

PPGD Programa de Pós-Graduação em Design

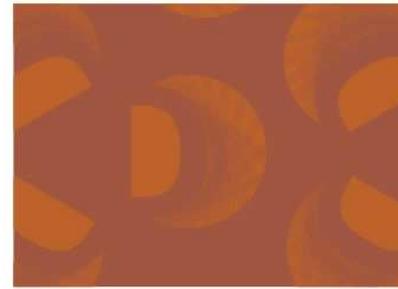
MD Mestrado em Design

Contribuições do Design para o Desenvolvimento Sustentável da Produção Artesanal

Márcio James Soares Guimarães

Orientador: Prof. Dr. José Evandro R. Guimarães

Universidade Federal do Maranhão
Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Departamento de Desenho e Tecnologia
Programa de Pós-Graduação em Design
Mestrado em Design



Márcio James Soares Guimarães

**CONTRIBUIÇÕES DO DESIGN PARA O DESENVOLVIMENTO
SUSTENTÁVEL DA PRODUÇÃO ARTESANAL**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Design do Programa de Pós-Graduação em Design, Departamento de Desenho e Tecnologia da Universidade Federal do Maranhão.

Orientador: Prof. Dr. José Evandro Rodrigues Guimarães.

SÃO LUÍS

2014

Márcio James Soares Guimarães

**CONTRIBUIÇÕES DO DESIGN PARA O DESENVOLVIMENTO
SUSTENTÁVEL DA PRODUÇÃO ARTESANAL**

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do título de Mestre em Design do
Programa de Pós-Graduação em Design,
Departamento de Desenho e Tecnologia da
Universidade Federal do Maranhão.

Aprovada em: / /

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Evandro Rodrigues Guimarães (Orientador)

Doutor em Design - DEDET – Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Denilson Moreira Santos

Doutor em Química - DEDET – Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Sanatiel de Jesus Pereira

Doutor em Engenharia Florestal - DEDET – Universidade Federal do Maranhão

Prof.^a. Dr.^a Rose-France de Farias Panet

Doutora em Antropologia e Políticas Públicas - Universidade Estadual do Maranhão

Dedico este trabalho à minha querida tia
Maria da Graça Guimarães, verdadeira
mulher de fibra.

AGRADECIMENTOS

À **minha família** que suportou e tem suportado minhas longas conversas sobre um assunto alheio aos seus assuntos cotidianos, e me conforta dizendo: vai dar tudo certo!

Ao meu orientador, professor doutor **Evandro Guimarães**, por sua disposição e generosidade em contribuir neste meu processo de amadurecimento enquanto pesquisador e cidadão;

Aos professores doutores **Raimundo Lopes Diniz, Denilson Moreira Santos, Sanatiel de Jesus Pereira e Patrícia Silva de Azevedo** por suas contribuições quando, em diversos momentos, repassavam seus ensinamentos para este curso de pós-graduação e para a vida.

À professora doutora **Rose-France de Farias Panet**, que gentilmente aceitou o convite para avaliar este trabalho.

Ao professor doutor **André de Souza Lucca**, por sua importante contribuição na ampliação de meus conhecimentos sobre territorialidade e localização, e à professora mestra **Luciana Caracas** por sua sábia contribuição nas discussões acerca da relação design e artesanato e por sua amizade.

Às **artesãs da Associação Buriti Arte**, pela paciência e gentileza em contribuir com este estudo.

Aos **gestores e consultores**, por sua disposição, pelas palavras de apoio e pelas longas trocas de experiências, em especial a **Bárbara Nicolau, Graça Baldez, Graça Fernandes, Márcia Roberta, Denise Brasileiro, Giovanna Figueiredo, Hildenê Maia, Shamia Coimbra, Danielle Abreu, Lana Rocha, Izabel Matos, Marcelo Medeiros, Fernanda Ramada, Iderlan Macedo e Sandro Lopes**.

Aos meus amigos e também colegas de turma, que sempre expressaram apoio e uma palavra amiga, em especial a **Isabela Bastos, Glauba Cestari, Camila Andrade, Bruno Serviliano e Patrícia Nicácio**.

Aos meus amigos professores, que muito me ajudaram neste percurso: **Eduardo Riaviz, Ingrid Gomes Braga, Zenir Pontes, Josenilma Aranha Dantas, Luiziane Saraiva, Odlá Albuquerque, Melissa Moreira, Maristhela Rodrigues, Jakeline Bogéa, Sheyla Farias, João Paulo Furtado, Márcia Alencar, Poliana Salles, Christiane Rose e Guilbert Macedo**, obrigado pelos conselhos, livros e artigos.

Ao **Programa de Pós-Graduação em Design – PPGDg**, por ter-se feito um espaço de reflexão, meus sinceros agradecimentos ao **coordenador, professores e técnicos administrativos e de apoio**.

Continuarei agradecendo... Sempre!

“Cada geração acredita, sem dúvida, ter vocação para mudar o mundo. A minha sabe que não vai refazê-lo. Todavia, sua tarefa pode ser maior: consiste em impedir que o mundo se desfaça”.

