FREIRE, 1996). A ação educativa, estando associada ou não a uma intervenção técnica, tem no contexto social sua base de formulação.

Neste capítulo de aproximação entre as intervenções de *design* no artesanato, com os princípios e práticas pedagógicos de Paulo Freire, buscou-se discutir os aspectos principais da obra do autor e, também, evidenciar as possíveis relações com as intervenções de *designers*. O Círculo de Cultura é o ponto de partida para compreender as implicações de uma prática que parte dos referenciais dos educandos. E por isso, é viva, dinâmica e em construção constante. Não dissocia a formação do indivíduo com a do profissional, não se opõe à técnica ou

tecnologia, mas com ela busca exercer a consciência crítica e os meios de luta no seu desenvolvimento.

O *designer* e o educador não se limitam ao domínio de seus conteúdos. Para uma prática emancipatória é necessário compreender as complexidades das diferentes realidades sociais com os indivíduos que dela e com ela participam. Assim, as relações entre eles se fundamentam numa prática de trocas, construção e mútua-apropriação de conhecimentos. O posicionamento assumido neste capítulo, de pensar numa prática emancipatória na relação entre *designers* e artesãos, fundamenta-se na indissociação entre teoria e prática. Buscar compreender a dimensão teórica-política da ação de *design*, talvez, seja o primeiro passo na coerência entre os discursos e as práticas das intervenções no artesanato.

5. EXPERIÊNCIAS PARANAENSES DE INTERVENÇÃO NO ARTESANATO: CASO DIA

Esse capítulo apresenta dois projetos de intervenção de *design* no artesanato realizados pelo *Design Inovação e Arte* (DIA). 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).

A organização participou em 2002 do Edital Via *Design* do Sebrae/PR. Teve seu projeto aprovado e, assim, passou a integrar a Rede Paranaense de *Design* (RPRD), na qual se caracteriza como um Núcleo de Inovação e *Design* e Artesanato (NIDA). Conforme apresentado no Capítulo 1 desta pesquisa, os NIDA's foram idealizados pelo Sebrae para apoiar as ações do seu Programa de Artesanato.



Desenho 6: Marca da ONG DIA – Design Inovação e Arte (DIA)

O DIA apresenta uma considerável diversidade de objetivos e possibilidades de atuação. Entendendo com um reflexo dos interesses de seus associados, pode ser também resultado da amplitude de significados que as palavras “design”, “inovação” e “arte” possibilitam. Logo, os objetivos da ONG são:

- “Preservar, conservar e manter a memória histórica e artística dos ofícios tradicionais, bem como promover o seu desenvolvimento e divulgação”;

- “Prestar serviços de pesquisa e desenvolvimento de técnicas e produtos por solicitação de organismos públicos ou privados, mediante contrapartida material ou financeira”;
- “Identificar artistas e artesãos e suas atividades, conferindo-lhes maior visibilidade e valorização social”;
- “Reforçar a consciência social da importância das artes e artesanato como meio privilegiado de preservação dos valores da identidade cultural do país e como instrumento de dinamização da economia e do emprego”;
- “Incentivar a substituição das matérias-primas, por forma a respeitarem-se as exigências ambientais e de saúde pública e os direitos dos consumidores, adequando-as ao resultado final pretendido”;
- “Difundir atividades educativas, culturais e científicas realizando pesquisas, conferências, seminários, cursos, treinamentos, editando publicações, vídeos, processamento de dados, assessorias técnicas nos campos das artes, artesanato e *design*, bem como a distribuição de produtos, publicações, vídeos, serviços e assessorias, programas de informática, camisetas, adesivos, materiais destinados a divulgação e informação sobre os objetivos do DIA”;
- “Estimular a parceria, o diálogo local e a solidariedade entre os diferentes segmentos sociais, participando junto a outras entidades de atividades que visem interesses comuns”²⁴.

Desde 2003, o DIA realiza intervenções de *design* a partir, principalmente, da demanda do Sebrae/PR e também de outras ONG's. Neste período, realizou ações em vinte e oito municípios paranaenses, com atividades de diagnósticos, workshops e oficinas de criação.

Município		Ano	Atividade principal
01	Guarapuava	2003	Diagnóstico <i>Workshop</i> de Criação

²⁴ Estatuto Social do DIA (2004, p.1).

Município		Ano	Atividade principal
02	Jacarezinho	2004	Oficina de Criação
03	Jundiá do Sul		
04	Chopinzinho		
05	Bituruna		
06	Pinhão		
07	General Carneiro		
08	Rio Negro		
09	Palmas		
10	Santo Antônio do Sudoeste		
11	Mariópolis		
12	Ribeirão Claro		
13	Campina Grande do Sul		
14	Ponta Grossa		
15	Tibagi		
16	Telêmaco Borba		
17	Lunardeli	2006	<i>Workshop</i> de Criação
18	Colombo	2006	Diagnóstico
19	Adrianópolis		
20	Tunas do Paraná		
21	Campina Grande do Sul		
22	Bocaiúva do Sul		
23	Dr. Ulisses		
24	Rio Branco do Sul		
25	Itaperuçu		
26	Quatro Barras		
27	Cerro Azul	2006 - 2007	Oficina de Criação
28	Coronel Vivida	2008	Oficina de Criação
29	Guaraqueçaba		

Quadro 6: Relação de municípios onde a DIA desenvolveu projetos (DIA, 2006; DIA, 2008).

É importante observar que, apesar de haver somente 3 nomenclaturas distintas para as atividades desenvolvidas, não é correto afirmar que tratam-se dos mesmos procedimentos metodológicos, duração, utilização de recursos materiais e objetivos, que foram aplicados nos diversos municípios. De modo geral, o *diagnóstico* no contexto apresentado, refere-se a contratos firmados entre o DIA e o seu(s) cliente(s) para o levantamento de informações específicas, como: as matérias-primas usadas ou com potencial de uso no artesanato de uma região,

identificação de grupos de artesãos e suas características de organização, produção e comercialização, e o levantamento de elementos iconográficos. Do mesmo modo, o *workshop* refere-se a uma atividade de curta duração (1 a 3 dias), com o propósito de transmitir conhecimentos e vivenciar processos produtivos e de criação de produtos, novas técnicas e matérias-primas. As *oficinas de criação* são as atividades que mais tiveram demanda de realização. Sua característica principal é que os artesãos cheguem ao final da oficina com um novo produto desenvolvido.

Entretanto, não é o objetivo desta pesquisa de mestrado analisar diretamente a ONG DIA ou avaliar os seus projetos. Busca-se, a partir dos relatos de duas experiências, reconhecer as estruturas sociais, as percepções dos contextos sócio-culturais, os significados e as apropriações de **designers** e **artesãos**. O destaque nos dois atores deste processo reflete a intenção de trazer, neste trabalho, as suas “falas”.

O roteiro de entrevista foi estruturado com 3 categorias de coleta de dados, tanto para os designers quanto as artesãs de acordo com os quadros a seguir.

Roteiro de pesquisa: entrevista semi-estruturada	
Categorias de coleta de dados:	
Atores designers e artesãs participantes das intervenções selecionadas Objetivo: coletar informações sobre o entrevistado em relação à sua atividade de trabalho e a sua participação nas oficinas de design e artesanato.	
Práticas das oficinas Objetivo: tomar conhecimento sobre as práticas realizadas durante as oficinas de criação a partir dos olhares do designer e das artesãs; identificar suas percepções sobre a prática.	
Contextos sócio-histórico, econômico e simbólico Objetivo: identificar a partir dos olhares dos atores, as suas percepções, significados e situações dos contextos e grupos artesanais envolvidos; explicitar as diferentes percepções sobre um contexto comum, envolvendo aspectos sociais, históricos, econômicos e simbólicos.	
ATORES	
designers	artesãs
<ul style="list-style-type: none"> - Modo como o projeto de intervenção chegou ao DIA; - Como e porque o designer-entrevistado participou dele; - Modo como ocorreu a preparação das atividades; - Modo como se deu a inserção do designer com o grupo de artesãos; - Quantidade de pessoas envolvidas na realização das oficinas. 	<ul style="list-style-type: none"> - De que modo a artesã iniciou na atividade; - A quantidade de tempo de experiência com artesanato; - O papel do artesanato em sua vida: fez ou faz outras atividades - Os produtos que produz atualmente e, aqueles que já produziu; - O modo como tomou conhecimento da oficina e porque participou.

Quadro 7: Protocolo de coleta de dados: atores.

PRÁTICAS DAS OFICINAS	
designers	artesãs
<ul style="list-style-type: none"> - Os objetivos da oficina. Como foram definidos. - Descrever as atividades da oficina; mode de realização; - Descrever a duração das atividades; colher a opinião do designer a respeito; - Descrever o local no qual se realizaram as atividades; de que forma interferiu; - Identificar os recursos materiais usados durante a oficina; de que modo interferiram nas atividades e resultados. 	<ul style="list-style-type: none"> - Identificar o que a artesã se recorda da oficina realizada; - Identificar as atividades mais significativas e de que forma foram realizadas; - Identificar o modo como as artesãs se relacionaram entre si durante a oficina; - Identificar o modo como percebeu a presença e atuação do designer durante as atividades; - Identificar a sua percepção geral sobre a oficina; - Na visão da artesã, quais os resultados obtidos; - Se houve mudanças, e quais, no sua trabalho, desde a oficina até ps dias atuais;
CONTEXTOS SÓCIO-HISTÓRICO ECONÔMICO E SIMBÓLICO	
designers	artesãs
<ul style="list-style-type: none"> - As percepções sobre o artesanato encontrado: tipo, qualidade,... - As percepções sobre os artesãos locais: motivação, organização social, habilidades, saberes, história,... - As percepções e avaliação pessoal da oficina desenvolvida e resultados obtidos; - Modo como avaliava as atividades desenvolvidas e o envolvimento dos participantes com a proposta; - Identificar os aspectos mais significativos para o designer no trabalho que realizou; - Identificar se houve momentos ou atividades que encontrou dificuldade na sua realização. Comentar; 	<ul style="list-style-type: none"> - Conhecer o artesanato atual produzido pela artesã. Reconhecer a história desses produtos; - Levantar informações referentes à renda obtida através do artesanato: comparativo com o passado, mudanças nos valores, formação de preço no produto; - Reconhecer as características do trabalho coletivo (associação); - Identificar as práticas de organização, negociação e criação dos produtos; - Identificar as percepções da artesã quanto ao artesanato dela e/ou do grupo; - Identificar as percepções da artesã quanto a atividade artesanal: mudanças, desempenho, resultados financeiros e de satisfação;

Quadro 8: Protocolo de coleta de dados: práticas das oficinas e contextos sócio-histórico, econômico e simbólico.

Optou-se em selecionar dois projetos para o estudo de caso, com a intenção de ampliar e explicitar as diferentes e complexas relações e contextos sociais. Os critérios para seleção dos casos foram definidos a partir da identificação das condições mínimas necessárias para o levantamento de informações, e o distanciamento metodológico do autor com o objeto de estudo. Assim, os critérios utilizados para a seleção foram:

- **Não participação direta do pesquisador na intervenção;** o vínculo existente do pesquisador com o DIA, que influencia no olhar sobre as ações da organização, pode ser atenuado a partir do distanciamento metodológico, observando casos nos quais não houve a sua participação no planejamento e realização das atividades de intervenção. No entanto, acredita-se que sua relação com a organização traz contribuições positivas, como explorar os principais fatores de interesse nas entrevistas e nas análises dos dados;

- **Projeto concluído;** o estudo focou-se em projetos cujas atividades foram encerradas há pelo menos 6 meses. Entende-se que o distanciamento temporal permite uma reflexão dos seus atores de modo mais maduro, isto é, reduzindo as primeiras impressões logo após a realização de uma atividade deste tipo. Contudo, esta pode ser uma variável que limita o levantamento de algumas informações devido a lapsos de memória, por exemplo;
- **Acesso à documentação;** considerou-se fundamental a disponibilidade e acesso aos documentos da DIA e dos projetos realizados. Logo, os documentos disponibilizado foram: fichas de diagnósticos dos artesãos, imagens dos produtos artesanais antes da intervenção, imagens das oficinas e relatório final do projeto.

A partir da concordância da ONG e da análise dos demais critérios, os projetos selecionados são os que aconteceram nos municípios de Jacarezinho e Campina Grande do Sul, nos anos de 2004 e 2005 respectivamente. A ilustração abaixo indica as localizações geográficas dos municípios que tiveram atuação da DIA, como também, destaca os dois selecionados.



Desenho 7: Localização dos municípios que tiveram atuação do DIA. Numeração de acordo com Quadro 3

Os dois casos selecionados são apresentados com destaque para a narrativa de seus atores: designers e artesãos. Inclui também a análise documental e a

observação direta do pesquisador no momento atual, dos espaços e produtos dos artesãos. Procurando manter uma posição menos invasiva possível, o contato inicial com alguns artesãos foi realizado através do designer Interventor. Porém, o aceite em receber o pesquisador não representou um acesso a todos demais artesãos do grupo, seja por limitações de tempo, oportunidade de contato ou receptividade de alguns. Atenta-se também que, no período transcorrido entre os projetos e a pesquisa, entre 3 e 4 anos, alguns contatos tornaram-se desatualizados, o que impossibilitou localizar diversas pessoas.

5.1 PANORAMAS DOS PROCESSOS DE INTERVENÇÃO: AS EXPERIÊNCIAS EM JACAREZINHO E CAMPINA GRANDE DO SUL

A intervenção do DIA em Jacarezinho foi realizada por dois designers, no período de julho a setembro de 2004, e contou com a participação de 22 artesãos e artesãs. Para o estudo de caso desta experiência, além da análise documental, utilizou-se de entrevistas com os dois designers envolvidos e uma artesã, todas realizadas em 2008.

Também neste ano, entrevistou-se a dupla de designers e duas artesãs participantes do projeto no município de Campina Grande do Sul. A intervenção foi realizada no período de agosto a novembro de 2005, é formado por um grupo por mulheres do povoado da Jaguatirica. Este, localizado às margens da BR116, a aproximadamente 50 Km da cidade.

Mantendo seus nomes em sigilo, conforme foi solicitado por alguns dos entrevistados, utilizam-se as seguintes denominações como referências nos relatos seguintes²⁵:

Designer A	Participante do Projeto em Jacarezinho
Designer B	
Artesã A	
Designer C	Participante do Projeto em Campina Grande do Sul
Designer D	
Artesã B	
Artesã C	

Quadro 9: Denominação para referência dos entrevistados

²⁵ A transcrição destas entrevistas está no Apêndice do trabalho.

As intervenções de *design* realizadas nestes municípios integraram um conjunto de capacitações promovidas pelo Sebrae/PR. Focadas em temas como empreendedorismo, associativismo, formação de preços, entre outros, em determinado momento deste processo contratou-se o DIA para as ações de *design* com o objetivo de criar novos produtos.

Assim, a experiência em Jacarezinho foi a primeira aplicação do que se chamou de Oficina de Criação. Realizada com um grupo de 22 artesãos e artesãs, as atividades aconteceram na sede do Sebrae local. O grupo não formava uma organização própria, alguns sem vínculos formais ou informais, sendo que muitos nem se conheciam. Segunda a Artesã A (2008), ela tinha por hábito participar de cursos que o SEBRAE promovia, “às vezes tinha curso que não tinha nada a ver comigo, e eu ia [...]” (informação verbal)²⁶.

Existia no grupo uma significativa diversidade de técnicas e matérias-primas utilizadas, como também, de idades entre as pessoas - jovens, adultos e idosos – homens e mulheres e o tempo de vida que cada um já havia dedicado a fazer artesanato: de iniciantes com 3 meses, a experientes com 30 anos de ofício (DIA, 2004b, 2004c).

Esta diversidade, na visão do Designer A (2008), era um aspecto positivo que possibilitaria trocas de conhecimentos mais amplas entre eles. Viu no grupo artesãos que chamou de “puristas”, entendendo como aqueles indivíduos “que criam soluções para os seus problemas”, considerando assim, como “grandes artesãos”. Por outro lado, havia também aqueles que, na analogia do Designer A (2008), seriam como “artistas plásticos”, que por não conseguirem mercado para seus produtos em uma cidade pequena, acabam por fazer “caixinha” como meio sustento (informação verbal)²⁷.

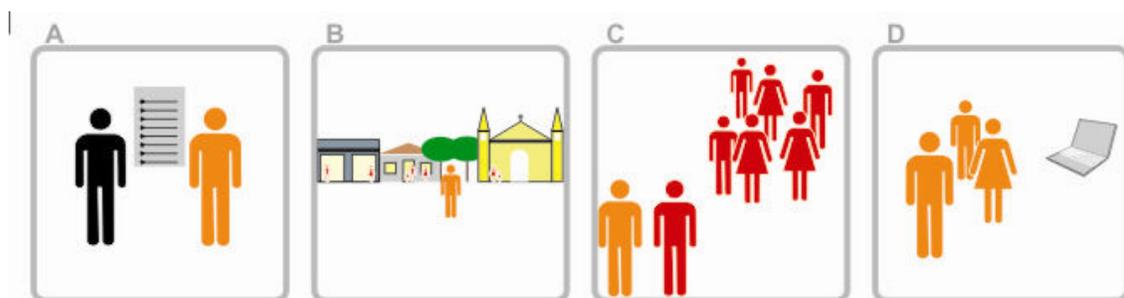
A Artesã A, por exemplo, não se enquadrando em nenhum desses extremos, diz gostar de “inventar” novos produtos, e acredita que sempre é possível fazer um produto melhor do que o anterior. Esta visão, ela associa ao breve período em que

²⁶ ARTESÃ A. Entrevista gravada em áudio do referente ao Projeto de Intervenção. Jacarezinho, 2008. Informação verbal.