Albert Camus

RESUMO

A presente dissertação se propõe a buscar respostas para a questão de como o design pode contribuir para o desenvolvimento sustentável da produção artesanal. Para isso, analisou-se na literatura, as soluções adotadas por pesquisadores atuantes em projetos de extensão e pesquisa em design e as ações desenvolvidas por gestores e consultores que atuam junto às instituições que apoiam este setor, propondo articular uma reflexão sobre as relações existentes entre as recentes teorias de desenvolvimento e a atuação do designer como agente provocador de mudanças de comportamento e de práticas sustentáveis na produção artesanal no contexto maranhense. A fim de instrumentalizar diretrizes voltadas à sustentabilidade da produção, a pesquisa, realizada através da análise de dados levantados no Grupo Artesanal Mulheres de Fibra em São Luís, Estado do Maranhão, possibilitou uma categorização de procedimentos que contribuem para o desenvolvimento sustentável da produção artesanal, e que podem ser replicados em outros grupos e comunidades.

Palavras-chave: Design, Produção Artesanal, Projetos de Extensão e Pesquisa, Instituições de Apoio, Sustentabilidade.

ABSTRACT

This dissertation aims at finding answers to the question of how design can contribute to the sustainable development of craft production. The solutions adopted by researchers working on extension projects and design research as well as actions taken by managers and consultants who work in institutions that support this sector to equip guidelines supporting sustainable production were analyzed in order to reach the answers, proposing to articulate a reflection on the relationships between recent theories of development and the role of designer as agent provocateur behavior change and sustainable practices in artisanal production in Maranhão context. In order to equip guidelines aimed at sustainable production, the survey conducted by analyzing data collected along with a group of craftworkers Mulheres de Fibra in São Luís, State of Maranhão, enabling a categorization of procedures that contributed to the sustainable development of handicraft production and that can be replicated in other groups and communities.

Keywords: Design, Craft Production, Research and Extension projects, Support Institutions, Sustainability.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 - Lina Bo Bardi e Exposição de Artesanato no Museu do Unhão	25
Figura 02 - Aloísio Magalhães	26
Tabela 01 - Percentual de Municípios com Atividades Artísticas segundo o tipo – BRASIL 2001/2012	28
Tabela 02 - Percentual de Municípios com Atividade Artesanal segundo o tipo – BRASIL 2005/2012	30
Tabela 03 - Atividades Artesanais Mais Significativas nos Municípios – MARANHÃO	31
Tabela 04 - Maranhão: Número de Municípios por Incidência de Atividades Artesanais Mais Significativas	31
Figura 03 - Logotipo do Prêmio TOP 100 de Artesanato – SEBRAE	38
Figura 04 - Renato Imbroisi e Manta com aplicações de sementes – Tecelagem do Povoado de Múquem, Carvalhos – MG	42
Figura 05 - Janete Costa e Exposição no Centro de Arte Popular, Belo Horizonte – MG. Montagem	42
Figura 06 - Heloísa Crocco	43
Figura 07 - Diagrama da Metodologia do Projeto Imaginário Pernambucano	48
Figura 08 - Artesanato em fibra de carnaúba na embalagem da Aguardente Ypióca	58
Figura 09 - Poltrona Sant' Andrea	59
Figura 10 - Distribuição dos artesãos pesquisados, segundo categoria de análise ...	70
Quadro 1 - Maranhão: Número de Municípios por Incidência de Atividades Artesanais Mais Significativas	71
Figura 11 - Artesãos, segundo categoria e por faixa de renda mensal oriunda do artesanato	71
Figura 12 - Artesãos, segundo categoria e por número de dependentes	72
Figura 13 - Artesãos, segundo categoria e por escolaridade	73
Figura 14 - Artesãos, por responsável pelo ensinamento da técnica de artesanato	73
Figura 15 - Artesãos pesquisados, segundo categoria e por tempo de aprendizagem da técnica de produção	74
Figura 16 - Tipo de matéria-prima utilizada	75

Figura 17 - Origem da matéria-prima	76
Quadro 2 - Local em que a matéria-prima é adquirida	76
Figura 18 - Tipo de área de extração/coleta e produção da matéria-prima	77
Figura 19 - Tipo de produto artesanal confeccionado	78
Figura 20 - Bolsa trançada	78
Figura 21 - Estojo escolar	79
Figura 22 - Tipo de produto artesanal confeccionado	79
Figura 23 - Vendas por mês (ano 2013)	80
Figura 24 - Destino da produção (ano 2013)	81
Figura 25 - Confeção da "peia" para auxiliar na subida da palmeira	84
Figura 26 - Tirador subindo na palmeira de buriti	85
Figura 27 - Corte e arremesso do olho	85
Figura 28 - Processo de tingimento da fibra de buriti com gengibre (<i>Zingiber officinali</i>)	85
Figura 29 - Novelo de linho para a execução da técnica de "batimento"	88
Figura 30 - Artesã executando a técnica do "Vezinho" com auxílio de bastidor de madeira	89
Figura 31 - Artesã executando a técnica do trançado	90
Figura 32 - Maquinários e ferramentas utilizados na confecção dos acessórios	91
Figura 33 - Artesã costurando forro em bolsa	92
Figura 34 - Catálogo Grupo Mulheres de Fibra confeccionado com apoio do Instituto HSBC Solidariedade	94
Figura 35 - Embalagens do Grupo Mulheres de Fibra confeccionadas com apoio do Instituto Walmart	94
Figura 36 - Detalhe de estojo confeccionado com a técnica do "vezinho"	96
Figura 37 - Diagrama do MODELO de ATUAÇÃO	98
Figura 38 - Oficinas de produção da cerâmica e montagem das biojóias	100