²⁷ DESIGNER A. Entrevista gravada em áudio do referente ao Projeto de Intervenção. Curitiba, 2008. Informação verbal.

participou da CONFIBRA²⁸. Entre os motivos de não ter permanecido na associação de artesãos, foi por considerar aquele artesanato repetitivo e “industrial”. Considera que esse processo não evoluía o seu trabalho e que não lhe trazia satisfação.

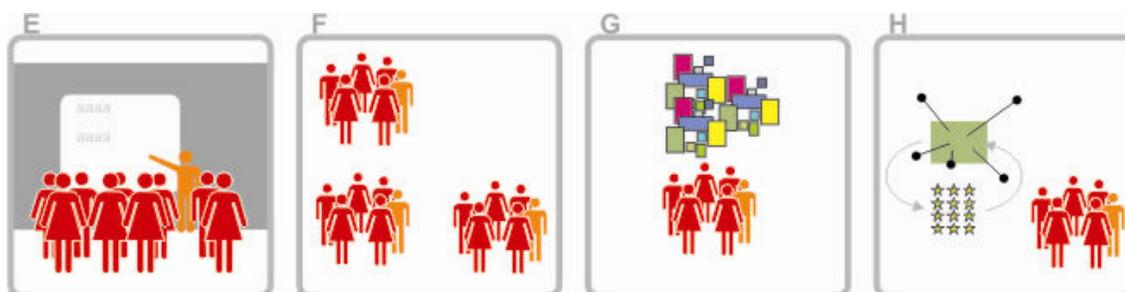
Tomou-se o Relatório Final da Oficina de Criação e as entrevistas com os *designers* para ilustrar de modo descritivo as principais fases e momentos da intervenção em Jacarezinho. Parte-se do início do envolvimento do DIA, até o encerramento das atividades com os artesãos.



Desenho 8: Etapas de 'A' a 'D' do Projeto de intervenção realizado em Jacarezinho.

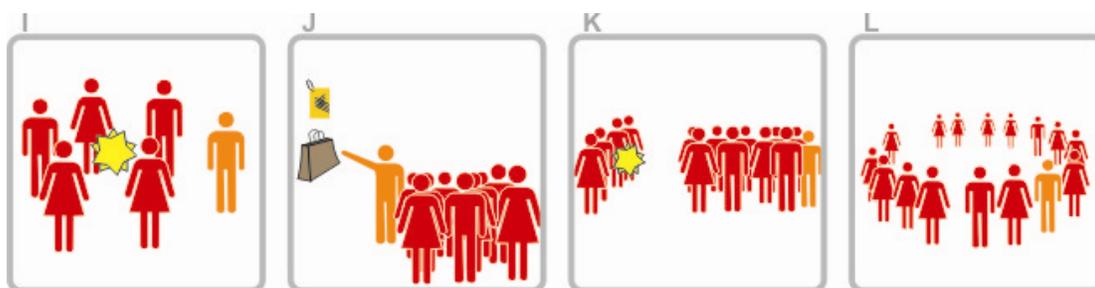
- A.** Relação entre agentes do Sebrae e da DIA. Negociação das atividades propostas, prazo de execução e valores financeiros;
- B.** Diagnóstico comercial realizado pelo designer. Reconhecimento dos pontos de venda de artesanatos na cidade, dos produtos artesanais e levantamento de informações gerais sobre o município;
- C.** Entrevistas com artesãos pré-inscritos para as Oficinas. Preenchimento de ficha com informações pessoais e sobre a produção e comercialização. Observação e registro dos seus respectivos artesanatos;
- D.** Trabalhos internos. Levantamento de dados sobre Jacarezinho, pesquisa e desenvolvimento das atividades para aplicação nas Oficinas;

²⁸ A COMFIBRA é uma associação de artesãos que foram capacitados em técnicas produtivas com fibras de taboa e bananeira. Iniciou as atividades em janeiro de 2005 e, formalizou-se como associação em 2007. Realiza a produção e comercialização coletivamente entre os associados (CONFIBRA, 2009).



Desenho 9: Etapas de 'E' a 'H' do Projeto de intervenção realizado em Jacarezinho.

- E.** Palestra explicativa: sobre design, a relação dele com o artesanato e algumas questões de valorização dos produtos. Apresentação dos objetivos da oficina.
- F.** Divisão aleatória dos artesãos em grupos. Trabalhos em equipe.
- G.** Levantamento de informações. Oferece-se a cada equipe um conjunto de imagens de produtos e de ambientes, de diferentes estilos. Observa-se detalhes de formas, funções, estilos e sensações. Posteriormente, agrupa-se de acordo com semelhanças de estilos. Objetivo de exercitar a observação de objetos, diferenciação de públicos e mercados.
- H.** Geração de idéias a partir de referência visual: cada grupo recebe a imagem de um ambiente interno (ex. casa). Descrevem-se as características e propõem-se pensar em objetos para este ambiente, através da substituição dos existentes, ou a inserção de novos. Elabora-se assim, uma lista de idéias de produtos.



Desenho 10: Etapas de 'I' a 'L' do Projeto de intervenção realizado em Jacarezinho.

- I.** Seleção de idéias e criação formal: o grupo identifica os diversos conhecimentos e habilidades em materiais e técnicas produtivas de seus integrantes, analisando-as em relação às alternativas. Busca-se selecionar uma idéia que possibilite agregar os diferentes saberes na sua

configuração e que seja do interesse dos autores. Inicia-se a produção de um protótipo.

- J.** Comercialização: com os protótipos em fase final de construção, os designers abordaram questões relativas à apresentação do produto, embalagem e etiqueta de informações.
- K.** Apresentação dos produtos: cada grupo fez uma rápida apresentação do produto.
- L.** Encerramento da Oficina: os designers conduziram a finalização das atividades, questionando o grupo a respeito de suas opiniões referente à Oficina.

Na questão temporal, nos 3 meses no projeto, as atividades E, F, G, H e I aconteceram durante 3 dias seguidos. Após o intervalo de uma semana, as etapas I, J, K e L concluíram a intervenção (DIA, 2004d).

A intervenção em Campina Grande do Sul aconteceu no Grupo Artesanal da Jaguatirica, nome em referência ao povoado onde habitam as artesãs. Formado unicamente por mulheres, o grupo iniciou suas atividades há aproximadamente 5 anos por iniciativa de duas mulheres (artesãs B e C), uma costureira e outra professora. Acontecendo de modo paralelo à associação de moradores e ao Clube de Mães, a proposta do grupo era de valorizar as mulheres da localidade, pelo trabalho, e também na melhoria da renda das famílias, segundo as Artesãs B e C (2008) (informação verbal)²⁹.

A oportunidade visualizada foi a partir da utilização de retalhos de tecidos industriais. Estes foram oferecidos e doados por uma empresa do setor automobilístico da Região Metropolitana de Curitiba ao Conselho Tutelar de Campina Grande do Sul que, por sua vez, ofereceu às artesãs B e C. Conforme comenta a Designer C (2008), havia no período das Oficinas, aproximadamente um ano que recebiam os retalhos e que produziam algumas coisas. O povoado, além de muito pequeno, não possuía um ponto de venda para os produtos. Assim, buscavam

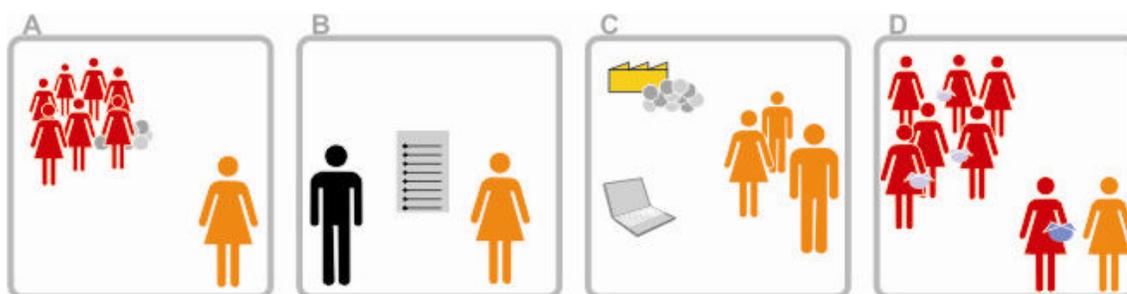
²⁹ ARTESÃ B; ARTESÃ C. Entrevista gravada em áudio do referente ao Projeto de Intervenção. Campina Grande do Sul, 2008. Informação verbal.

distribuir seus produtos em postos de combustível à margem da rodovia. Contudo, essa prática não resultava em retorno satisfatório de vendas (informação verbal)³⁰.

O interesse do grupo em desenvolver coletivamente a atividade, e acreditar que a partir daquele material poderiam gerar renda, levou-os a procurar auxílio em outras instituições, o que o aproximou do Sebrae/PR. A motivação destas mulheres foi o que mais chamou a atenção das Designers C e D (2008) nos primeiros contatos com o grupo, como também, o papel de liderança das Artesãs B e C (informação verbal)³¹.

O espaço ocupado pelo Grupo Artesanal é também compartilhado pelo Clube de Mães, que em sua maioria é formado pelas mesmas pessoas, entretanto, com propósitos diferentes. Este ambiente é um pequeno galpão de propriedade da prefeitura que é ocupado e administrado pelas pessoas do povoado.

Na questão do tempo de duração, a Oficina de Criação da Jaguatirica teve uma quantidade maior de horas de atividades do que em. O método de trabalho também foi significativamente diferente. Abaixo, ilustram-se as principais fases e atividades desenvolvidas nesta intervenção. Toma-se o Relatório Final da Oficina de Criação Jaguatirica (2005), as entrevistas com as Designers C e D (2008) e as Artesãs B e C (2008), para a apresentação do projeto desenvolvido. Entretanto, não foi possível organizar, temporalmente, a seqüências de atividades que ocorreram durante a Oficina (etapas de F a L), pois não há registros ou memória da seqüência.



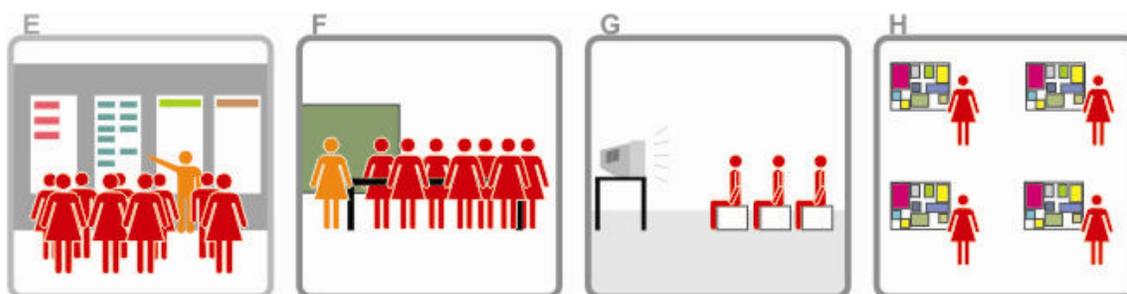
Desenho 11: Etapas de 'A' a 'D' do Projeto de intervenção realizado em Campina Grande do Sul.

- A.** Observação do contexto: a designer participou como ouvinte de uma reunião do grupo e tomou contato com a matéria-prima.

³⁰ DESIGNER C. Entrevista gravada em áudio do referente ao Projeto de Intervenção. Curitiba, 2008. Informação verbal.

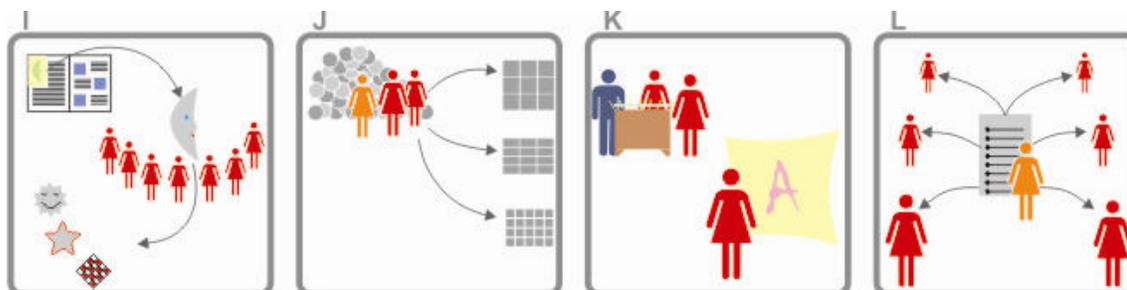
³¹ DESIGNER D. Entrevista gravada em áudio do referente ao Projeto de Intervenção. Curitiba, 2008. Informação verbal.

- B.** Relação entre agentes do Sebrae e do DIA: negociação das atividades propostas, prazo de execução e valores financeiros;
- C.** Trabalhos internos: pesquisa sobre a matéria-prima, analisando processos de limpeza e coloração. Início da preparação das atividades para aplicação nas Oficinas;
- D.** Entrevistas: conversa com as artesãs sobre os objetivos da equipe de design, e o levantamento de dados sobre a artesã e o seus produtos.



Desenho 12: Etapas de 'E' a 'H' do Projeto de intervenção realizado em Campina Grande do Sul

- E.** *Workshop*: atividade de curta duração (2 dias) para experimentação prática de criação de novos produtos a partir de um método seqüencial.
- F.** Oficina _ apresentações expositivas: noções de ergonomia, biônica e analogias. Os produtos desenvolvidos foram analisados a partir destas abordagens.
- G.** Oficina _ auto-valorização: apresentação do filme Colcha de Retalhos e na seqüência a construção individual de um pequeno módulo para a montagem em grupo de uma colcha de retalhos.
- H.** Oficina _ painel de auto-retrato: produção de cartazes com colagem de imagens que retratassem a sua personalidade, gostos e sentimentos do autor.



Desenho 13: Etapas de 'I' a 'L' do Projeto de intervenção realizado em Campina Grande do Sul

- I. Oficina _ criação de produtos: seguindo uma lógica própria, as artesãs observaram diversas imagens de produtos em revistas e reproduziram um que lhes agradaram. A partir deste, a designer estimulou a criarem outros produtos derivados ou relacionados ao primeiro.
- J. Oficina _ matéria-prima: atividades extra-oficinas foram solicitadas, como a organização da matéria-prima. Transformação dos retalhos irregulares em módulos recortados.
- K. Oficina _ serigrafia: desde o início trabalhou-se com oficinas paralelas de serigrafia. Receberam uma doação de equipamentos e foram treinadas a utilizar.
- L. Oficina _ divisão de tarefas: promoveu-se a identificação de necessidades do grupo (desde administrar recursos à organização do ambiente) e a atribuição de responsabilidades.

5.2 As percepções e ações dos atores e seus contextos sócio-culturais

O projeto de intervenção de *design* no artesanato em Jacarezinho foi construído a partir de uma experiência anterior realizada pelo DIA, em 2003, na cidade de Guarapuava – PR. Consistia num amplo diagnóstico e prazo maior para oficinas e consultorias. Conforme comentou o Designer A (2008), a proposta para Jacarezinho não foi comprada integralmente pelo Sebrae, sendo necessário uma grande redução do tempo de realização. Apesar de reconhecer que não se tinha, naquele momento, uma idéia real do conteúdo a ser abordado nas atividades, a redução atingiu principalmente a fase de *diagnóstico*, que praticamente foi extinta. De uma proposta de 6 meses de realização, foi contratado somente 3 dias.

O instrumento do *diagnóstico* é utilizado para compreender e registrar informações relativas ao contexto social no qual se desenvolverão as oficinas. Levantam-se dados sobre artesãos e artesãs e seus modos de produção e comercialização e as matérias-primas e técnicas da região. Esse conjunto de informações visa subsidiar o *designer* na compreensão do contexto e serve como referencial ou parâmetros para a concepção das Oficinas.



Figura 1: Feira de alimentos e artesanato da cidade de Jacarezinho. Acervo DIA, 2004.

Este modelo continuou sendo replicado em diversos projetos realizados pela ONG durante os anos de 2004 e 2005. Conforme relata a Designer D (2008), a dificuldade do DIA em vender a importância de se fazer um diagnóstico mais amplo, os levaram a pensar numa atividade que aliasse o interesse pela capacitação, aos olhos do agente de fomento, mas que também fosse um instrumento para melhor compreender a dinâmica de um contexto social. Assim, surgiu a fase de *workshop* (Etapa E – Ilustração 6), na qual se buscava criar de modo rápido e dinâmico, um produto, a partir de um método seqüencial de atividades. Acreditava-se também que os artesãos poderiam ter uma noção mais clara, logo no início, dos propósitos da oficina. Após o *workshop*, realizavam-se as oficinas, nas quais algumas atividades seriam retomadas e abordadas com mais tempo e profundidade.

Nota-se que um dos desafios maiores percebidos no diagnóstico de Campina Grande do Sul foi viabilizar a utilização do resíduo industrial: retalhos irregulares, tamanhos diversos, cor cinza e não aderente de tingidores.



Figura 2: Produtos do Grupo Artesanal da Jaguatirica antes da intervenção de *design*. Acervo DIA, 2005.

O projeto proposto para Campina Grande do Sul, ao contrário de Jacarezinho, foi aceito integralmente pelo Sebrae/PR. Considerando o *workshop* e as oficinas, foram 150 horas de atividades com designers e artesãos. No entanto, na visão da

Designer C (2008), seriam necessárias mais horas, pois entende que no momento em que os novos produtos estavam surgindo e o grupo motivado, acabou o projeto. Como não houve o retorno em vendas esperado, aquela motivação se esvaiu.

No caso de Jacarezinho, acredita-se que a redução do tempo proposto para a realização do diagnóstico não deve ser o único fator a se considerar quando se analisa os desdobramentos das oficinas. Mesmo reduzido, o Designer A (2008) diz que se optou em fazer um diagnóstico comercial, levantando informações sobre os pontos de venda e potencial de algumas matérias-primas da região.



Figura 3: Produtos dos artesãos de Jacarezinho entrevistados no diagnóstico. Acervo DIA, 2004.

O levantamento de informações sobre os artesãos, em ambas as intervenções, são semelhantes. Realiza-se uma entrevista individual, na qual se preenche uma ficha com dados pessoais; informações sobre tipos, quantidades e valores dos produtos; entre outros³². Neste mesmo momento da entrevista, o artesão apresenta alguns produtos produzidos por ele e se faz um registro fotográfico de ambos.

Porém, verifica-se que a comunicação entre o Sebrae, o DIA e os artesãos na preparação do projeto, não alinhava os objetivos e as visões dos envolvidos. Segundo os designers A e D (2008), era comum algum artesão manifestar que suas expectativas eram diferentes aos objetivos da Oficina. De modo geral, os participantes chegavam com a intenção de aprender a desenhar ou de vender seus produtos.

Verifica-se que o papel central exercido pelo Sebrae, em atrair e selecionar os artesãos e contratar o DIA para realizar o projeto, não foi suficiente para apresentar

³² Ver: ANEXO - Ficha de Pesquisas de Artesãos (DIA, 2004b).

e articular com os envolvidos as diferentes percepções e objetivos da oficina. Entretanto, não se pode desconsiderar as limitações e os direcionamentos adotados pelo diagnóstico realizado pela ONG, que não contemplou a respeito dos interesses e necessidades dos artesãos, como também, não se fez entender claramente, sua proposta de oficina de criação.

5.3 As práticas nas Oficinas de Criação: atitudes e percepções

As Oficinas de Criação nos dois grupos, apesar de objetivos finais comuns (criar novos produtos), seguiram métodos diferentes. Conforme relatou o Designer A (2008), em Jacarezinho a proposta foi de realizar um “exercício de criação lúdica”, na forma de um desafio. Partindo do princípio que o artesão já possui o seu produto, o desafio proposto era criar um novo objeto para um determinado “perfil” de pessoa ou ambiente. E, considerando uma dificuldade a mais no desafio, a criação deveria se dar em equipe, com outros artesãos.

Para a Designer C (2008), praticar uma metodologia de desenvolvimento de produtos foi o aspecto principal da intervenção em Campina Grande do Sul. Assim, as atividades práticas eram aplicadas em etapas de modo a estimular as artesãs a pensar em estilos de produtos, públicos consumidores e adequações ao uso e função.

No entanto, o início desta relação dos artesãos com designers não se caracterizava como algo facilmente assimilável. Como diz a Artesã A (2008), a palestra inicial da Oficina de Criação despertou certa curiosidade e incerteza, “[...] aí eu sentei - e o que ele vai ensinar de designer? Não vi nada. Aí ele mostrou um monte de coisa, explicou, explicou, explicou, falou, falou, falou [...]”. E, para ela, grande parte dos participantes não compreendeu aquilo que foi apresentado, sobre os “estilos”, os “modismos dos *designers*”. Já as Artesãs B e C (2008), afirmam que até o encontro com a *Designer*, não tinham nem idéia do que era *design*, entretanto, se lembram que a primeira atitude da *designer* foi apresentar os motivos que a levaram estar lá.



Figura 4: Palestra de abertura. Acervo DIA, 2004.

As técnicas para criação de novos produtos nos dois projetos tiveram algumas semelhanças, mas o maior tempo de trabalho em Campina Grande do Sul possibilitou diversificá-las e abordar outras questões que interferiam, direta ou indiretamente, no trabalho do grupo. Nota-se que nos dois projetos aplicou-se a técnica de apresentar, aos artesãos, referências de imagens de ambientes para serem analisadas. Os designers os estimulavam a perceberem os ambientes e os objetos que estavam presentes numa determinada imagem. Como relata o *Designer A* (2008), perguntava-se: “o quê que você colocaria? O que tem dentro deste espaço que te chamou a atenção? O que você mudaria dentro deste espaço?” Este direcionamento metodológico pode ser analisado a partir do posicionamento do *Designer A* (2008), que entende que: “[...] se o cara é um artesão, ele cria. Se ele cria, ele não precisa fazer o que eu quero. Eu só preciso que ele crie e eu só vou arrumando a criação dele. Estética, para o mercado”. Na verdade, o *designer* direciona a análise do produto para uma referência, “eu só falava: ‘olha, mas será que o seu produto se encaixa nessa referência que nós tínhamos?’”. No entanto, é importante observar que estas referências, foram previamente selecionadas pelo próprio *designer*.



Figura 5: Referência de ambiente usada no método e detalhe do produto final da Oficina. Acervo DIA, 2004.



Figura 6: Atividade da Oficina de Criação – Jacarezinho. Acervo DIA, 2004.

A transformação dos retalhos de tecidos em módulos geométricos foi uma interferência direta da Designer C na produção do grupo de Campina Grande do Sul. Buscava-se uma maneira de organizar a matéria-prima; racionalizar o uso, aproveitando-as ao máximo, gerando o mínimo de lixo; e proporcionar um modo mais fácil para criar e quantificar os produtos. Inicialmente, as artesãs escolhiam aleatoriamente os pedaços maiores de tecidos e recortavam de acordo com a sua necessidade. Na oficina, após alguns estudos em papel quadriculado, definiram alguns tamanhos padrões e cortaram os retalhos.



Figura 7: Retalhos de tecidos do Grupo de Campina Grande do Sul. Acervo DIA, 2005.

Segundo a Designer C (2008), a partir do momento que passaram a experimentar as composições com os módulos, as idéias foram surgindo naturalmente. A postura assumida também era a de não interferir diretamente na estética do produto. Fez uso de muitas referências de produtos em revistas, entretanto, sempre afirmando que não se desejava que copiassem aqueles

produtos. No entanto, houve um momento significativo neste processo, tanto para a Designer, quanto para as artesãs.

O primeiro novo produto criado e produzido pelas artesãs na oficina foi um saco de dormir em forma de meia-lua. Como relataram as Artesãs B e C (2008), este foi um momento de grande entusiasmo para todas, pois gostaram do produto e tinham superado um grande desafio. Contudo, foi um produto “copiado” de uma das revistas. Na avaliação da Designer C (2008), apesar de ter ficado contrariada naquele momento, compreendeu o valor daquele resultado, pois além de terem tido todo trabalho de construir a lua com os módulos (118 partes nas contas da Artesã B), foi a partir dela que derivaram os novos produtos, como almofadas em forma de estrela e sol. Na sua visão, apesar da cópia ter sido um aspecto negativo, ela possibilitou potencializar a motivação das artesãs e a criação de diversos produtos derivados do primeiro.

5.3.1 A interferência do *designer* e o processo de criação

Nos relatos dos *designers* ouvidos nos estudos de caso, é recorrente uma preocupação quanto à interferência ou não-interferência na criação da forma ou no direcionamento estético do artesanato. Esse tipo de interferência se relaciona à discussão sobre se seria legítimo o *design* interferir - sem ferir - no contexto artesanal. O tema é abordado no Termo de Referência do Sebrae, contudo, não é possível afirmar que os designers destas intervenções do DIA adotaram os conceitos e práticas propostos pelo Termo.

A interferência na criação do artesão pelo *designer*, não é a única (e principal) questão a se observar na relação entre esses atores. Resumir a reflexão sobre a relação entre ambos a interferências diretas na criação de novos artesanatos, é ignorar outras possibilidades de trocas ou imposições. A visão de não interferir pode seguir um caminho contraditório, pois ao criar as condições e espaços para as interações sociais, ao mesmo tempo, indicam-se barreiras ou limites para elas. Ao agente-*designer*, parece ser necessário anular ou ocultar o seu papel como criador de formas e produtos.



Figura 8: Alguns dos produtos criados durante a Oficina de Jacarezinho. Acervo DIA, 2004.

Reconhecer a possibilidade de imposições do *designer* perante um grupo artesanal, não significa somente considerar a influência na definição de formas, cores e materiais dos produtos. Sem desmerecer este aspecto, é necessário observar, também, o conjunto de instrumentos, métodos, atitudes, materiais, linguagens e referências que se chocam com os contextos sociais dos grupos artesanais.

Logo, analisar os resultados dos processos de intervenção de design no artesanato somente a partir dos seus produtos gerados, também implicaria numa visão parcial, e provavelmente, distorcida de uma realidade com muito mais variáveis. A atitude de não participar do processo de criação dos produtos, provocou muitas vezes, uma participação como avaliador, da parte do *designer*.

Situações como essa foi comentada pelo Designer A (2008) em referência ao trabalho em Jacarezinho. Ele acredita que em uma das equipes (equipe X) de artesãos, houve uma sutil interferência da Designer B no desenvolvimento formal do produto. Situação que não ocorreu na equipe que ele orientava (equipe Y). Atualmente, considera que a sua visão sobre a não interferência na criação de novos produtos começou a mudar a partir da constatação dos resultados dessas duas equipes de artesãos em Jacarezinho. A primeira equipe (X), diz, ficou extremamente motivada com o novo produto, gostaram do resultado, inclusive, influenciando as outras equipes. No entanto, na segunda equipe (Y) o resultado do produto não satisfaz os participantes, gerando certo clima de frustração. Para a Artesã A, que integrou a primeira equipe (X), o produto foi desenvolvido a partir da participação de todos os artesãos, discutindo os materiais, as técnicas e a composição do produto.



Figura 9: Produtos criados durante a Oficina de Criação em Campina Grande do Sul. Acervo DIA, 2005.

Em Campina Grande do Sul, as artesãs utilizavam livremente os retalhos de tecidos e faziam algumas aplicações de pintura manual. Adotando, também, uma atitude de não interferir na criação da forma dos produtos, a Designer C introduziu algumas mudanças no processo produtivo e na utilização da matéria-prima. Os retalhos, antes irregulares, foram pré-cortados em módulos retangulares padrões, o que propiciou uma nova dinâmica na criação dos produtos. Inseriu-se a serigrafia, que num primeiro momento foi usada para colorir integralmente os tecidos mas, posteriormente, passaram a gravar telas e assim utilizar desenhos para personalização dos produtos. Para a Designer C, a criação a partir dos módulos facilitou o processo criativo das artesãs.

5.4 REFLEXÕES, APROPRIAÇÕES E SIGNIFICADOS ATUAIS

Analisar os dias atuais das artesãs ou grupos que passaram por um processo de intervenção, suscita questionamentos referentes à efetividade das ações e os resultados financeiros alcançados. Reconhecendo que esta pesquisa não prioriza (simplesmente) a questão econômica, reconhece-se que existe a expectativa de todos atores - *designers*, agentes de fomento e (principalmente) as artesãs – de ampliar os ganhos financeiros com o artesanato.

Entretanto, não seria verdadeiro remeter os resultados somente a uma determinada ação, como o *design*. As variáveis que interferem no “sucesso” de um artesanato são diversas e difíceis de controlar. Relacionam-se ao modo de organização dos grupos artesanais e, isso não significa formalização x informalização; trabalho coletivo x trabalho independente e; produto comum x produto inovador. No entanto, é o conjunto de ações, atitudes, oportunidades e valores que contribuem para a dinamização da atividade econômica dos grupos artesanais.

Os indicadores econômicos podem representar alguns fatos sobre uma determinada realidade, entretanto, as interpretações têm seus limites. Os ganhos ou perdas financeiras não representam, necessariamente, resultados semelhantes na totalidade de um indivíduo. Assim, a finalização deste tópico apresenta as narrativas dos atores sobre sua prática atual, suas percepções e significados.

A Artesã A (2008), de Jacarezinho, recebeu o pesquisador em sua própria casa, local onde produz seus artesanatos. Diz que teve a necessidade de priorizar a presença mais constante com a família, assim pode cuidar dos filhos e marido. Questionada sobre os ganhos financeiros antes da intervenção e atualmente, não cita valores, mas considera que atualmente é melhor.

Mantém, ainda hoje, um caderninho que foi utilizado durante as atividades nas Oficinas, com as suas anotações. Para ela, o artesanato não é apenas um objeto de venda, diz que aprendeu a “valorizar” o seu produto. Para isso, atribui a necessidade de ter um sentimento de “carinho” com o cliente, que demonstra através de uma embalagem especial, agregando um cartão com o produto ou mesmo um sachê perfumado (ARTESÃ A, 2008).

O seu modo de criação de produtos parece ter incorporado algumas atividades que foram praticadas ou discutidas nas Oficinas. Diz que está sempre atenta e, para isso, as novelas na televisão são um importante meio de informação e “idéias” para os produtos. Observando algumas fotos das Oficinas apresentadas pelo pesquisador, a artesã se lembrou da atividade de pensar em novos produtos a partir da observação de uma imagem de referência (Etapa H – Ilustração 3). Relata uma situação posterior na qual utilizou a técnica para decorar a academia de uma cliente com fibras de taboa.

Para ela, “um bom artesanato é aquele que o cliente fica contente com a peça que adquiriu. Eu fico feliz com a peça que fiz. É um padrão bom, é uma coisa boa, que a pessoa pode usar sem medo e que vai estar satisfeita [...]” (ARTESÃ A, 2008).

Em Campina Grande do Sul, o pesquisador se encontrou com algumas artesãs do povoado da Jaguatirica na sede do grupo. Neste local, guardam a matéria-prima, possuem as máquinas de costura para produção e a mesa de serigrafia. Atualmente dizem estar com um problema de recebimento dos resíduos. A empresa que fornece o material, após uma mudança de diretoria e adequação à legislação, interrompeu o fornecimento. Apesar de a sala estar, aparentemente, cheia de retalhos, dizem não serem os adequados e em quantidade suficiente. Isso tem impossibilitado o grupo a se comprometer com encomendas.



Figura 10: Sede do Grupo Artesanal da Jaguatirica: fachada e interior. Data 26 nov. 2008.

O sistema de comercialização por encomenda foi uma mudança de foco que ocorreu depois das Oficinas do DIA. As oficinas de criação tiveram como foco o desenvolvimento de habilidades para a criação de novos produtos, especialmente objetos de “decoração”, como explicou a artesã. Participaram de algumas feiras de artesanato e, apesar dos clientes elogiarem a qualidade de acabamento, os produtos não vendiam (ARTESÃ B, 2008).

Mantendo o apoio do Sebrae, outras ações e cursos foram aplicados. O grupo passou a ser orientado por outra ONG e decidiu-se focar no mercado de brindes, produzindo assim, em quantidades mais altas. O processo de criação se inverteu e atualmente, a criação dos novos produtos é desenvolvida pela *designer* dessa ONG.

A Designer C, que realizou a Oficina pelo DIA, conhece essa realidade e manifesta um misto de satisfação e melancolia. Reconhece e valoriza a vantagem desse foco de mercado: trabalham e têm um retorno financeiro melhor. Entretanto,

acredita que aquelas artesãs possuem uma grande capacidade criativa e que não está sendo estimulada. Entende que poderiam estar fazendo produtos de maior valor agregado. Verifica-se, atualmente, que a transformação dos retalhos em módulos foi incorporada ao processo do grupo, inclusive com a criação de novos formatos de módulos.

A criação dos produtos por uma *designer* externa ao grupo parece não ser uma preocupação para as Artesãs B e C. Vêem com naturalidade o atual foco comercial e consideram que outra mudança, também, tem ocorrido. No início do Grupo, tinha-se, da parte delas, um interesse especial em proporcionar melhor qualidade de vida para as mulheres do povoado. Por isso, o objetivo era de valorizar as capacidades individuais e melhorar a auto-confiança. Consideram que atingiram esse objetivo e, atualmente, querem aumentar a renda de todas.

Encontram-se fixados nas paredes da sede do Grupo os painéis produzidos durante as Oficinas (Etapa H – Ilustração 6). Questionadas sobre o motivo de terem mantido os painéis, alegam ter sido uma experiência muito significativa para elas e que por meio de cada um deles é possível reconhecer as autoras, reforçando os laços de união do grupo.