LISTA DE SIGLAS

ArteSol	Artesanato Solidário
ASAS	Artesanato Solidário no Aglomerado da Serra
CNPQ	Conselho Nacional de Ciência e Tecnologia
CSS	Centro Sebrae de Sustentabilidade
DEDET	Departamento de Desenho e Tecnologia
Esdi	Escola Superior de Desenho Industrial
FAU-USP	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
FIESP	Federação das Indústrias do Estado de São Paulo
FUMEC	Fundação Mineira de Educação e Cultura
IAC	Instituto de Arte Contemporânea
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ICSID	<i>International Council of Society of Industrial Design</i>
IDH	Índice de Desenvolvimento Humano
IFMA	Instituto Federal do Maranhão
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAM/BA	Museu de Arte Moderna da Bahia
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MEC	Ministério da Educação
MUNIC	Pesquisa de Informações Básicas Municipais
Oscip	Organização da Sociedade Civil de Interesse Público
PAB	Programa do Artesanato Brasileiro
P&D	Congresso Brasileiro de Pesquisa & Desenvolvimento em Design
PPGDg	Programa de Pós-Graduação em Design
PNUMA	Programa das Nações Unidas para o Meio Ambiente
PVDI	Programação Visual e Desenho Industrial – Escritório de Design
SEBRAE	Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
UFMA	Universidade Federal do Maranhão
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e Cultura
WCED	<i>World Commission on Environment and Development</i>
WBCSD	<i>World Business for Sustainable Development</i>

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
1.1	Contexto	15
1.2	Problema de Pesquisa	18
1.3	Objetivos	18
1.3.1	Objetivo Geral	18
1.3.2	Objetivos Específicos	19
1.4	Hipótese	19
1.5	Justificativa	19
1.6	Delimitação da Pesquisa	20
1.7	Visão Geral do Método de Pesquisa	21
1.8	Estrutura da Pesquisa	21
2	DESIGN E ARTESANATO – O PERCURSO BRASILEIRO	23
2.1	As contribuições de Lina Bo Bardi e Aloísio Magalhães	25
2.2	Programas e Instituições de Apoio ao Artesanato	27
2.2.1	O Programa da UNESCO	33
2.2.2	O Programa do Artesanato Brasileiro – PAB	34
2.2.3	O Programa do Artesanato Solidário – ArteSol	35
2.2.4	O Programa SEBRAE de Artesanato	36
2.3	Considerações acerca da atuação das Instituições de Fomento do Artesanato	38
2.4	A atuação dos designers em Instituições de Apoio ao Artesanato – alguns exemplos	41
2.4.1	O Laboratório Piracema de Design	43
2.5	O design no campo do artesanato – experiências acadêmicas	45
3	DESIGN PARA O DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL	50
3.1	Decrescer quantitativamente para crescer qualitativamente	51
3.2	O planejamento e o desenvolvimento de produtos sustentáveis	54
3.3	Valorização do território, uma estratégia para projetos sustentáveis	56
3.4	Design, uma via para o desenvolvimento do artesanato	57
4	MÉTODO DE PESQUISA	60
4.1	Caracterização do Problema	60

4.2	Seleção do Método de Pesquisa	60
4.3	Unidade de Análise	61
4.4	Critério para seleção do grupo artesanal	61
4.5	Estratégia de desenvolvimento da Pesquisa	62
4.5.1	Visão Geral	62
4.5.2	Etapa 1 – Revisão Bibliográfica	62
4.5.3	Etapa 2 – Pesquisa de campo	63
4.5.3.1	<i>Protocolo de coleta de dados</i>	63
4.5.4	Etapa 3 – Análise	64
4.5.5	Etapa 4 – Estudo de Caso	64
5	ESTUDO DE CASO	65
5.1	Contextualização	65
5.2	Caracterização	66
5.2.1	Caracterização da População Amostral.....	66
5.2.2	Seleção da Amostra	69
5.2.3	Caracterização da Amostra – análise descritiva e exploratória	69
5.2.3.1	<i>Caracterização socioeconômica</i>	70
5.2.3.2	<i>Caracterização pessoal</i>	72
5.2.3.3	<i>Caracterização da matéria-prima e produção</i>	74
5.2.3.4	<i>Caracterização do produto artesanal</i>	77
5.2.3.5	<i>Caracterização da comercialização e gestão da produção</i>	80
5.3	O processo de produção	82
5.3.1	A palmeira do buriti	82
5.3.2	Obtenção do “olho” da palmeira do buriti	83
5.3.3	Extração do “linho” do buriti	85
5.3.4	Tratamento do linho	86
5.3.5	Preparação do linho	87
5.3.6	Técnicas de tecelagem	88
5.3.7	Montagem e acabamento	90
5.4	A atuação do designer	92
5.4.1	Soluções visando à sustentabilidade da produção	95
5.5	Categorização das soluções	97
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	103

6.1	Considerações sobre as Contribuições do Design no Desenvolvimento Sustentável da Produção Artesanal	103
6.2	Considerações sobre o método de pesquisa	104
6.3	Sugestões para futuras investigações	105
	REFERÊNCIAS	107
	APÊNDICES	112
	APÊNDICE A – Questionário de entrevista para artesãos	113
	APÊNDICE B – Questionário de entrevista para designers e gestores	116
	APÊNDICE C – Questionário de entrevista para liderança	118
	APÊNDICE D – Termo de ciência do responsável pelo campo de estudo	126
	ANEXO	127
	ANEXO 1 – Figuras ilustrativas do Artesanato do Grupo Mulheres de Fibra	128

1 INTRODUÇÃO

1.1 Contexto

A prática de intervenção do design no campo do artesanato, hoje bem aceita por Instituições de Ensino de Design, reflete uma mudança de pensamento que só se tornou possível ao longo dos anos que sucederam os da origem e implantação da profissão no país, quando dado início à discussão acerca da consolidação de uma competência própria ao designer brasileiro, diferente da prática exercida pelas escolas europeias.