Estas artesãs estão formalmente organizadas com o nome de Grupo Artesanal da Jaguatirica. Apesar das máquinas de costura e da serigrafia, consideram que ainda possuem uma base manual para os seus produtos. Esse foco e preferência por um trabalho manual já evitou que investissem em equipamentos que dariam maior produtividade no corte dos módulos. O conceito de um bom artesanato, para as artesãs B e C (2008), é “aquele que consegue vender e tem um bom acabamento”.



Figura 11: Espaço interno do Grupo Artesanal da Jaguatirica. Data 26 nov. 2008.

Nota-se a complementaridade nas visões das artesãs (A, B, C) em relação ao artesanato. Existe a expectativa da venda e, ao mesmo tempo, sua satisfação está em ser reconhecida por fazer um bom produto.

Para o Designer A (2008), a sua percepção de artesanato está relacionada a uma idéia de autenticidade, isto é, a algo que particularize o produto e o seu autor ou grupo. No entanto, revê sua visão anterior, de não se permitir interferir na estética artesanal. A partir da experiência em Jacarezinho, e da reflexão de outros trabalhos, entende que o *designer* irá interferir de qualquer modo, mesmo não “doando” uma concepção formal. Acredita, atualmente, que se está junto, é para interagir e participar.

6. MODELO LÓGICO PARA UMA AÇÃO EMANCIPATÓRIA: DESIGN DE COLABORAÇÃO

Ao abordar os princípios pedagógicos freireanos em relação às intervenções de *design* no artesanato, foi possível evidenciar alguns pontos que carecem de discussão no âmbito das relações entre *designers* e artesãos, como: as implicações teóricas das práticas desenvolvidas, a incorporação do diálogo como meio de comunicação entre indivíduos e o respeito à autonomia dos sujeitos. Estes são alguns indicativos que demonstram uma dimensão mais ampla para as intervenções.

Desse modo, remetendo-se à força que as palavras evocam em seus contextos de uso, busca-se um novo conceito para substituir a idéia de *intervenção*. Nem tanto por considerá-la equivocada, mas sim por entender que carrega uma conotação verticalizada, onde um intervém em outro, reforçando as assimetrias das relações. Nessa proposta, baseada numa relação dialogada entre indivíduos, o papel do *designer* é de atuar com os artesãos e não sobre eles. Logo, busca-se um *design de colaboração*, como aquele que realiza um trabalho “em comum com outrem na mesma obra”, que coopera para a realização de algo. (MICHAELIS, 2009)

Considerando a relevância das categorias de Freire, a sua discussão no âmbito deste trabalho pôde contribuir para indicar alguns caminhos para uma ação de colaboração. Entretanto, poderia parecer incompleto não se lançar ao desafio de **propor** um modelo de referência para essas ações de *designers* a partir da resignificação das experiências dos Círculos de Cultura.

Assim, o *design de colaboração* busca alterar uma visão de um *designer* que soluciona um problema, para um que participa de um processo de mudança, por meio de uma prática educativa

A proposta, ao colocar a atenção sobre os atores *designers* e artesãos, não ignora a participação e influências de outros, como: agentes de fomento, comerciantes, consumidores, comunidade do entorno, legislação, entre outros. Uma vez que, estes mesmos atores podem participar, uns mais, outros menos, da viabilização ou estímulo às ações no artesanato. Assim, parece importante observar que a adesão do artesão ou artesã pode corresponder à expectativas variadas e nem sempre expostas de modo consciente. Seja por um impulso de curiosidade, uma “ajuda” que espera receber, estar convencido em alcançar resultados

financeiros ou, até mesmo, uma simples submissão, como se essa fosse a sua única alternativa de sobrevivência que restasse.

Logo, o primeiro aspecto que se considera fundamental no início da ação do *designer* é reconhecer as motivações, inclusive a sua, para a realização da atividade. Analisar com os envolvidos as diferentes percepções daquela prática e suas implicações futuras, como: aspectos relacionados a mudanças nos modos de produção, acesso à novos mercados, os resultados esperados, entre outros.

As ações em grupos de produção artesanal que buscam ampliar ou manter os ganhos financeiros de seus produtores, utilizam-se de diferentes estratégias para alcançá-los, como foi apresentado nos casos do Terra Design, Imaginário Pernambucano e do DIA. O *design*, que responde na lógica do sistema capitalista em conferir aos produtos e serviços, vantagens competitivas nas disputas por mercados, participa de alguns programas de artesanato para o mesmo propósito final. Entretanto, entende-se que algumas ações estão mais relacionadas às competências em *design* do que outras, como: criação de novos produtos, *re-design* de produtos existentes, mudanças nos processos produtivos, seleção de matérias-primas, identificação de mercados consumidores, desenvolvimento de equipamentos de trabalho (ferramentas, materiais de segurança, transporte...), interferências nos ambientes de trabalho e de vendas e criação de material gráfico.

As possibilidades apresentadas não se esgotam nesta relação, uma vez que as oportunidades de interferência/participação surgem, também, a partir de situações detectadas nos contextos alvo. No entanto, as ações com grupos artesanais, por suas peculiaridades, apresentam novas situações e desafios para as ações dos *designers*. Por sua vez, acredita-se que a sua ação não se limitaria à configuração dos objetos artesanais, também não seria de um super-profissional que poderia atender a todas as demandas surgidas.

O tempo de duração das intervenções é o segundo aspecto que se considera relevante analisar, pois envolve questões, como: o tempo de duração necessário para realizar uma prática de colaboração, o papel dos atores na determinação da duração das práticas e, a relação entre o tempo disponível e necessário para atingir os objetivos da ação.

As questões que envolvem direta ou indiretamente o tempo de duração, indicam que para uma prática emancipatória, é provável que nenhum dos atores envolvidos possa respondê-las isoladamente. Entretanto, analisando-se algumas

situações recorrentes de intervenções em grupos artesanais, observa-se que há um predomínio do poder de decisão, principalmente, do agente de fomento. Este, com o poder econômico para viabilizar a atividade, estabelece alguns parâmetros para as ações dos *designers*, como a duração, por exemplo.

O *designer*, porém, também é um agente que influencia no dimensionamento das intervenções, uma vez que participa em algumas situações, da quantificação do seu trabalho. Ambas situações foram expostas nos dois estudos de caso apresentados anteriormente, contudo, não se pode desconsiderar a possibilidade de haver outros modos existentes de dimensionamento temporal para as intervenções.

Assim, uma proposta de prática emancipatória partindo dos temas e interesses dos artesãos, na qual o conteúdo programático é construído durante o processo, necessita criar espaços permanentes para a participação desses indivíduos.

No entanto, 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. O empoderamento dos grupos artesanais (e populares) é uma atitude política. Considerar as disputas não implica em submeter-se totalmente, mas sim, entender que as mudanças ocorrem através de um processo, por uma superação de um estado anterior, e não uma ruptura no estado atual.

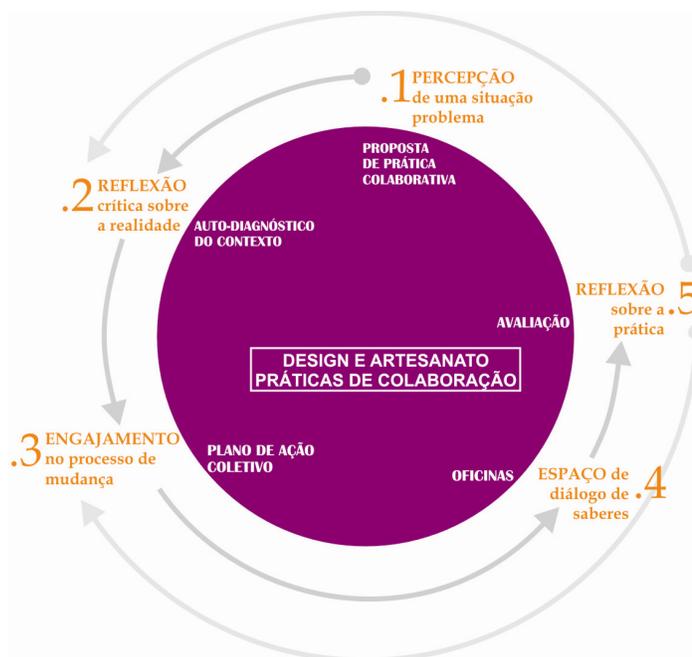
Sendo assim, considera-se fundamental adotar mecanismos de inserção participativa dos grupos alvos em todo processo de intervenção. Uma prática emancipatória deve ser construída durante todo o processo, independente de serem ações pontuais de curta duração, ou de ações sistêmicas na realidade local que demandam mais tempo de realização. A emancipação dos sujeitos não é 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.

O Modelo Lógico - Práticas de Colaboração, é uma construção que carece de aplicação prática e aperfeiçoamento, entretanto, ao fazer uma resignificação dos Círculos de Cultura e a análise dos estudos de caso, é possível explicitar propósitos e fundamentos que orientariam na formulação de técnicas, dinâmicas e procedimentos para as situações reais.

6.1 RELEITURA DOS CÍRCULOS DE CULTURA PARA AÇÃO DE DESIGN COM O ARTESANATO: PRÁTICAS DE COLABORAÇÃO

Os fundamentos para aplicação do Modelo baseiam-se na relação dialogada entre os atores, especialmente, entre designers e artesãos. Constitui-se como um método que parte dos temas, interesses e referências dos artesãos, que são mediados com outros aspectos da realidade, e com os diferentes repertórios e conhecimentos dos envolvidos. Busca-se promover a participação e a apropriação da prática pelos artesãos.

O modelo proposto está esquematizado no diagrama abaixo de modo a apresentar uma organização dos momentos do processo e um breve referencial do que compreende cada um dos momentos:



Desenho 14: Modelo lógico de prática emancipatória de design no artesanato

O diagrama se organiza a partir de 5 fases relacionadas aos propósitos de cada uma: percepção de uma situação problema; reflexão crítica sobre a realidade; engajamento no processo de mudança; espaço de trocas e aprendizados e; reflexão da prática. O encadeamento das fases compreende na execução de atividades-ações que representam o aspecto principal do momento.

Fase 1 - Percepção de uma situação problema: identificada por artesãos, *designers* ou agentes de fomento, é a percepção de uma realidade que precisa ser mudada. É uma visão de futuro, daquilo que aqueles artesãos podem vir a ser, é a orientação ideológica para o tipo de ação e transformação. Logo, é provável que cada um dos atores destaque a necessidade e o direcionamento da mudança de modo diferente. Para uma prática que parte dos interesses dos artesãos, a visão de futuro dos agentes interventores necessita estar, no mínimo, aberta a dialogar com os principais implicados.

A necessidade de seguir alguns procedimentos reguladores e de controle para aplicação de recursos e contratação de especialistas, pode demandar na concepção de um projeto de intervenção que não alinha os diversos interesses. Refletindo uma visão superficial (e paternalista e assimétrica) sobre o contexto sócio-cultural da ação, desconsiderando as complexidades e características de cada grupo de pessoas.

Por isso, o início de uma intervenção no modelo proposto deve ter como foco a aproximação da realidade local, e o processo de envolvimento e apropriação, pelos artesãos, da prática a ser construída.

Fase 2 – reflexão crítica sobre a realidade: para uma prática emancipatória, é condição intrínseca a tomada de consciência dos sujeitos sobre a realidade da qual participam e as suas relações com outras realidades. A intervenção em grupos artesanais tem, naquela realidade local, as condições, os limitantes e as potencialidades para os processos de transformação social. Logo, conhecer estes aspectos seria a condição para atuar no e com o contexto presente. Propiciaria, também, o comprometimento com o próprio processo de mudança³³.

Diferente de um diagnóstico externo, no qual o interventor colhe e analisa informações captadas no contexto local, propõe-se o auto-diagnóstico. Fundamenta-se num processo participativo dos artesãos com o *designer*, na observação e análise crítica dos fatores (problemas e qualidades) relacionados à prática artesanal. A abrangência do auto-diagnóstico pode ser dimensionado para cada situação, inclusive envolvendo competências de outras áreas. A análise de modos de

³³ O termo mudança refere-se às alterações cognitivas e culturais provocadas nos indivíduos por meio das interações sociais, às mudanças nas práticas sociais que podem refletir em transformações sócio-econômicas e simbólicas.

produção, produtos, práticas individuais e coletivas e comercialização, são algumas dos temas que podem ser problematizados.

O pensamento de Freire contribui fundamentalmente nesta perspectiva, pois considera os sujeitos como agentes ativos no reconhecimento da sua realidade. O reconhecimento da própria realidade é o momento onde os “temas geradores” começam a ser identificados. Podem envolver aspectos da qualidade dos produtos, reconhecimento das atitudes dos consumidores, os tipos de consumidores, as relações formais e simbólicas dos produtos com os seus produtores, entre outros.

O diálogo problematizado busca a participação dos envolvidos. Não se fundamenta no papel do especialista-*designer* que aponta os problemas e as soluções.

As técnicas para aplicação do auto-diagnóstico devem ser definidas para cada situação. Podendo se valer de recursos visuais, objetos, visitas dirigidas e dinâmicas de grupos, por exemplo. Neste processo, entende-se que as referências dos artesãos são mediadas com as do *designer*, oportunizando condições de se reconhecer e de conhecer o outro.

Fase 3 – engajamento no processo de mudança: a tomada de consciência da sua realidade, mesmo que ainda não seja integral, possibilita aos artesãos reconhecer as suas necessidades mais imediatas. Assim, a transformação de uma consciência crítica num processo de transformação social se faz através do engajamento no próprio processo. Propõe-se a realização de acordos coletivos e a sua explicitação num plano de ação, que converge os objetivos e esforços do grupo durante as intervenções, mas não se limitando à ela. A construção do Plano de Ação é um dos passos mais significativos na apropriação do processo pelos artesãos.

Na sua construção e atualização é que os indivíduos priorizariam as suas necessidades e direcionariam os rumos das transformações. Todavia, é o momento no qual podem ser explicitados oposições ou desvios, em relação à Fase 1. Inclusive, reconhecendo a possibilidade de não se desejar intervenção alguma.

A prática emancipatória deve ter o espaço constantemente aberto para o engajamento e apropriação pelos artesãos. A construção do plano de ação coletivo e o comprometimento dos envolvidos transferem aos artesãos a responsabilidade do seu próprio desenvolvimento. O plano estabelece a conexão entre a reflexão da realidade e os propósitos das oficinas que irão se desenvolver.

Entre a concretização da fase 3 por meio de um Plano de Ação e o início da fase 4, considera-se um momento de avaliação pelo *designer*, especialmente, das demandas surgidas pelo grupo e a sua capacidade técnica e pessoal em atuar em prol dos objetivos traçados. O comprometimento ético-profissional envolve analisar criticamente os seus limites de competência para o desenvolvimento de uma ação específica. Logo, não se pode desconsiderar a necessidade de uma abordagem multidisciplinar dependendo dos objetivos do grupo. Esta etapa é denominada como **análise dos objetivos**.

O conhecimento das suas competências, como diz Freire, é a condição para transcendê-lo. Logo, a realização da fase 4 de Oficinas demanda pensar no conteúdo programático a se abordar. Envolve pesquisas relacionadas aos temas gerados, como também, compreender as especificidades de práticas educativas com jovens e adultos. A **preparação do conteúdo programático** parte do pressuposto que as oficinas não se fundamentam no repertório do *designer*, e nem que este será transmitido ao demais. Por isso, a preparação considera, acima de tudo, pensar em técnicas de mediação entre os conhecimentos e na produção de conhecimento. Os recursos materiais podem estar no próprio contexto dos artesãos, o que facilitaria o sentimento de pertencimento ao processo.

Fase 4 – oficina: é o espaço de interação entre *designer* e artesãos na busca por soluções dos problemas destacados no plano de ação. Conduzido a partir da preparação programática e metodológica, visa a troca, a produção e a apropriação de conhecimentos, por meio de atividades práticas, experimentais e analíticas. Envolve os indivíduos nos seus aspectos cognitivos e afetivos. É o aprender-fazendo a partir das próprias referências e o contato com novas possibilidades. São atividades que lançam ao desafio, *designers* e artesãos, em descobrir o novo.

O espaço temporal de uma oficina não é fixo, mas sim, adequado a cada situação. Pode ser uma atividade de um dia, ou vários. O fator principal é estar alinhado ao objetivo traçado pelo grupo.

Fase 5 – reflexão da prática: a prática emancipatória considera a tomada de consciência da própria prática, assim sendo, ela deve ser reflexiva e avaliada quanto aos seus resultados, procedimentos e objetivos. Relacionando a intervenção a processos cíclicos, esta fase corresponde ao fim de um ciclo. A partir desta avaliação, o processo se atualiza, demandando novos conteúdos programáticos, mudanças no plano de ação ou a finalização da intervenção. A reflexão realizada

pelos e com os artesãos é um processo aberto e crítico, no qual os indivíduos tomam consciência de seus condicionamentos e orientam os direcionamentos futuros.

Para o *designer*, é um momento dedicado à reflexão sobre a sua ação, onde tem a oportunidade de se reavaliar, aperfeiçoar suas estratégias metodológicas e refletir sobre seus aprendizados.



Desenho 15: Design e artesanato: práticas de colaboração – gráfico de referência.