O processo de estabelecimento do design no Brasil ocorreu na década de 1950, inicialmente com a realização de cursos livres no Instituto de Arte Contemporânea – IAC, no Estado de São Paulo, seguido da inclusão da disciplina design, na década de 1960, no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU-USP. Ainda nesta década, com o país regido sob princípios que se ajustavam a recente prática desenvolvimentista do governo Kubitschek¹, foi criada a Escola Superior de Desenho Industrial – Esdi, no Estado do Rio de Janeiro.

Sobre a profissão, a escola e seu princípio básico, Joaquim Redig (1977) recorda que se tratava de uma “profissão importada”, exógena, distante da realidade local:

Design é uma profissão importada, situação constatada não só na orientação didática inicial da atividade quanto em seu princípio básico de atuação que visava a otimização do conjunto função/técnica/estética no produto industrial a partir da Esdi, Escola Superior de Desenho Industrial, estruturada em 1963, nos moldes da *Hochschule für Gestaltung*, Escola Superior da Forma, de Ulm, Alemanha (REDIG, 1977).

¹ Juscelino Kubitschek de Oliveira foi eleito presidente do Brasil nas eleições de 1955, tendo João Goulart (Jango) como vice-presidente. Assumiu o governo no dia 31 de janeiro de 1956, ficando no poder até 31 de janeiro de 1961, quando passou o cargo para Jânio Quadros. No começo de seu governo, Kubitschek apresentou ao povo brasileiro o seu Plano de Metas, cujo lema era “cinquenta anos em cinco”, que expressava sua pretensão em desenvolver o país cinquenta anos em apenas cinco de governo. O plano consistia no investimento em áreas prioritárias para o desenvolvimento econômico, principalmente, infraestrutura (rodovias, hidrelétricas, aeroportos) e indústria (FAUSTO, 1996).

A pedagogia da escola alemã não satisfazia a todos, a década seguinte se configurou numa era de ruptura com a funcionalidade² europeia e com sua linguagem internacional da “boa forma”³. Na busca de uma postura mais apropriada à realidade brasileira, considerando as questões sociais, econômicas, culturais e ambientais vigentes, aconteceu no ano de 1978 o Seminário “Desenho de Produto e Programação Visual no Brasil Real” promovido pela Faculdade de Artes e Comunicações da Fundação Educacional de Bauru, no Estado de São Paulo (BORGES, 2011).

O objetivo deste seminário foi o estudo da relação entre o Design e o Brasil, avaliando os possíveis benefícios que esta atividade proporcionaria ao país. A temática em questão estimulou os participantes a iniciarem a busca por procedimentos e técnicas que permitissem a realização de projetos de design mais adequados às necessidades da população brasileira, desta forma, o profissional de design se preocupou com o direcionamento de seu trabalho para a concepção de produtos mais coerentes com a sua realidade local e regional, contribuindo, assim, para a formação de uma base de dados que auxilia o planejamento do uso de recursos e o reconhecimento de elementos que representam e valorizam a cultura de cada região do País.

Em decorrência destas ações surge então, uma revalorização de toda a herança de técnicas seculares de produção de artefatos dos povos nativos e das oriundas dos povos que atuaram na construção do Brasil. Estas técnicas aqui se misturaram e deram origem a artefatos que em síntese, representam aspectos da cultura material, como expõem Cavalcanti, Andrade e Silva (2009):

Os artefatos revelam hábitos, valores, conhecimentos, conceitos e necessidades que analisadas em conjunto permitem compreender o processo da evolução da humanidade. Como testemunhas silenciosas de uma civilização, os artefatos representam sua cultura, não apenas material, mas também aspectos da cultura imaterial como os modos de fazer, as formas de

² O termo funcionalismo é associado a Louis Sullivan: “a forma segue a função”. Vida e função em perfeito equilíbrio. Também é associado ao Racionalismo moderno na arquitetura e ao design da Bauhaus. (NIEMEYER, 2007)

³ O conceito de funcionalismo foi sistematicamente desenvolvido na teoria e na prática na Escola Superior de Design de Ulm e no movimento chamado “*Die Gute Form*” (a boa forma) que no português se conhece como “bom design”. (REDIG, 1977).

organização e gestão do que se produz (CAVALCANTI; ANDRADE; SILVA, 2009).

Anos depois, experiências de “mudanças no olhar acadêmico” (BORGES, 2011), surgem nas universidades e faculdades brasileiras de ensino de Design: projetos de pesquisa e extensão inovadores, como, por exemplo, os projetos Imaginário Pernambucano (UFPE, 2003), Design Possível (Universidade Mackenzie, 2004), o Estudo das Fibras Vegetais na Região Maranhense” (UFMA, 1995), Iconografias do Maranhão, Cerâmica Artesanal e Design Social (UFMA, 2009) e Curtimento Ambientalmente Correto da Pele de Peixe para o Desenvolvimento de Produtos (IFMA, 2011), dentre outros, estimulam o diálogo entre design e artesanato, no sentido da projeção de produtos com valorização da identidade local, além de estudos direcionados à formalização de sistemas e metodologias projetuais próprias ao produto artesanal.

Tais estudos só se tornaram possíveis por que o escopo do design evoluiu em direção a uma perspectiva sistêmica, cujo principal desafio é o desenvolvimento de soluções adequadas a questões de alta complexidade. Por seu caráter mediador e multidisciplinar, o design faz-se instrumento essencial na concretização de inovações tecnológicas e socioculturais, pois oportuniza sua atuação nas mais diversas áreas de conhecimento, sem interferir em suas especialidades, como no desenvolvimento sustentável, por exemplo.

Quando as questões ambientais se tornaram uma preocupação de todos, os riscos de desastres ecológicos se tornaram iminentes, coube ao designer, atuar junto a uma equipe multidisciplinar, colaborando na elaboração de práticas de ações sustentáveis, que vise a obtenção de melhorias das condições técnicas, o estudo e o uso correto das matérias-primas e o projeto de tecnologias que minimizem impactos. No caso específico do artesanato, objeto deste estudo, além das questões técnicas referentes à qualidade dos produtos, compete ao designer atuar junto ao público-alvo reconhecendo aspectos de sua identidade e diversidade que precisam ser mantidos.

Compreende-se que, no artesanato, os parâmetros de análise da sustentabilidade devem ultrapassar sua forma de abordagem mais comum, a da dimensão ambiental, dando importância, também, as dimensões econômica, cultural e social. A partir do conhecimento e identificação destas dimensões, de forma equilibrada, fará sentido a atuação de profissionais

que se dedicam ao desenvolvimento deste setor, resultando em mudanças significativas na vida dos envolvidos, como atestam Manzini e Vezzoli (2005):

Tais mudanças não ocorrem pela simples introdução de uma solução tecnológica ou gerencial e sim pela indução, desenvolvimento e implementação de cenários de vida economicamente viáveis, socialmente aceitáveis e culturalmente atrativos (MANZINI; VEZZOLI, 2005).

Deseja-se, com este trabalho, contribuir para o enriquecimento das discussões sobre a forma de atuação do Design no desenvolvimento sustentável da produção artesanal do Estado do Maranhão através do estudo e análise de dados levantados em um grupo de artesanato que recebeu intervenções em design, por meio de ações planejadas e executadas por Projetos de Extensão Universitária ou por Instituições de Apoio ao Artesanato, deseja-se ainda, a partir de suas conclusões, formule-se uma estrutura de caracterização destas ações, culminando em uma categorização dos procedimentos elaborados para o desenvolvimento sustentável da produção artesanal que poderá ser replicada em outros grupos e comunidades.

1.2 Problema de Pesquisa

De que forma o design pode contribuir para o desenvolvimento sustentável da produção artesanal?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo Geral:

Realizar pesquisa exploratória das ações de design orientadas ao desenvolvimento de práticas sustentáveis na produção artesanal.

1.3.2 Objetivos Específicos:

- identificar as ações de gestão de design orientadas ao desenvolvimento da cadeia produtiva do artesanato de uma unidade produtiva de artesanato;
- analisar os procedimentos adotados nas diversas fases da produção dos artefatos;
- argumentar sobre as contribuições das ações de design para o desenvolvimento sustentável.

1.4 Hipótese

A análise das soluções de design encontradas no desenvolvimento de projetos de pesquisa e de consultorias, pode oferecer *insights* quanto requisitos e propostas metodológicas para a gestão dos grupos artesanais e para o desenvolvimento de artefatos.

1.5 Justificativa

Na atualidade, o foco na atividade de design se ampliou de maneira a aproximá-lo de contornos e de fronteiras anteriormente tidas como longínquas (KRUCKEN, 2009).

A abordagem do design busca a produção de coerência e seus resultados podem se caracterizar como uma inovação social (BONSIEPE, 2011).

O artesanato é fruto do acúmulo de saberes transmitidos por gerações. Artesãos são herdeiros e detentores de um conhecimento tácito de inúmeras técnicas de extração e manipulação das mais diversas matérias-primas que sob sua expertise, são transformadas em

artefatos cuja inspiração exprime os valores e a visão de mundo destes artistas, criando assim representações de sua identidade cultural.

No intuito de manter vivo este saber, instituições de fomento e de pesquisa têm se dedicado ao exercício do planejamento de ações que possibilitem a permanência do artesanato tanto por seu valor cultural quanto por sua capacidade de ocupação e geração de renda. O design, por sua vez, em sua ampla atuação na pesquisa e desenvolvimento de projetos de produtos, tem sido instrumento de apoio no processo de revitalização do artesanato brasileiro.

A intervenção, seja no intuito de realizar uma apresentação de soluções técnicas para o uso da matéria-prima, na renovação da oferta de produtos ou em sua logística de comercialização, implica em uma abordagem delicada: o risco da possibilidade de descaracterização dos produtos é contundente e deve ser seriamente avaliado.

No entanto, algumas experiências têm, de certa forma, gerado resultados significativos. Projetos desenvolvidos por pessoas que conhecem as realidades locais das regiões e que reconhecem os referenciais que singularizam os artefatos e sua importância enquanto representações culturais, são responsáveis por uma aproximação benéfica que tem como condição obrigatória a intervenção pautada na assimilação e manutenção dos símbolos e conceitos que conferem distintividade à produção e ao produto artesanal.

Este trabalho não se refere à discussão se deve ou não ser feita intervenções no artesanato, outros já o fizeram. Concordando com Archer (2009), pretende-se nesta dissertação pesquisar, de forma exploratória, “o conhecimento da configuração, composição, estrutura, valor e significado das ações” empregadas na relação do design no artesanato em intervenção já realizada no Estado do Maranhão, com intuito de verificar se os procedimentos adotados e seus resultados, proporcionaram um desenvolvimento sustentável à produção.