6.2 BREVE REFLEXÃO DO MODELO LÓGICO

No modelo apresentado, discorre-se sobre a interação entre o *designer* (um indivíduo) e os artesãos (vários indivíduos), entretanto, alerta-se que a quantidade não seria um fator definitivo. Na prática educativa com grupos, a participação de profissionais-educadores (2 ou 3, por exemplo) pode facilitar os processos de envolvimento com o grupo. As diferentes percepções favorecem para que “avaliem

juntos uma prática, seu desenvolvimento, os obstáculos encontrados ou os erros e equívocos porventura cometidos” (FREIRE, 1976, p.26).

A problemática do tempo de duração analisada no início do capítulo é minimizada pela mudança de foco da intervenção e na dinâmica da sua aplicação. O alinhamento com as necessidades e objetivos dos artesãos, exclui o modelo padrão de conteúdos fechados e desvinculados com a realidade. Mesmo devido a uma contingência financeira por parte do agente, por exemplo, a prática está orientada para atuar com os artesãos nos seus objetivos mais imediatos. O fechamento em ciclos possibilita a atualização e o reforço na apropriação da prática pelos artesãos. Logo, tem-se a percepção de atividades com começo, meio e fim, e não situações de transferência de informações que simplesmente se acabam.

A proposta de resignificação dos Círculos de Cultura como Práticas de Colaboração – Design e Artesanato se reorganiza a partir da adequação dos procedimentos operacionais necessários e desejáveis para as interações entre *designers* e artesãos. No entanto, mais importantes do que as fases de execução, seriam os princípios norteadores dessas práticas; o diálogo e a conscientização.

O desenho abaixo aproxima as duas ações para visualizar suas características. Assim, alguns aspectos podem ser identificados quando se compara as experiências dos *designers* do DIA e as práticas dos Círculos. 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 não foi imediata.

Considerando que iniciativa de uma ação no artesanato possa vir de diferentes atores a partir da *percepção de uma situação problema (1)*, faz-se necessário aprofundar a compreensão de dada realidade e, principalmente, promover junto aos indivíduos alvo da ação a compreensão sobre a sua realidade – de modo a participarem conscientemente e engajadamente, de um processo de mudança.

Nos Círculos, o processo de conscientização se inicia com a formação do grupo e os debates das situações codificadas (3). Na Prática de Colaboração, diferente de apenas selecionar “palavras” ou “temas geradores” a fase do *auto-diagnóstico* é o início do processo de tomada de consciência ou redescoberta da sua realidade (2). Não significa que até esse momento, os artesãos não possuem uma

compreensão sobre essa realidade, mas que ao analisá-la como um observador, podem vir a compreender as suas relações de causas e efeitos. Assim, o *engajamento no processo de mudança (3)*, significa para as Práticas de Colaboração um acordo entre os envolvidos sobre os objetivos das ações de *design* ou de outras áreas.

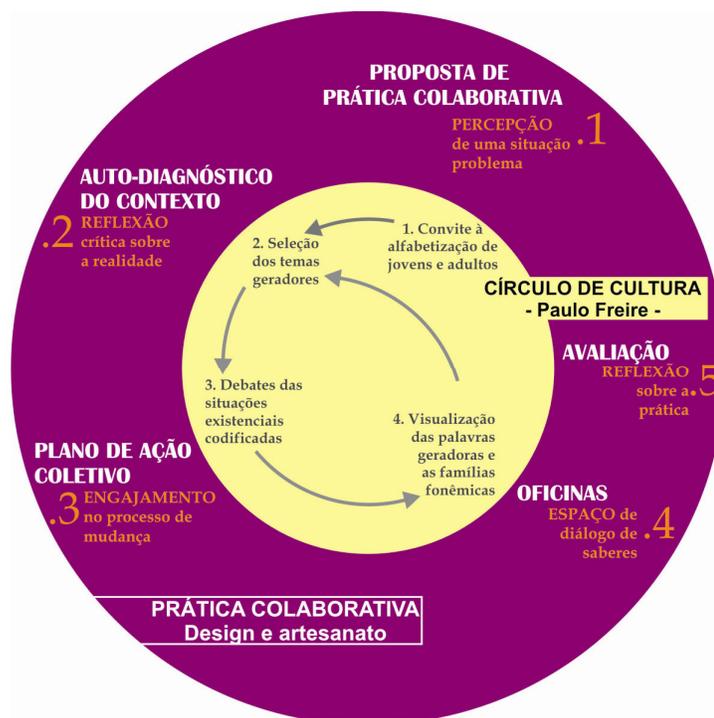
A explicitação desse acordo através de um *Plano de Ação Coletivo* é uma forma de tornar claros os objetivos do grupo artesanal, os papéis a serem desempenhados pelos agentes externos e de propiciar o engajamento e apropriação, pelos artesãos, das ações com o grupo.

A aprendizagem das palavras - leitura e escrita, nos Círculos de Cultura está correlacionada nas Práticas de Colaboração como o *Espaço de diálogo de saberes (4)*. Denominado de Oficina, se caracteriza por uma atitude ativa de todos no processo de construção de conhecimentos. Neste momento, ao *designer* compete escolher estratégias didáticas adequadas aos diferentes grupos, de modo a propiciar as condições para a construção de conhecimentos. Partindo dos referenciais dos participantes, essas práticas têm o objetivo de serem significativas para seus momentos de vida e propiciarem as trocas de conhecimentos entre artesãos e, deles com o *designer*.

Na Prática de Colaboração o processo é cíclico como nos Círculos de Cultura, isto é, ele se realimenta de novas idéias e conceitos, demandando outras reflexões sobre a realidade e novos objetivos. No entanto, no caso da ação de *design* com o artesanato, parece ser imprescindível uma avaliação da prática desenvolvida. Freire, também discute sobre a necessidade dessa avaliação, apesar de não tê-la inserido na sequência lógica do processo de alfabetização nos Círculos.

A *Reflexão sobre a prática (5)* é uma ação dos *designers* com os artesãos. Pode vir a ser realizada de modo espontâneo ou conduzida para facilitar a explicitação de críticas, sugestões e percepções. Essa fase é fundamental para o processo, pois busca reforçar nos participantes os sentimentos de pertencimento a àquela prática. A avaliação pode oferecer condições de novas compreensões sobre a sua realidade, o que demandaria novos objetivos para o grupo. Assim, a prática de colaboração se realimenta de consciência e de novas ações (2 e 3). Acredita-se que o processo de avaliação propicia ao grupo de artesãos tornarem-se, cada vez mais, protagonistas de suas atividades. A ação de agentes externos se defrontaria, nessa situação, com pessoas mais seguras e autônomas para decidir sobre suas vidas.

Por último, a *avaliação* da prática realizada pode vir a ser um momento importante para o *designer*. Diferente da sua prática no contexto industrial, onde sua ação pode ser avaliada por critérios como: cumprimento do prazo, qualidade do projeto realizado, sucesso comercial do produto, redução de custo, premiação em concursos, entre outros. A sua ação com grupos de artesãos, na qual seu comprometimento é com as pessoas e não apenas na configuração do artesanato, outros fatores necessitam ser observados, como: as mudanças que aconteceram e que podem vir acontecer na realidade sócio-econômica do grupo, a mútua-apropriação de outros conhecimentos e significados, e o quanto significativa e apropriada aos artesãos foi a prática educativa.



Desenho 16: Relação entre Círculos de Cultura e Práticas de Colaboração _ design e artesanato.

As ações do *designer* não se fundamentam exclusivamente por sua capacidade técnica. Ela é indispensável e qualifica a sua ação, entretanto, outras habilidades são necessárias para as ações em contextos sociais diferentes. A prática educativa com grupos de adultos, por si só, demanda atitudes comunicativas,

metodológicas e comportamentais que precisam complementar a formação do profissional que atuará em contextos artesanais (e não somente).

Assim, o foco das ações com grupos de artesãos deveria manter um diálogo aberto a compreender as dinâmicas das relações sociais dos contextos trabalhados. A compreensão de outras formas de reciprocidade e relações associativas e cooperadas entre artesãos não impõe a necessidade de induzir a criação de “empresas” coletivas por meio da formalização. Entende-se que a organização coletiva dos artesãos entre si deve ser o resultado de um processo voluntário e consciente de adesão e não a única saída para competir no mercado.

O modelo proposto procura inverter uma lógica habitual nos projetos de intervenção, na qual a definição dos objetivos e ações a serem executadas partem dos agentes interventores. Limita-se, muitas vezes, a participação dos artesãos a consultas pontuais durante o processo de intervenção. A proposta de uma prática emancipatória, fundamenta-se no permanente exercício de apropriação do processo pelos artesãos. Ao invés do diagnóstico, propõe-se o auto-diagnóstico. No lugar da prescrição de capacitações necessárias, plano de ações com os objetivos para os problemas destacados pelos participantes.

A apropriação do Plano de Ações que se fundamenta e se atualiza por meio do auto-diagnóstico é o instrumento que pode permitir a adesão de instituições de fomento e profissionais de diversas áreas aos objetivos do grupo. Ao invés de artesãos em atitude passiva, à espera de (qualquer) apoio externo, o auto-diagnóstico e o Plano de Ações tornam-se instrumentos dos artesãos. É o olhar de dentro para fora. Busca uma prática que dê espaço para o auto-conhecimento e a consciência crítica, para assim, poder fazer as suas escolhas.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação de mestrado buscou-se propor um modelo lógico para as intervenções de *design* no artesanato a partir da resignificação dos Círculos de Cultura do educador Paulo Freire. Para atingir o objetivo, a pesquisa demandou conhecer as experiências realizadas por *designers* e artesãos em intervenções realizadas pela ONG DIA – *Design* Inovação e Arte, com grupos artesanais das cidades paranaenses de Jacarezinho e Campina Grande do Sul.

Os relatos dos atores (*designers* e artesãos) que participaram dessas intervenções contribuíram para identificar suas percepções, aprendizados e análises da prática desenvolvida e o desenrolar ao longo do tempo, até os dias atuais. O desafio de propor um modelo lógico buscou considerar os diferentes olhares sobre uma mesma experiência, obtendo assim, uma compreensão plural dos seus aspectos positivos, negativos, potencializadores e imobilizadores.

Desse modo, atendeu-se aos objetivos específicos da pesquisa em identificar e analisar de que modos essas intervenções sujeitaram seus atores a um outro regime de práticas e significados. Logo, entende-se que esses retratos confirmam a necessidade de pensar e planejar as intervenções a partir dos interesses e referências do seu público-alvo. Entendendo que o artesão (ou qualquer outro ser humano) não se limita a aspectos técnico-profissionais, passíveis de serem conformados ou manipulados. A contribuição freireana nos indica a possibilidade de “pensar” com os artesãos e não para os artesãos.

A relação estabelecida entre intervenção de *design* e prática educativa se justificou por meio da necessidade de refletir sobre a efetividade das intervenções. Isto é, o que provoca de mudanças em uma determinada realidade, a intervenção de agentes externos? Assim, vinculou-se a possibilidade de transformações sociais, a partir de um processo de apropriação de conhecimentos, valores e práticas. Por apropriar-se, criam-se as condições de resignificar e aplicar o apreendido em sua própria prática social, fundamentando-se assim, num processo de aprendizagem.

Evidenciou-se o papel das instituições de fomento ao artesanato, que por meio de seus instrumentos reguladores (poder econômico, político e legal) estabelecem os parâmetros e direcionamentos desejáveis para as intervenções.

Nesse processo, difundem suas ideologias e influenciam percepção da sociedade sobre si mesma.

A idéia da interferência nos modos de produção dos grupos artesanais necessitaria ser discutido em seus aspectos mais amplos por instituições de fomento, como o Sebrae, e também, por *designers*. Quais os significados dessa ação? Ela poderia implicar na imposição de saberes, no diálogo entre os sujeitos, na subordinação ao outro ou no processo autônomo de desenvolvimento, por exemplo? Assim, como (des)classificar a produção cultural no artesanato, excluindo seus atores? Classificando os processos e objetos, não estariam classificando, indiretamente, os sujeitos? Portanto, que nível de relação se está estabelecendo com esses indivíduos?

Os discursos propagados por esses agentes desempenham, muitas vezes, a função de ocultar as contradições por meio de enunciados aparentemente transparentes, mas que desconsideram as diferentes realidades em sua totalidade, excluindo os indivíduos que nela vivem.

A discussão no campo do *design* abordou a relação entre as influências da sociedade e os posicionamentos e atitudes de seus agentes, os *designers*. Contribuiu, desse modo, a constatação de que o *design* depende das estruturas institucionais, políticas e materiais para sua realização. Logo, a sua ação no contexto artesanal (considerando-a diferente ao industrial), necessita ser compreendida a partir dessas estruturas e, assim, renovar-se em sua prática. A análise crítica da intervenção de *design* somente é possível com o comprometimento crítico do *designer*. Sendo assim, o *design* não se limitaria a ser um mero instrumento determinista dos fenômenos sociais.

Nos relatos do Imaginário Pernambucano e da Terra Design foi possível compreender de que modo esses agentes perceberam os contextos sócio-culturais de suas intervenções e de como abordaram a ação de *design* para este fim. O *designer*, com uma formação (e atuação), predominantemente, relacionada à sociedade capitalista industrial, no contexto artesanal produz e reproduz discursos e práticas (nem sempre coerentes) que procuram conciliar conceitos opostos: tradição x modernidade; desejos do artesão x desejos de mercado; resgate x inovação; capacitação x diálogo, entre outros.

O reconhecimento das diferentes formas de criação, entre *designers* e artesão (CABRAL, 2007) e a estratégia do diálogo entre essas formas não existiram

nas ações dos *designers* do DIA. Nos dois casos estudados, a criação do *designer*, foi compreendida como uma forma de “contaminação”, de provocar certa dependência do artesão a esse profissional e, por isso, não foi adotada pelos *designers*.

Uma atitude que a princípio poderia evitar uma relação entre atores dominantes e dominados, a não participação ou a incompreensão do outros modos de atuação pelo *designer*, pode ter acentuado essa relação de sujeitos objetos da ação do outro. A postura de não envolvimento, pode se caracterizar por outro lado, como uma atitude diretiva, avaliativa ou de superioridade.

Uma questão, entre outras, que fica em aberto é como preparar os *designers* a realizar intervenções no artesanato? Seria essa mais uma competência a ser atribuída à formação desse profissional? Quais competências deveriam ser desenvolvidas?

As relações sociais se estruturam a partir de uma hierarquia social, podendo manifestar situações de dominação, de hibridação - coersiva ou voluntária – ou de resistência. Assim, conforme observou Bérnago (2002), o *designer* interfere nos contextos dos grupos artesanais, podendo afetar as relações entre os indivíduos e deles com seu ofício. Contudo, a simples constatação dessas e outras situações, demandariam qual de posicionamento por parte dos agentes interventores? De que modo o *designer* incorpora (ou não incorpora) as relações (e conflitos) sociais em sua prática?

Seria, de fato, necessário uma formação específica para atuar no artesanato? Ou poder-se-ia pensar em um *design* com outros referenciais que não apenas os tecnológicos ou mercadológicos? A aproximação com outras áreas do conhecimento, e nesse caso foi com Freire, cria a oportunidade de compreender as práticas de *design* por outras teorias.

A prática educativa fundamentada nos princípios pedagógicos freireanos contribuiu para o aprofundamento teórico de alguns desses conceitos e a reflexão das suas implicações. Os modelos educacionais são diversos, entretanto, o posicionamento político-teórico desse estudo busca compreender os sujeitos dessa prática como sujeitos em relação com o mundo e, por isso, detentores de conhecimento e capazes de construir seus projetos de desenvolvimento. Por isso, refuta-se a idéia de mitificar o artesão ou artesã, e a relação com eles. O respeito e

os limites de uma prática educativa se fundamentam no respeito à autonomia e dignidade de todo ser humano, por isso, não pode ser coisificado e manipulado.

O modelo lógico proposto tomou como referenciais as experiências já desenvolvidas por alguns *designers* e os Círculos de Cultura e seus princípios pedagógicos. Apesar da aparente convergência de temas, propósitos e fundamentos, carece de aplicação e validação. Entretanto, por não consistir-se em conteúdos fechados, mas sim objetivos e princípios norteadores, acredita-se na sua versatilidade de uso e eficácia.

Para o *designer*, a reflexão crítica sobre a sua prática demanda identificar as necessidades de desenvolvimento de novas competências pessoais para a realização comprometida com os indivíduos da sua intervenção. Por exemplo, conhecer os aspectos práticos e teóricos da prática educativa com jovens e adultos, métodos e técnicas de trabalho participativo com grupos, estratégias didáticas, entre outras.

Fazendo um paralelo com o *design* industrial onde diversos métodos projetuais, técnicas de solução problemas, geração de idéias, entre outros, são objetos de estudos dos pesquisadores, abrem-se no *design* para o artesanato diversas possibilidades ampliar os referenciais e o conhecimento de técnicas e processos para as intervenções.

Acredita-se que os princípios pedagógicos freireanos, fundamentados no diálogo entre indivíduos em construção, propicia uma nova forma de refletir e analisar a prática de *design*. O modelo lógico proposto é um instrumento de referência para ser praticado, e ser teorizado, novamente, a partir dessa prática. Se não estiver fundamentado no diálogo crítico entre os atores, nos referenciais e significados de cada realidade, não se constituirá como uma prática emancipatória.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, A. M. Q. de, *et al.* **Imaginário Pernambucano: design**, cultura, inclusão social e desenvolvimento sustentável. Recife: [Zoludesign], 2006.