1.6 Delimitação da pesquisa

Esta pesquisa tem como foco as soluções de design apresentadas e aplicadas junto ao trabalho artesanal no sentido de seu desenvolvimento sustentável, realizadas em um grupo formado por artesãos envolvidos há mais de 5 anos com a produção e que utilizam de técnicas

tradicionais e de matérias-primas locais ou que, mesmo com uso de materiais não locais, realizam a confecção de produtos representativos da iconografia maranhense.

Entre as soluções, delimitou-se a estudar aquelas que promoveram, além da melhoria de qualidade, agregação de valor e readequação de procedimentos visando à sustentabilidade do grupo, nas dimensões sociais, econômicas, culturais e ambientais.

1.7 Visão Geral do Método de Pesquisa

A pesquisa foi realizada em três grandes etapas. A primeira consistiu na realização de um levantamento bibliográfico com foco na relação design/artesanato sob a ótica da dimensão do design sustentável. Esta etapa buscou contextualizar a atuação do design neste setor apresentando experiências desenvolvidas no Brasil.

A segunda etapa incidiu na realização de uma pesquisa em um grupo assistido por instituições que desenvolvem pesquisas e consultorias para a fomentação do artesanato, etapa onde se buscou caracterizar o perfil das soluções de design visando à sustentabilidade, por meio de uma pesquisa exploratória com aplicação de questionários e descrição de um roteiro de observação direta.

A terceira etapa consistiu na análise dos dados levantados na etapa anterior, resultando em uma estrutura de caracterização das soluções que poderá culminar em uma categorização dos procedimentos adotados, além da formulação de proposições para formas de atuação do designer junto ao setor artesanal.

1.8 Estrutura da Pesquisa

No primeiro capítulo é apresentado o problema, objetivos e hipótese, bem como a justificativa, visão geral do método e escopo do trabalho.

Nos segundo e terceiro capítulos, são revisados os princípios gerais da relação entre Design, Artesanato e Desenvolvimento Sustentável, com ênfase na atuação de Programas de

Instituições de Apoio ao Artesanato e nos Projetos de Pesquisa e Extensão Acadêmica junto ao setor, promovendo a interação do design no desenvolvimento da produção artesanal, contemplando estudos desenvolvidos no país e, mais particularmente, no Estado do Maranhão.

O quarto capítulo apresenta o método da pesquisa, desde a caracterização do problema até a definição do protocolo de coleta de dados e estratégia de análise.

No quinto capítulo serão apresentados o estudo de caso, o levantamento e a análise dos dados, ou seja, a análise da atuação do design no sentido do desenvolvimento sustentável da produção artesanal e uma proposta de configuração de princípios aplicáveis de design para a atuação neste setor.

O sexto e último capítulo apresenta as principais conclusões do trabalho acerca do problema, assim como serão apontadas considerações sobre o método de pesquisa e proposições para investigações futuras.

2 DESIGN E ARTESANATO – O PERCURSO BRASILEIRO

O escritor e diplomata mexicano, Octavio Paz (Cidade do México, México 1914 – 1998), dizia que “o design se distanciava do artesanato”, pois tinha por prioridade a função do objeto, sua utilidade, enquanto que o artesanato prioriza a forma, mesmo quando há uma função atribuída ao artefato. (BARROS, 2006, p. 21). Paz afirmava também, que “a arte se distanciava do design”, pois se preocupa com a valorização da forma por meio de seu apelo estético, não necessariamente o funcional. A partir destas suposições, o escritor acreditava que o artesanato, por sua vocação e aspecto, está localizado entre arte e o design, e que estas áreas se comunicam e realizam trocas constantes entre si.

Embora a visão de Octavio Paz fosse construída sob a percepção de um design construtivista e modernista, típico da época em que a América Latina era fortemente influenciada pelos conceitos praticados na Escola Bauhaus e na Escola de Ulm, percebe-se em sua reflexão inovadora, uma abertura ao diálogo do design com outras áreas.

Da mesma forma, alguns designers já não privilegiavam tanto a função em detrimento da forma e pensavam em uma atuação além da industrial para o profissional. Victor Papanek, por exemplo, em seu texto *Arquitetura e Design: ecologia e ética* (PAPANEK, 1995), elencava um repertório de capacidades e talentos que um designer deveria ter, entre estes destacam-se:

- ter o dom de descobrir respostas adequadas aos novos problemas;
- saber combinar técnicas formais preocupando-se com fatores sociais e humanos e numa busca por harmonia estética;
- prever as consequências ambientais, ecológicas, econômicas e políticas provocadas pelo design;
- possuir a capacidade de adaptar-se ao trabalho direcionado a diferentes culturas e em áreas distintas.

Confirmando a importância destas reflexões, a definição de design proposta pela *International Council of Society of Industrial Design - ICSID* afirma que é função do design ser “fator central para a humanização das tecnologias e um fator crucial para a troca econômica e cultural” (ICSID, 2005), contemplando, assim, a aproximação entre design e artesanato, mas esta relação se torna concreta a partir do momento em que designers e artesãos passam a

compartilhar objetivos e interesses comuns - quase sempre quando se faz necessária a junção do saber empírico com o conhecimento tecnológico, possibilitando melhorias na qualidade e na adequação dos produtos ao mercador consumidor.