ARANTES, Antônio A. Cultura e Territorialidade em Políticas Sociais. In: LAGES, V.; BRAGA, C.; MORELLI, G. (Org). **Territórios em movimento**: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva. Brasília: Relume Dumará/SEBRAE, 2004. p. 85-130. Disponível em: <<http://sebrae.com.br>>. Acesso em: 29/05/2007.

ARTESOL. **Artesanato Solidário**. Disponível em <<http://www.artesol.org.br>>. Acesso em: 15/04/2007.

BARAUNA, Débora; SILVEIRA, Juliana. A interferência do Profissional de *Design* na Produção Artesanal. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM *DESIGN*, Curitiba. **Anais...** Curitiba: AEnD-BR, 2006. CD-ROM.

BENAVIDES-PUERTO, Henry. Contribuição do *design* em comunidades artesanais. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM *DESIGN*, Brasília. **Anais...** Brasília: AEnD-BR, 2002. CD-ROM.

BERGAMO, Fabíola D. *Design & artesanato, encontro promissor*. In: **Seminário Internacional de Design: Brasil, design, diversidade, negócios**. São Paulo: SEBRAE, 2002. 1 DVD.

BEISIEGEL, Celso de Rui. *Observaciones sobre la Teoría y la Práctica en Paulo Freire*. **Mirandum - Estudos e Seminários**. n. 7. Edició Commemorativa II de Fundació del Instituto de Filosofia e Ciência Raimundo Lúlio. Disponível em: <http://www.hottopos.com/mirand7/observaciones_sobre_la_teoría_y_.htm>. Acesso em: 12/05/2008.

BOMFIM, Gustavo Amarante. Sobre a Possibilidade de uma Teoria do Design. **Estudos em Design**. Rio de Janeiro: 2001. Edição Especial. p.51-57.

BOMFIM, Gustavo Amarante. **Idéias e formas na história do design: uma investigação estética**. João Pessoa: Editora Universitária / UFPB, 1998.

BONSIEPE, Gui. **Design: do material ao digital**. Florianópolis: FIESC/IEL, 1997.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é método Paulo Freire**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento Indústria e Comércio Exterior. **Programa do Artesanato Brasileiro**. Ata do Seminário Nacional com os Coordenadores do Programa do Artesanato Brasileiro, Brasília, 03 e 04 out. 2006. Disponível em: <<http://pab.desenvolvimento.gov.br/Doc/AtaSemNacionalCoordenadores3.pdf>>. Acesso em: 01/02/2008.

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento Agrário. Secretaria de Agricultura Familiar. **Projeto Talentos do Brasil**. Disponível em <<http://www.mda.gov.br>>. Acesso em: 12/06/2007.

BRASIL. Ministério da Cultura. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. **PACA**: programa de apoio a comunidades artesanais. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br>>. Acesso em: 27/07/2007.

BÜRDEK, Bernhard E. **História, teoria e prática do design de produtos**. Tradução: Freddy Van Camp. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

CABRAL, Fabrícia Guimarães Sobral. **Saberes Sobrepostos: design e artesanato na produção de objetos culturais**. 146 f. Dissertação (*Mestrado em Design*) - Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <<http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br>>. Acesso em: 25/07/2007.

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

_____. Cultura, Design e Desenvolvimento Sustentável: Um experimento no Cabo de Santo Agostinho. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM *DESIGN*, Curitiba. **Anais...** Curitiba: AEnD-BR, 2006.

_____. A Produção de Artesanato em Cana-Brava: Um Paralelo entre a Metodologia do Imaginário Pernambucano e os Conceitos de Sustentabilidade. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE DESIGN SUSTENTÁVEL Curitiba. **Anais...** Curitiba, 2007. Disponível em: <<http://www.design.ufpr.br/issd>>. Acesso em: 01/10/2007.

CHAUI, Marilena. **Cultura e democracia**. São Paulo: Cortez, 1997.

COELHO, Germano. Paulo Freire e o movimento de cultura popular. In: ROSAS, P. (org) **Paulo Freire: Educação e Transformação Social**. Recife: UFPE, 2002. Disponível em: <www.paulofreire.ufpb.br/paulofreire/Files/seminarios/mesa16-c.pdf>. Acesso em: 02 fev. 2008.

COLIN, Robson. **Real World Research: a resource for social scientists and practitioner – researches**. 2nd ed. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

COMFIBRA. **Associação Comfibra**. Disponível em: <<http://www.comfibra.art.br>>. Acesso em: 15/03/2009.

CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. **Design e artesanato: uma reflexão sobre as intervenções realizadas na costa do descobrimento – BA**. 129 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) – Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2003.

CPF. **Centro Paulo Freire**. Disponível em <<http://paulofreire.org.br>>. Acesso em: 05mar.2009.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2002. 2.ed. 256p.

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

DIA Design, Inovação e Arte. **Contrato do Projeto Salto Morato**. Curitiba, 2008. Contrato comercial.

_____. **Estatuto Social**. Curitiba, 2004a. Contrato social.

_____. **DIA**. Curitiba, 2007. Catálogo de divulgação.

_____. **Fichas de diagnóstico dos artesãos de Jacarezinho**. Curitiba, 2004b. Questionário de entrevista.

_____. **Relatório do Diagnóstico de Jacarezinho**. Curitiba, 2004c.

_____. **Relatório de Conclusão de projeto dos artesãos de Jacarezinho**. Curitiba, 2004d.

_____. **Fichas de diagnóstico dos artesãos de Campina Grande do Sul: grupo Jaguatirica**. Curitiba, 2005a.

_____. **Relatório do Diagnóstico de Campina Grande do Sul: grupo Jaguatirica**. Curitiba, 2005b.

_____. **Relatório de Conclusão de projeto dos artesãos de Campina Grande do Sul: grupo Jaguatirica**. Curitiba, 2005c.

DIEDERICHSEN, Lars. *Design & artesanato, encontro promissor*. In: **Seminário Internacional de Design: Brasil, design, diversidade, negócios**. São Paulo: SEBRAE, 2002. 1 DVD.

DORMER, Peter. **Os significados do design moderno**. Porto: Porto Editora, 1995.

FONTOURA, Antônio Martiniano. **EdaDe: a educação de crianças e jovens através do design**. 337 f. Tese (Doutorado em Engenharia de Produção e Sistemas) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2002.

FONTOURA, Antônio Martiniano. **As manifestações pós-modernas no desenho industrial e suas repercussões no ensino do projeto de produto**. 196 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 1997.

FRANÇA, Rosa Alice. Design e Artesanato: uma proposta social **Revista Design em Foco**. Salvador, v. 2 n. 2, p. 9-15, jul./dez. 2005.

FREIRE, Paulo. **À sombra desta mangueira**. São Paulo: Olho d'água, 2001.

_____. **Educação como prática de liberdade**. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

_____. **Educação e mudança**. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **Professora sim, tia não: carta a quem ousa ensinar**. 10. ed. São Paulo: Olho d'água: 2000a.

_____. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. 15. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2000b.

_____. **Conscientização: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire**. 3. ed. São Paulo: Moraes, 1980.

_____. **Ação Cultural para a Liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

_____. **Extensão ou comunicação?**. Tradução: Rosisca Darcy de Oliveira. 13. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

FREITAS, Ana Luiza Cerqueira. **Design e Artesanato: uma experiência de inserção de metodologia de projeto de produto**. 140 f. Dissertação (Mestrado em Engenharia) Escola de Engenharia, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2006. Disponível em: <<http://www.dep.ufmg.br/pos/defesas/diss144.pdf>>. Acesso em 10/08/2008.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3. ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

GARCIA CANCLINI, Nestor. Introdução à edição de 2001: as culturas híbridas em tempos de globalização. In: _____ **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 3ª ed. – São Paulo: EDUSP, 2003. p.xvii-xl.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Ed. Atlas, 1999.

GRAMSCI, Antonio. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

GUIMARÃES, Luiz Eduardo Cid; DANTAS, Leiliam Cruz. **Desenho industrial e artesanato no NE do Brasil**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM *DESIGN*, Curitiba. **Anais...** Curitiba: AEnD-BR, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução Adelaine La Guardiã Resende, *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 229-275.

HESKETT, John. **Desenho Industrial**. Tradução Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

HESKETT, John. **Design**. Tradução: Márcia Leme. São Paulo: Ática, 2008.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 12. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1996. 116 p

LEITE, Rogério Proença. Modos de vida e produção artesanal: entre preservar e consumir. In: CAVALCANTI, Cláudia (Ed.). **Olhares Itinerantes**: reflexões sobre o artesanato e consumo da tradição. São Paulo, Central ArteSol, 2005.

LIMA, Ricardo. Estética e gosto não são critérios para o artesanato. In: CAVALCANTI, Cláudia (Ed.). **Artesanato, Produção e Mercado**: uma via de mão dupla. São Paulo: LJM, 2002. p. 23-37.

MARGOLIN, Victor. O designer cidadão. **Revista Design em Foco**, Salvador, v. 3 n. 2, p. 145-150, jul./dez. 2006.

MEJÍA, Marco Raul. Paulo Freire na mudança do século: um chamamento para reconstruir a práxis impugnadora. In: STRECK, D. R. (Org). **Paulo Freire**: ética, utopia e educação. Petrópolis: Vozes, 1999.

MENDES, Mariuze Dunajski; MEDEIROS, Jusméri. Design e Comunidades: reflexões sobre uma aproximação mediada pelo trabalho artesanal. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM *DESIGN*, Curitiba. **Anais...** Curitiba: AEnD-BR, 2006.

MORETTO, Vasco Pedro. **Construtivismo**: a produção do conhecimento em aula. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

ÑANDEVA. **Programa Trinacional de Artesanato**. Disponível em: <<http://nandeva.pti.org.br>>. Acesso em: 01/02/2009.

OLIVEIRA, Marta Kohl de. Jovens e adultos como sujeitos de conhecimento e aprendizagem. **Revista Brasileira de Educação**. São Paulo: ANPEd, n. 12, p.59-73, 1999.

OLIVEIRA, Marta Kohl de. **Vygotsky**. Aprendizado e desenvolvimento: um processo sócio-histórico. São Paulo: Ed. Scipione, 1997.

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

PAIVA, Vanilda. **Educação popular e educação de adultos**: contribuição à história da educação brasileira. São Paulo: Edições Loyola, 1973.

PARANÁ. Secretaria de Estado do Trabalho e Ação Social. CUNHA, Marilisa Fagundes (org). **Desvendando o artesanato**: uma contribuição do Programa do Artesanato Paranaense – PAP. Curitiba: Secretaria de Estado do Trabalho e Ação Social: Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

PROVOPAR. **Programa Arte Nossa**. Disponível em: <<http://www.artenossa.pr.gov.br>>. Acesso em 15 abr. 2008.

SACHS, Ignacy. **Desenvolvimento**: incluyente, sustentável sustentado. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

SAMPAIO, H. Artesanato Solidário e a dinâmica cultural: tradição e inovação. In: Fórum Mundial do Turismo pela Paz. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: 2005. Disponível em: <<http://www.artesol.org.br>>. Acesso em: 30 mar. 2007

SCOCUGLIA, Afonso Celso. A construção da história das idéias de Paulo Freire. In: STRECK, D. R. (Org). **Paulo Freire: ética, utopia e educação**. Petrópolis: Vozes, 1999.

SEBRAE. **Artesanato: um negócio genuinamente brasileiro**. Brasília: SEBRAE, v. 1, n. 1., 2008.

SEBRAE. **Termo de Referência**. Programa Sebrae de Artesanato. Brasília: Sebrae, 2004. Disponível em: <<http://sebrae.com.br>>. Acesso em: 29/05/2007.

SEBRAE. **Portal de artesanato**. Disponível em: <<http://www.artesanatobrasil.com.br/frameset0.htm>>. Acesso em: 15/04/ 2007.

SINGER, Paul. Poder, política e educação. **Revista Brasileira de Educação**. São Paulo: ANPED, n. 1., 1996.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. O (im)próprio e o (im)pertinente na apropriação das práticas sociais. **Caderno Cedes**, Campinas, 2000. n. 50, abr., 2000.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Sistema de Bibliotecas. **Citações e notas de rodapé**. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Sistema de Bibliotecas. **Teses, dissertações, monografias e outros trabalhos acadêmicos**. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Sistema de Bibliotecas. Referências. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

VELHO, Gilberto. Folclore e identidades culturais. **Artesanato brasileiro na perspectiva cultural**. Rio de Janeiro: Programa Artesanato Solidário/Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, p. 16-33, 2002. Disponível em <<http://www.artesol.org.br>>. Acesso em: 30 mar. 2007.

WANDERLEY, Luis Eduardo W.. Educação popular e processo de democratização. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Org). **A questão política da educação popular**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

WEFFORT, Francisco. Prefácio. In: FREIRE, Paulo. **Educação como prática de liberdade**. 14. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

WHITELEY, Nigel. O designer valorizado. **Arcos: Design, cultura material e visualidade**. v. 1, número único, p.63-75, out., 1998.

YIN, Robert. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

DOCUMENTOS CONSULTADOS

ACOSTA, Rodriguez. Artesanía y Entorno. **Revista del CIDAP: Artesanías de América**, Equador, n. 52, p. 57-77, jul. 2002. Disponível em: <<http://www.cidap.org.ec>> Acesso em: 18, set. 2007.

ANGHARAD, Thomas. Design, Poverty, and Sustainable Development 2006 Massachusetts Institute of Technology. **Design Issues**. Massachusetts, 2006, v. 22, n. 4, autumn.

AZEVEDO, Alessandra de. Inovação Tecnológica em Empreendimentos Autogestionários: Utopia ou Possibilidade? In: IX Colóquio Internacional sobre Poder Local, Salvador, 2003. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <<http://www.itcp.unicamp.br>>. Acesso em: 25 ago. 2007.

BARRAZA, John Chalmes. Design, artesanato e desenvolvimento. In: Fórum Internacional Design e Diversidade Cultural. **Anais...** Florianópolis: SENAI/LBDI, 1995.

BONSIEPE, Gui. **Diseño Industrial: tecnologia y dependência**. México: EDICOL, 1978.

BRANCO, João. Design e artesanato: parcerias com futuro? **Revista Ponto de Partida**, n.27/28, 2003. p.8-15. Disponível em <http://www.ppart.gov.pt/imagens_user/noticias_maos/Ponto_partida_27_28.pdf> Acesso em 03, abr. 2007.

CANCLINI, Nestor García. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais na globalização**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

CAVALCANTI, Cláudia; MATTOSO, Chico. **Da sede ao pote**. São Paulo, Gama, 2003.

CIPINIUK, Alberto. Design e artesanato: aproximações, métodos e justificativas. In: P&D 2006. **Anais...** Curitiba: AEnD-BR, 2006.

CIPINIUK, Alberto; PORTINARI, Denise B. Sobre Métodos de Design. In: COELHO, L. A. (org) **Design Método**. Teresópolis: Novas Idéias, 2006.

COELHO, Luiz Antonio. Na superfície da mídia. In: ANDRADE, A. M. Q., CAVALCANTI, V. P. (org.) **Estudos em Design**. Rio de Janeiro: jan. 2001. v.9, n.1/2, p. 93-106.

CORDIOLI, Sérgio. **Enfoque participativo: um processo de mudança**. Porto Alegre: Gênisis, 2001.

CORDIOLI, Sérgio. **Enfoque participativo: um processo de mudança: conceitos, instrumentos e aplicação prática**. Porto Alegre: Gênisis, 2001.

CROSS, Nigel. **Desenhante: pensador do desenho**. Santa Maria: sCHDs Editora, 2004.

DORFLES, Gillo. **O design industrial e a sua estética**. Tradução Wanda Ramos. 3. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

FRANÇA, Cassio Luiz de. Tecnologia Social: desenvolvimento local, participativo e sustentável nos municípios. São Paulo, ITS, 2004. Disponível em <www.itsbrasil.org.br> Acesso em: 30 jun 2007.

FRANCO, Augusto. Desenvolvimento Local Integrado e Sustentável: dez consensos. Proposta, Rio de Janeiro, n. 78, set/nov, 1998. Disponível em: <www.fase.org.br/noar/anexos/acervo/10_agosto_de_franco.pdf> Acesso em: 15, abr. 2008.

GONZÁLEZ, Cláudio Malo. Artesanía y Entorno. **Revista del CIDAP: Artesanías de América**, Equador, n. 63-64, p. 7-24, jul. 2007. Disponível em: <<http://www.cidap.org.ec>> Acesso em: 18, set. 2007.

HESKETT, John. **Design: a very short introduction**. New York: Oxford, 2002.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Técnicas de Pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

LIMA, Gustavo da Costa. O discurso da sustentabilidade e suas implicações para a educação. **Ambiente & Sociedade**. Jul./dez. 2003, v. VI, n. 2.

LIMA, Ricardo. **Artesanato: cinco pontos para discussão**. [Palestra ArteSol]. Disponível em: <<http://www.iphan.gov.br>>. Acesso em: 27 jul. 2007.