Sobre produto artesanal, considera-se neste estudo a definição adotada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e Cultura (UNESCO) no *International Symposium on Crafts and International Markets*, em Manila, Filipinas, em outubro de 1997, que diz:

Produtos artesanais são aqueles confeccionados por artesãos, seja totalmente a mão, com o uso de ferramentas ou até mesmo por meios mecânicos, desde que a contribuição direta manual do artesão permaneça como o componente mais substancial do produto acabado. Essas peças são produzidas sem restrição em termos de quantidade e com o uso de matérias-primas de recursos sustentáveis. A natureza especial dos produtos artesanais deriva de suas características distintas, que podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, de caráter cultural, simbólicas e significativas do ponto de vista social (BORGES, 2011).

Esta definição é de suma notoriedade para este trabalho, pois conscientiza que a importância do produto artesanal está em quem o faz, e não no produto em si, e por indicar uma possível aproximação com o design, ao afirmar que as peças artesanais “são produzidas sem restrição de quantidade”, dando margem à compreensão de que o design, por sua natureza projetual, e de desenvolvimentos de metodologias, pode contribuir no desenvolvimento da produção artesanal.

Esta pesquisa se exime da necessidade de apresentar classificações para a produção artesanal e para os tipos de artesanato, tais informações constam de produções anteriores, como na dissertação *Design e Artesanato: trocas possíveis* (BARROS, 2006), e mantém foco na análise das ações desenvolvidas por designers no campo artesanato, identificando problemas encontrados, a tomada de decisões, os processos desenvolvidos e as soluções apontadas.

Convém antes, expor a temática abordada neste estudo, realizando um recorte de informações de como ocorreu a construção do relacionamento entre estas duas áreas em um

breve relato sobre o trabalho desenvolvido por alguns profissionais de design e de áreas correlatas, que se tornaram responsáveis pela abrangência deste tipo de atuação.

2.1 As contribuições de Lina Bo Bardi e Aloísio Magalhães

As décadas de 1960 e 1970, foram marcadas por mudanças de pensamento, a recente industrialização brasileira promoveu no campo do design uma corrida por tomadas de decisões, onde foram realizados diversos congressos, conferências e encontros acadêmicos e profissionais essenciais para que o design brasileiro rompesse o paradigma do uso de uma linguagem universal que não representava sua história e passasse a adotar uma prática profissional mais vinculada à realidade econômica, cultural e social do País. Muito se deve, neste sentido, às discussões, ideias e projetos implantados por dois expoentes: a arquiteta italiana Lina Bo Bardi e o designer pernambucano Aloísio Magalhães (ANASTASSAKIS, 2011). Cada um, a seu modo, colaborou para que se tornasse possível a aproximação entre projeto e referência cultural.

Figura 01 – Lina Bo Bardi e Exposição de Artesanato no Museu do Unhão.

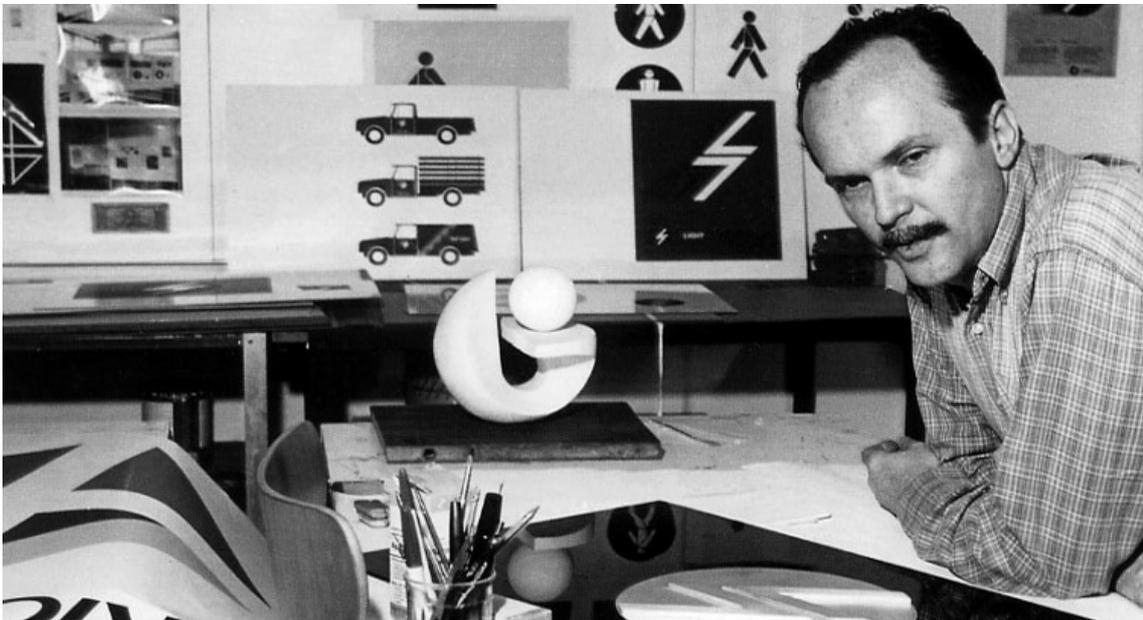


Fonte: Instituto de Arte Contemporânea – IAC e Museu de Arte Popular do Unhão.