LÖBACH, Bernd. **Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais**. Tradução Freddy Van Camp. São Paulo: Edgard Blücher, 2001. p. 190-199

MALDONADO, Tomás. **El diseño industrial reconsiderado**. México: G. Gilli, 1993.

MARGOLIN, Victor. O design e a situação mundial. **Arcos: Design, cultura material e visualidade**. Out. 1998, v. 1, número único, p.40-49

MARGOLIN, Victor. Viewpoint: Design for development: towards a history. **Design Studies**. N. 28, 2007.

MARTINS, Bianca; COUTO, Rita. Fundamentos, propostas e perspectivas para o Design comprometido com questões sociais. In: 7º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, Curitiba, 2006. **Anais...** Curitiba, 2006.

MOURA, Tânia Maria de. Aproximações entre as idéias de Freire e Vygotsky: importância para a prática pedagógica com jovens e adultos. In: **Alfabetização de Adultos**. Freire, Ferreiro, Vygotsky. 1998. Tese (Doutorado), Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1998. Disponível em: <<http://www.paulofreire.ufpb.br>>. Acesso em: 03 fev. 2008.

PARENTE, Maria das Mercês. Design para o setor artesanal. In: Fórum Internacional Design e Diversidade Cultural. **Anais...** Florianópolis: SENAI/LBDI, 1995.

POTTER, Norman. **Qué es um diseñador:** objetos, lugares, mensajes. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.

RAMOND, Marcel. Valorização do design étnico africano. In: Fórum Internacional Design e Diversidade Cultural. **Anais...** Florianópolis: SENAI/LBDI, 1995.

ROSSI, Lia Mônica. Design & artesanato no cenário paraibano. In: Fórum Internacional Design e Diversidade Cultural. **Anais...** Florianópolis: SENAI/LBDI, 1995.

SEMINÁRIO NACIONAL DE POLÍTICAS PÚBLICAS PARA AS CULTURAS POPULARES, 2005, São Paulo. **Anais...** Brasília: MINC, 2005.

VEIGA, José Eli da. **Desenvolvimento sustentável:** o desafio do século XXI. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

VINACCIA, Giulio. Design e diversidade cultural. In: Fórum Internacional Design e Diversidade Cultural. **Anais...** Florianópolis: SENAI/LBDI, 1995. p.41-46.

APÊNDICE 1

A. ENTREVISTA DO *DESIGNER A* REALIZADA EM 12/11/2008 – CURITIBA – PROJETO DE INTERVENÇÃO NO ARTESANATO EM JACAREZINHO – PR.

M_Abbonizio - Como que começou o trabalho em Jacarezinho?

Designer A - O Sebrae liga perguntando: 'tem condições de fazer um trabalho em Jacarezinho?' _ aí a pessoa de Jacarezinho me ligou e a gente tratou que eu ia para lá para ver o que era. Não era o projeto inteiro, ele era bem grande. Ele tinha parte do projeto de Guarapuava e a parte que foi feita lá. Tinha um diagnóstico mais encorpado, tinha todo um estudo antes. Era o projeto que eu enviei para ele. Ele comprou só a metade do projeto inteiro, que foi a Oficina de Criação....Fiz ele comprar um pouquinho mais, pelo menos um diagnóstico prévio, uma ida minha... dois dias.

M_Abbonizio - A idéia da Oficina de Criação nasceu antes do diagnóstico? Na primeira ida? Depois? Como que foi isso?

Designer A - Antes. A Oficina de Criação, a idéia da Oficina de Criação foi uma idéia jogada. Não estava esquematizada ainda. Foi jogada dentro do projeto de Guarapuava. Numa segunda fase de Guarapuava.

M_Abbonizio - Então a Oficina de Criação já tinha sido aplicada em Guarapuava?

Designer A - Nós tínhamos levado para o prefeito na época, eu e a XX. Uma idéia. Não era formatada. Como eu estava pegando as coisas de novo, eu mandei [para Jacarezinho]. Jacarezinho não ia ter todos os recursos, então eu reduzi um pouco. Reduzi a questão do diagnóstico. Em Guarapuava foram quase 6 meses, aqui eu coloquei 3 dias: um diagnóstico bem rapidinho. Os Seminários que nós fizemos lá, que foi um final de semana de *workshops* com técnicas e tudo mais...palestras. Eu reduzi para uma palestra, e depois já entrava na Oficina de Criação, que era uma coisa que quando o cara aceitou [?] a Oficina de Criação - eu voltando para Curitiba - e agora? Como é que eu vou fazer a tal Oficina? Logo em seguida a XX [*designer B*] bateu lá [no DIA] [...] e eu falei, então você pode começar já, senta aí, e como é

que faço uma Oficina de Criação? Eu estava com algumas idéias e basicamente a primeira Oficina foi baseada naquelas primeiras idéias que eu tinha, com o acréscimo bacana de um conceito que [Ela] jogou, que era o conceito de referências. Que eu achei muito legal. Então ela foi construída assim.

M_Abbonizio - Qual que era o objetivo da oficina de criação?

Designer A - Era exercício. Na verdade era isso. Um exercício de criação lúdica. A idéia básica da gente que trabalha com arte: criar é exercício. Tem que exercitar, tem que pensar [...] Então, era proposto nesta oficina um desafio. Um pequeno desafio. O artesão tem o produto dele. O que ele faria pra esse cara, ou pra aquele cara? E pior, o que fariam 4 artesãos, já que era em grupos, para um ambiente?

M_Abbonizio - E o ambiente era a referência?

Designer A - O ambiente era a referência que a XX trouxe, e que eu achei muito bacana. E isso foi muito bacana mesmo [...]. Montamos mais ou menos a Oficina com três coisas que a gente explicava, que eram: o comer; o comer eram diversos produtos...todas as revistas...que eram para dar mais subsídios para que eles fizessem. E depois o exercício, que era a hora que você pegava as referências e dava para eles...e agora, onde que você encaixa seu produto aqui dentro? Ou, que produto você colocaria aqui dentro. E a última, que era a parte gostosa, que era eles fazerem os produtos.

M_Abbonizio - Mas o comer, o quê que era?

Designer A - Era um comer lúdico. A gente falava que eles se alimentaram de informações.

M_Abbonizio - Ver revistas...

Designer A - Exatamente. Tinha as figurinhas que a gente levava. E a gente meio que orientava para eles terem a percepção do espaço. Era aquela segunda parte: então veja bem como é que são os quadros, como é que é cada objeto que está dentro deste espaço...

(continua)

APÊNDICE 2

B. ENTREVISTA DA ARTESÃ A REALIZADA EM 20/11/2008 – JACAREZINHO – PROJETO DE INTERVENÇÃO NO ARTESANATO EM JACAREZINHO – PR.

M_Abbonizio – Após a Oficina, aconteceu a criação da associação (CONFIBRA). Você ficou trabalhando com as fibras na associação?

Artesã A - Não, eu não fiquei muito tempo. Porque foi criada a associação, e eu sou uma pessoa independente. Eu não gosto de estar fazendo o que os outros fazem. [...] que nem, tem até marcado ali na agenda que o XX (Designer A) me deu: "que quase nada se cria, tudo se copia" [*sic*]. Então, eu não sou uma de copiar as coisas, eu sou mais de eu inventar as coisas. E na cooperativa, não. Eu até tenho [...] eles dão a apostila e você tem que fazer aquele produto que está ali.

M_Abbonizio – Quem desenvolve os produtos lá?

Artesã A - Os produtos foram feitos pela N. [...] que era a professora da gente. Depois vieram outros. Veio de Minas, e cada um ensinava uma coisa e de repente aquilo começou a dar um nó. Virou bagunça esse negócio, sabe. E eu não me "enturmo" muito também. Eu gosto de falar muito, demais da conta [...].

M_Abbonizio - você gosta de ter contato com as pessoas que compram seus produtos?

Artesã A - Sim

M_Abbonizio - Ali, pelo jeito, eles não têm.

Artesã A - Não. Ali é uma coisa muito assim: você tem que fazer assim, tem que fazer assado. E não assim que foi ensinado. Que era para colocar embalagem, etiqueta no produto. Tem que explicar para a pessoa como é que vai lavar, como é que vai limpar. E eles não, é uma coisa assim [...].

M_Abbonizio - Como que são vendidos os produtos?

Artesã A - Agora tem uma lojinha. Meu marido diz: 'meu deus, você está inventando o quê?' Eu faço boneca de pano, faço almofada, o que vem na cabeça. Porque com aquilo ali dá para fazer tal coisa [exemplo, pensando num material que vê].

M_Abbonizio - Quando que você começou a fazer?

Artesã A - Eu não sei. Acho que é uma coisa já está na gente. Minha mãe...quero dizer, eu não conheci...porque sou adotiva. Quem me criou foi um casal de alemão, lá em Santa Catarina [...] meu avô era índio...ele [pai] dizia: 'teu avô fazia cesta', tanto que eu gosto mais de fazer cestaria do que outra coisa. E minha mãe fazia cesta, também, de palha de milho, para carregar ovos, para colocar botão. E eu acho que fui criada naquele meio ali e já tendo alguma coisa no sangue também, né. Então, quando a N. deu essa oportunidade [...sic]. Eu comecei a fazer os cursos no Sebrae, porque eu não gosto de ficar parada. [...] e quando eu vi que aquele negócio da cooperativa não estava pra mim, eu falei para o [gestor do Sebrae]: 'olha eu num tô me sintonizando com a mulherada'[sic]. Eu dizia [para as artesãs]: 'vamos fazer tal coisa, vamos isso, fazer aqui, vamos mudar, vamos colocar uma flor aqui no jogo americano, não fazer essa coisa reta, vamos fazer um outro trabalho, uma coisa diferente' - 'não, não sei o quê [...] se não está bom, vai reclamar para o XX'. Aí eu fui. Não estou satisfeita com esse negócio, eu quero usar a criatividade. Então eu comecei a fazer as minhas peças, e a mulherada achou ruim. Porque as minhas peças eram mais elaboradas. Quando tinha a feirinha ali no Cine Iguazu, as pessoas compravam as minhas peças. Aí o XX falou 'ah, está tendo reclamação' - 'beleza, então vou me recolher à minha insignificância, e tô fora'. Então, só que eu acho: por que ficar copiando igual a formiguinha, fazer tudo a mesma coisa? Tanto que com a N. fiquei um mês trabalhando [...] pra fazer coisas diferenciadas. Porque ela exporta para a Argentina, [...] ela põe nas lojas para vender. Tem uma clientela boa, e eu quis aprender. Só que ela faz [escala/tamanho] industrial - 2 metros de comprimento [...] -.mas eu fui lá e aprendi mais. Então, quando a gente dava curso, eu passava aquilo que eu tinha aprendido. Aí quando ela se encontrava com os outros grupos, aí dizia, 'não, mas minha instrutora dizia que era assim, e não assim como vocês estão fazendo'. Aí o negócio também não estava dando muito certo. 'Por que você está passando isso? [...] Porque eu não guardo para mim. A N., não. Várias vezes ela veio aqui em casa e fala: 'Florzinha [é assim que a chama], mas eu não ensinei tal coisa para vocês' - 'e porque não?' - 'porque professor nunca ensina tudo que sabe'.[...] eu levei para ela um produto [Avon], fiz uma sacolinha, coloquei e levei. Aí ela falou assim: 'que lindinha, foi você que fez?' - 'foi' - 'como é que você fez?' - [explica o processo]. Tem segredo? Não. Fica bonitinho? Fica. Não valoriza o produto, a pessoa não fica mais contente? Do [devido ao] teu carinho....não é nem tão nossa [!], mas pelo menos não cheguei com o produto em baixo do braço, dentro

da sacola do mercado. Eu acho que é assim, eu aprendi isso com o *Designer A*, e guardo aqui ó [...].

M_Abbonizio - o que você fazia na época que teve o curso?

Artesã A - Eu estava trabalhando na Dacalda.

M_Abbonizio - O que é?

Artesã A - Dacalda é uma usina de álcool. [fica a duas horas da cidade, e trabalhava como cozinheira. A usina era dentro do canavial. Quando aconteceu a oficina, estava neste trabalho havia 2 anos]. Eu era metida em fazer tudo.

M_Abbonizio - Como você ficou sabendo do curso?

Artesã A - Pelo Sebrae. É o seguinte: [...] cheguei lá e fiz amizade com a secretária... 'C., quando acontecer alguma coisa aqui, um curso, liga pra mim' - ela ligava: 'vai ter curso disso, curso daquilo'. As vezes tinha curso que não tinha nada a ver comigo, e eu ia [...]. [relata que teve de diminuir as atividades externas que se envolvia para melhorar o relacionamento familiar. Manifestou preocupação, também, pelo fato de ter dois filhos adolescentes, e que devem ser acompanhados de perto].

(continua)

APÊNDICE 3

C. ENTREVISTA DO DESIGNER C A REALIZADA EM 19/09/2008 – CURITIBA – PROJETO DE INTERVENÇÃO NO ARTESANATO EM CAMPINA GRANDE DO SUL – PR.

M_Abbonizio - Como é que o projeto chegou no DIA? Como é que ele começou?

Designer C - Ele chegou através do Sebrae. Solicitação do Sebrae, que conheceu esse grupo, e achou que era um grupo que tinha problemas, né, com aqueles resíduos, e achou que a gente podia dar uma solução para tudo aquilo.

M_Abbonizio - eles já estavam trabalhando com aquele grupo?

Designer C - Não.[...] Tem um fórum em Campina Grande do Sul que os grupos se encontram, e as duas, né, a A. e a T. [que] são as cabeças do grupo, procuraram o Sebrae.

M_Abbonizio - Ah, elas que foram atrás do Sebrae.

Designer C - Elas foram numa reunião com esses chinelinhos [mostra a foto] que elas faziam pintados à mão, e falaram: “olha, nós temos esse produto que *nananana*, e precisamos de ajuda”, [...]

M_Abbonizio - O primeiro encontro foi o diagnóstico ou teve alguma coisa antes?

Designer C - Não, eu fui numa reunião. Só fiquei num canto observando, se era possível...na verdade, foi uma pergunta, ‘você acha que dá para fazer alguma coisa?’ E eu cheguei lá, encontrei essas pilhas [foto] desses tecidos horríveis, e saí de lá e fui numa lavanderia para ver se era possível tingir, numa lavanderia industrial. Não era possível.

M_Abbonizio - Qual era a história desse tecido?

Designer C - Esse tecido é um ‘não-tecido’, na verdade, ou é um poliéster. [...] Eles são sobras de uma indústria automobilística que usa isso pra forro de carro. Elas receberam isso. Na verdade eles não tinham onde colocar o lixo e deram, gentilmente, cederam, né [!]. Os caras estavam a fim de se livrar do lixo e jogaram na mão delas. E o que elas faziam? Almofadas pintadas à mão, chinelinhos e tinha

ainda um galpão, longe da sede delas, que era um galpão sem teto, que tinha mais um monte.

M_Abbonizio - Como é a questão do espaço, são delas, como é?

Designer C - O espaço, não [?]. A prefeitura dou para a associação de mães, é o clube de mães. Que elas já se encontravam sempre. Todas às quinta-feira tinha curso de pintura, curso de crochê, sempre assim, sempre se encontrando. E daí ganharam esse material. Daí fizeram a primeira leva de produtos, fizeram chinelinhos *nananana*, e vendaram para o posto de gasolina, o posto Pelanda que é bem próximo, na BR. Que é um pessoal amigo, tal. Só que foi o único pedido que fizeram e nunca mais conseguiram repor pedidos, porque o produto não vendia, [...].

M_Abbonizio - Quem sabia costurar lá?

Designer C - A T. costura super bem. Ela é costureira profissional.

M_Abbonizio - E quando você foi lá, já tinham várias máquinas?

Designer C - Tinha máquinas antigas, que elas conseguiram algumas máquinas de doação. Acho que algumas da T. mesmo, mas elas conseguem algumas coisas com a prefeitura. Conseguem, elas sempre estão conseguindo uma coisa, e era isso. Aí fiz essa visita, achei um desafio: são tiras irregulares, ainda em alguns eles passam uma cola, que tem que retirar. [...] essa cola é realmente lixo, não tem o que fazer. Mais ou menos de 2 cm a cola. Isso vai para o lixo, não tem como aproveitar. O tecido por ser cinza é muito feio. O que aconteceu, foi a possibilidade de colorir,[...] através da serigrafia. Que daí nós começamos com uma oficina de criação, assim, rápido..

M_Abbonizio - Depois de fechado o projeto, como foi planejado o trabalho?

Designer C - A próxima atividade foi fazer uma entrevista com todas, e conhecer quais eram as habilidades e o que produziam. Então elas foram entrevistadas e fotografadas com os seus produtos, que elas fazem e vendem ou dão de presente. Vendem na própria comunidade. Então uma faz crochê, a outra costura, outra faz pintura. Fui conhecê-las. Conheci todas.

M_Abbonizio - Qual foi sua impressão delas?

Designer C - A primeira coisa é que elas tinham muita força de vontade. Muita vontade. [...] Ávidas por novidades, saber no que poderiam trabalhar. Estavam bem esperançosas e curiosas. [...] E foi o primeiro. E eu já, ao mesmo tempo, fiquei procurando alguém que pudesse dar a oficina de serigrafia, porque era a única

forma de colorir esse material horrível. Depois disso aconteceu uma oficina de criação, bem rápida, só para elas entrarem um pouco no clima.

M_Abbonizio - Seria o *workshop*?

Designer C - Isso, isso, o *workshop*. Elas trabalharam com imagens. Produziram produtos para crianças. [...] Foi muito bacana. Um grupo fez umas máscaras com os bichos, foi bem legal. E o outro grupo trabalhou mais acessórios: chinelinhos. Ah, a idéia era que eles iriam fazer um passeio no zoológico: o tema. E daí o passeio no zoológico para um grupo, inspirou as máscaras com os desenhos dos bichos, e o outro grupo [...] fez boné, chapéu, para as crianças.

M_Abbonizio - Dá impressão que teve uma facilidade de abstração também?

Designer C - Foi muito fácil, [...]. Elas tinham muita vontade, as duas principalmente, as cabeças do grupo. [...] Elas tinham bastante desejo que o grupo melhorasse.

M_Abbonizio - Como que era a condução da atividade? Como você se via fazendo a atividade, na relação com elas?

Designer C - Com elas? Eu não tinha muita interferência. A gente trabalhou com imagens, que era a metodologia do *workshop*. Falou um pouco de metodologia antes, teve uma teoria de projetos, então, como resolver algum problema. Trabalho com a metodologia, daí aplicou nessa oficina [*workshop*] de criação desses produtos infantis. Então elas trabalharam com os recortes de revistas e dali elas escolheram as imagens que podiam trabalhar.

(continua)

APÊNDICE 4

D. ENTREVISTA DO DESIGNER D REALIZADA EM 11/09/2008 – CURITIBA – PROJETO DE INTERVENÇÃO NO ARTESANATO EM CAMPINA GRANDE DO SUL – PR.

M_Abbonizio - Como é que esse projeto chegou no DIA? Como foi o início dele?

Designer D - Foi uma demanda do Sebrae.

M_Abbonizio - Como é que você se envolveu nele? Como participou?

C_ Eu participei dele por causa da logística do DIA. A gente já estava lá dentro e porque já vinha com uma história interessante, mesmo, do resíduo. Bem diferente do que a gente vinha trabalhando. Daí, puxou mais para a M., porque era com tecido. E a gente sempre trabalha em grupo, então no trabalho em dupla, eu acabei indo. Mas o que teve de diferente que chamou a atenção não só minha, mas de todos, é que era com resíduo.

M_Abbonizio - Você já tinha tido alguma experiência com resíduo, algum interesse especial no processo?

Designer D - (vê que já estava formada nessa época) Interesse nessa parte mais sustentável eu sempre tive.

M_Abbonizio - Há quanto tempo você já estava lá no DIA?

C_ desde 2004. Desde julho de 2004. E isso (Jagua) foi em 2005... em agosto.

M_Abbonizio - Você se lembra se como preparam as atividades, o plano de ação?

Designer D - Esse daqui foi depois da Rota dos Tropeiros? Não me lembro agora. Foi mais ou menos junto. Passaram o que eles [Sebrae] sabiam do grupo. Eles sabiam que era um grupo de mulheres que trabalhavam com um resíduo que vinha de uma indústria de carro, de automóvel, e que tinha que gerar produtos novos. Que os produtos delas era muito feio. Elas já faziam algumas coisas e chegou para a gente que era tudo muito feio. E era mesmo. Mal acabado, de mal gosto. Daí a gente foi conhecer e fazer o primeiro contato com o grupo. O primeiro contato já é a entrevista. Como é uma cidade pequena, não tinha muito o que pesquisar na cidade. A gente foi direto conhecer a associação e os artesãos [...] e o material.

M_Abbonizio - Me fale um pouco sobre essa fase. O tipo de entrevista, como é que foi?

Designer D - Ah, pensando agora, um pouco depois, acho que não é o melhor jeito de você fazer o primeiro contato. Já chegar com uma ficha e ir entrevistando, mas a gente sempre teve esse problema de tempo, mesmo. De não conseguir vender a importância de fazer outra coisa. Então acabava fazendo o que dava. Então era um primeiro momento, um primeiro contato que a gente conversava com todo mundo. Explicava o quê a gente ia fazer ali - 'a gente veio aqui fazer uma entrevista para fazer um trabalho maior.' - e daí conversava separadamente com cada uma. E elas mostravam o que faziam. Tudo que já tinham feito, focado naquele material lá. Então esse era o primeiro contato. E para a gente acabava sendo importante. Não sei se isso era bom para elas, mas para a gente era super-importante. Porque aí a gente já conhecia. Até o nível escolar, assim, e até um pouco da empolgação delas, o interesse. [se] Já não ia muita gente, então a gente sabia que não estavam muito a fim. Então tinha [...] era mais legal... Não é também que seja um contato mais frio, a gente usava um pouco da simpatia, de tentar conversar com elas para tentar quebrar isso um pouco, se aproximar. E nesse grupo aconteceu bem. Elas eram mais soltas.

M_Abbonizio - E elas entenderam a proposta do trabalho? Por que que vocês estavam ali?

Designer D - Não, nem sempre. Algumas acho que sim, algumas, acho que não [...]. A agente falava direitinho o quê que ia acontecer - 'a gente vai vir aqui, fazer depois um trabalho para ajudar vocês a criar [a ...] abrir a cabeça' - essa parte de abrir a cabeça elas entendiam bem o quê que é, e a gente sempre ouvia no final - 'fazia a gente pensar'.

(continua)

APÊNDICE 5

E. ENTREVISTA DA ARTESÃS B e C REALIZADA EM 26/11/2008 – CAMPINA GRANDE DO SUL – PROJETO DE INTERVENÇÃO NO ARTESANATO EM CAMPINA GRANDE DO SUL – PR.

M_Abbonizio - O que você fazia antes do artesanato, de trabalhar com o pessoal?

Artesã B - Eu sempre costurei para fora, e costuro até hoje. Fazem 50 anos que eu costuro para fora. Faço “alta-costura”. Criei os meus filhos costurando para fora. Aí o meu marido era professor do SENAI. Professor de mecânica [...] foi transferido para Paranaguá, e dava aula no SENAI, a noite, de mecânica. Sofreu o 1º derrame, [...] e aí a gente veio para cá, porque isso aqui era herança do pai dele [o sítio na Jaguatirica]. Vindo pra cá, eu continuei, eu costurava. Eu tinha meu *Ateliê* perto do Carefour em Pinhais. Aí quando a gente veio para cá, eu mudei a minha estratégia. Eu comecei a atender as minhas clientes tudo à domicílio. Então eu saía daqui na segunda-feira de manhã e voltava na segunda-feira 10h30, 11h da noite, era a hora que eu estava voltando. Costurava a semana inteira, e ele plantava aqui. Aqui a gente só comprava o sal e o açúcar [...] a gente tinha tudo [plantava e criava animais]. Então, era uma vida assim, muito boa. Aí ele teve o segundo derrame, o terceiro, o quarto, o quinto derrame, aí foi: no sexto derrame ele faleceu. Faz quatro anos., quatro anos que estou viúva, quatro anos e meio. [Filhos estudavam em Campina GS] aí um ano antes dele falecer, a A. [Artesã C] veio morar comigo aqui. Ela morou quatro anos comigo aqui. [agora está em São José dos Pinhais]. Pego o carro e pego ela em São José, trago para cá [...] ela fica aqui comigo.

Artesã B - Fica doente, eu venho cuidar dela [...].

Artesã B - Com a cirurgia, ela ficou um mês aqui comigo.

Artesã C - Quarenta dias

M_Abbonizio - Mas vocês têm uma relação de amizade. Não é parentesco?

Artesã C - Só amizade [...] só que é mais que amizade.

Artesã B - É mais que uma irmã [...].

M_Abbonizio - Quando seu marido faleceu, pelas datas que falou, vocês já estavam trabalhando com a associação.

Artesã B - Não.

Artesã C – Já. Estava no início do projeto

Artesã B - Faz quatro anos e meio, ele pegou o início [...].

M_Abbonizio - **Como se deu o início da associação?**

Artesã B - O meu marido foi o primeiro presidente da associação de moradores daqui.

M_Abbonizio - **Começou como associação de moradores, então?**

Artesã B - Não. A associação de moradores não tem nada a ver com o **Projeto**.

Artesã C - Não tem nada a ver. Associação de moradores é uma coisa juridicamente, o artesanato é outra. Claro que a associação sempre apoiou.

M_Abbonizio - **Quando começou a associação de artesanato, começou fazendo o que?**

Artesã C - Começou com aquele saco de retalhos, que nós pensamos que era lixo. [foi o material que o conselho tutelar mandou para elas ver o que dava para fazer]. A parte financeira [da associação] nós assumimos. A [artesã B] e eu assumimos. Que é lógico, ninguém começa nada sem dinheiro [...] para poder sustentar. Porque quando nós trouxemos essas mulheres pra junto da associação [...] daí, moralmente a gente já não podia mais parar. Porque se nós parássemos seria uma grande decepção para elas.

M_Abbonizio - **E como vocês chamaram essas mulheres?**

Artesã C - Convidamos. Fazem parte do clube de mães, e todo mundo conhece – ‘chama a tua cunhada’ – ‘chama tua nora’ – ‘tua vizinha’. Vieram por confiarem em nós, cegamente em nós. [...]

M_Abbonizio - **Ouvi vocês falarem de valorizar as pessoas, a auto-estima das pessoas. Mas agora tem uma preocupação entre crescer ou não. Qual o objetivo agora? É ganhar dinheiro ou...**

Artesã B - Agora é fazer crescer e ganhar dinheiro.

Artesã C - E agora já estão conscientizadas. Elas já foram trabalhadas, mansamente trabalhadas sem forçar ninguém – ‘e vamos lá e vamos indo’ – ‘tá entrando pouco dinheiro, mas vai crescer, somos novas’ – ‘então temos que ser conhecidas’. E olha, elas acreditaram [comenta sobre ter tido poucas pessoas na parte da manhã por não ter onde deixar os filhos), mas a tarde, vai ter mais gente do projeto lá. Já passou a hora do almoço, [de] dar comida para as crianças que chegaram da escola. Então a gente passou a entender o problema. Nós estamos

unidas porque a gente entende os problemas delas. A gente valoriza os problemas que elas tem.

M_Abbonizio - Quais são os principais problemas que você está dizendo?

Artesã C - É por exemplo, não ter com quem deixar os filhos. E ter que estar ali. E acreditar. Pra dizer que aquilo ali dá dinheiro, só com uma mensagem muito grande de deus. A gente fala na hora certa, no dia certo, fala da maneira certa.

M_Abbonizio - A questão do retorno financeiro. Teve algum momento que foi mais importante, em que vocês perceberam o pessoal se empolgando?

Artesã B-C – Ah! Tivemos.

Artesã C - Se aparecer hoje, por exemplo, [se] chegar um pedido [...] na hora que chegar o material ali, não precisa nem chamar, porque o material vai passar por lá. Chegou o material: temos serviço. Só avisar o dia que nós vamos trabalhar, fazer nossa reunião, estabelecer os horários. Sábados e domingos também se for necessário [...]. Eu não quero subestimar o meu nome. Eu assino e não posso voltar atrás [contrato com o cliente] e todo mundo. Temos um compromisso. E pra nós é uma vergonha [não cumpri-lo]. A [designer C], coitada. [Ela] foi a primeira designer, né?

Artesã B - Foi.

M_Abbonizio - Como que foi a atividade aqui? Como é que começou, o que fizeram?

Artesã C – Ah, como *designer*, a primeira coisa foi a sondagem ali do comércio. E ela trabalhava sempre incentivando muito.

Artesã B - Ela bateu muito na tecla do comprometimento.

Artesã C - Então ela passou responsabilidade – ‘tudo depende de vocês’ - e a medida que ela viu, ela ia pedindo as coisas para nós. Acho que ela imaginava assim: ‘eu vou pedir mas acho que vou chegar aqui e não vou encontrar nada’. Ela sempre encontrou a mais. Aí ela começou a se assustar.

(continua)

ANEXO

Exemplo de ficha de diagnóstico utilizado pelo DIA.

Ficha de Pesquisas de Artesãos.

Dados da Região

Município:	CHAMPINA GR. DO SUL		
Região:	RONDONIA JARUATINGA		
Período da Pesquisa:			

Dados Pessoais do Artesão:

Nome:	[REDACTED]		
Endereço:	BRZ 116 KM 32 CASA 22 R. PRINCIPAL, N.º		
Zona:	<input type="checkbox"/> Urbana <input checked="" type="checkbox"/> Rural	Grau de instrução:	2º GRAU
CEP:		Telefone:	
R.G.:		CPF:	
Data de Nascimento:	15.11.82	Estado Civil:	SOLTEIRO
		Filhos:	0

Informações sobre o trabalho Artesanal:

Sobre o Artesão

Quanto tempo é artesão? 2 ANOS
 Porque faz artesanato? ROQUE COSTA
 O que espera do artesanato? MELHORIA DA COMUNIDADE
 O que acha que pode fazer para melhorar o seu produto? APRENDER +
 O que espera dos cursos? APRENDER +
 Como aprendeu artesanato? TEL + 1 CONFERIMENTO.
 Qual o seu público alvo? 2ª CABA.
 Faz parte de alguma instituição? Quanto tempo? SIM - 6 ANOS
 Tem outras atividades?

O que produz

Item	Matéria Prima	Volume produzido por mês	Observações
PAO DE PRATO	PIINTURA	40	

Onde busca matéria prima

Onde?		
Existem tranjejo?		
<input type="checkbox"/> Natureza?	Dificuldades de aquisição	<input type="checkbox"/> Acesso <input type="checkbox"/> Transporte <input type="checkbox"/> Outro

Reciclagem?

Onde?		
Existem custo?		
<input type="checkbox"/> Reciclagem?	Dificuldades de aquisição	<input type="checkbox"/> Acesso <input type="checkbox"/> Transporte <input type="checkbox"/> Outro

Armazenamento

Matéria Prima	Tipo de armazenamento	<input type="checkbox"/> Local coberto <input type="checkbox"/> Local aberto
Produto	Tem local específico?	

Resíduos

Destinação	<input type="checkbox"/> Serviço de Coleta <input type="checkbox"/> Queima <input type="checkbox"/> Outros - Qual?	<input type="checkbox"/> Reaproveitamento <input type="checkbox"/> Atorno Doméstico
------------	--	--

Informações sobre a produção

Local de trabalho	Onze	Exclusivo
	Mesagem	
Equipamentos	Equipamentos manuais: + Equipamentos elétricos: +	
Mão de obra	<input type="checkbox"/> Sócio <input type="checkbox"/> Familiar <input type="checkbox"/> Aprendiz <input type="checkbox"/> Empregados	Quantos: Quantos: Quantos:

Processo de feitura

<input type="checkbox"/> Da matéria prima ao produto acabado	<input type="checkbox"/> Início
<input type="checkbox"/> Interferências de terceiros	<input type="checkbox"/> Meio <input type="checkbox"/> Acabamento

Comercialização

<input type="checkbox"/> No Município	Quais?
<input type="checkbox"/> Municípios Vazinhos	Quais?
<input type="checkbox"/> Outros Estados	Quais?
<input type="checkbox"/> Exportações	Principais?

Locais de venda

<input type="checkbox"/> Local Próprio	<input type="checkbox"/> Venda direta
<input type="checkbox"/> Loja	<input type="checkbox"/> Consignação
<input type="checkbox"/> Feiras	<input type="checkbox"/> Permanentes <input type="checkbox"/> Ocasional
<input type="checkbox"/> Outros - quais?	

Tipo de venda

<input type="checkbox"/> Vazio	Quantidade:
<input type="checkbox"/> Atacado	Quantidade:
<input type="checkbox"/> Atravessadores	Quantidade:
<input type="checkbox"/> Encomendas	Quantidade: Principais:

Legalização de vendas

<input type="checkbox"/> Não registra	
<input type="checkbox"/> Emissão de rec. Fiscal avulso	Qual?
<input type="checkbox"/> Através de alguma instituição	Qual?
<input type="checkbox"/> Outros - quais?	

Valores de vendas

<input type="checkbox"/> No Município	RS
<input type="checkbox"/> Outros	RS

Agregação

<input type="checkbox"/> Embalagem própria	
<input type="checkbox"/> Identificação do produtor	
<input type="checkbox"/> Identificação do produto	
<input type="checkbox"/> Informações de utilização e conservação	
<input type="checkbox"/> Etiquetas (preço ou origem)	

Transporte de produção

<input type="checkbox"/> O próprio artesão	
<input type="checkbox"/> O comprador	
<input type="checkbox"/> Alguma instituição auxiliar	
<input type="checkbox"/> Outra forma	

Acesso a serviços

serviços	<input type="checkbox"/> Financiamentos
	<input type="checkbox"/> Treinamentos em Gestão
	<input type="checkbox"/> Treinamentos em Organização
	<input type="checkbox"/> Treinamentos em Tecnologias
	<input type="checkbox"/> Central de vendas
	<input type="checkbox"/> Central de Compras
Acesso a serviços	<input type="checkbox"/> Participação em Feiras Nacionais
	<input type="checkbox"/> Participação em Feiras Internacionais
	<input type="checkbox"/> Participação em Feiras Internacionais

SABER EMPREENDEDOR