Achillina Bo Bardi (Roma, Itália, 1914 – São Paulo, SP, 1992), arquiteta, designer, cenógrafa, editora e ilustradora, e seu marido, o crítico e historiador da arte Pietro Maria Bardi, vieram morar no Brasil em 1946. Após um ano instalados no país, foram convidados pelo jornalista Assis Chateaubriand a fundar e dirigir o Museu de Arte de São Paulo – MASP. Em

1948, criaram o Studio d'Arte Palma, centro voltado à produção manufatureira de móveis de madeira compensada e outros materiais “brasileiros populares”, como a chita e o couro. Em 1951, Pietro e Lina Bardi fundaram o Instituto de Arte Contemporânea – IAC, reconhecido como a primeira experiência de ensino da arte direcionada a um contexto industrial. Em 1958, transferindo-se para Salvador, Lina foi convidada a dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM/BA, onde mais tarde, ainda na capital baiana, organizou o Museu de Arte Popular de Unhão (em 1963) e o Centro de Estudos sobre o Trabalho Artesanal (no mesmo ano).

Figura 02 – Aloísio Magalhães.



Fonte: Escola Superior de Desenho Industrial - Esdi.

Aloísio Magalhães (Recife, PE, 1927 – Pádua, Itália, 1982) graduou-se em Direito, trabalhou durante anos como artista plástico, em 1954 fundou em Recife-PE o Gráfico Amador, uma mistura de atelier gráfico e editora, no ano de 1960, no Rio de Janeiro, fundou um dos mais importantes escritórios de design do país: o escritório M+N+P em conjunto com Luiz Fernando Noronha e Artur Lício Pontual, posteriormente transformado em PVDI - Programação Visual Desenho Industrial, ao lado dos novos sócios Joaquim Redig e Rafael Rodrigues.

Em 1962, participou da fundação da Escola Superior de Desenho Industrial – Esdi, onde lecionou durante alguns anos. Em 1975, criou em Brasília-DF o Centro Nacional de Referência Cultural, órgão de pesquisa e ação em cultura popular, e em 1979, foi nomeado

presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, que, sob sua gestão, realizou uma reformulação de suas políticas de preservação do patrimônio cultural. Em 1981, foi nomeado Secretário de Cultura do MEC.

Embora atuando em frentes distintas, Aloísio Magalhães e Lina Bo Bardi estavam envolvidos em projetos que buscavam a criação de soluções para a questão do produto nacional, ambos “articularam interações entre as produções industrial e artesanal”, no sentido da criação de um produto com personalidade nacional, para isso, fizeram uso da produção cultural em articulação com as áreas da indústria, comércio e tecnologia, e ainda com o campo político (*Ibid.* 2011).

Percebe-se que estes designers possuíam os atributos apontados por Victor Papanek, e que por estas características tornaram-se referência para o pensamento e estudo de políticas de design e de artesanato no país. Tanto Lina Bo Bardi quanto Aloísio Magalhães tiveram suas atuações político-culturais impactadas pela ditadura militar, instalada no País em 1964: Lina foi impedida pela ditadura, entregando o cargo de diretora do MAM/BA. Aloísio Magalhães, oriundo de família com envolvimento político, encontrou no regime ditatorial espaço favorável para o desenvolvimento de sua atuação junto às políticas culturais, com ênfase do design e do artesanato.

Neste novo momento, onde havia um desenvolvimento de políticas públicas (incentivadas e gerenciadas por Aloísio Magalhães por ocasião de sua passagem pela presidência do IPHAN) direcionadas ao resgate e manutenção dos bens materiais nacionais, se tornou possível o surgimento de programas de governo e de instituições que se dedicariam, anos depois, no apoio ao artesanato, com a finalidade de identificá-lo, classificá-lo e promovê-lo.

2.2 Programas e Instituições de Apoio ao Artesanato

A partir da preocupação com a questão dos bens materiais, assunto intensamente analisado e discutido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, se iniciou a formulação de agentes públicos que determinam políticas públicas, financiam e fomentam a produção artesanal, por meio de programas com abrangência nacional, sendo,

assim, responsáveis pelo desenvolvimento de ações voltadas ao aproveitamento das vocações regionais e à preservação das culturas dos diversos Municípios brasileiros.

Segundo dados coletados pela Pesquisa de Informações Básicas Municipais (IBGE, 2013), realizada pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE em parceria com o Ministério da Cultura, 70,7% dos municípios brasileiros possuem algum tipo de produção artesanal (conforme Tabela 01). Desta forma, o artesanato possui grande importância econômica, e é, em muitos casos, a principal fonte de ocupação e renda de populações com baixa escolaridade e pouca qualificação para o mercado formal.

Tabela 01: Percentual de Municípios com Atividades Artísticas segundo o tipo – BRASIL2001/2012

Tipo	Percentual de municípios com atividades artísticas (%)			
	2001	2005	2006	2012
Artesanato	(1) ...	(1) ...	64,3	70,7
Banda	43,7	(1) ...	53,2	64,5
Manifestação tradicional popular	(1) ...	45,8	47,2	61,0
Dança	(1) ...	53,2	56,1	57,6
Capoeira	(1) ...	(1) ...	48,8	53,7
Coral	(1) ...	48,2	44,9	47,9
Grupo musical	(1) ...	57,6	47,2	45,8
Bloco carnavalesco	(1) ...	(1) ...	34,2	42,6
Desenho e pintura	(1) ...	(1) ...	25,3	39,6
Teatro	(1) ...	34,9	39,9	34,1
Artes plásticas e visuais	(1) ...	(1) ...	22,2	25,6
Orquestra	5,6	(1) ...	11,5	15,5
Escola de samba	(1) ...	(1) ...	11,4	11,0
Associação literária	(1) ...	10,5	9,4	11,0
Cineclube	(1) ...	3,2	4,2	8,2
Circo	(1) ...	(1) ...	2,9	3,5

Fonte: IBGE, Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2012

O artesanato configura-se ainda, como alternativa para fixar o artesão a sua região de origem, evitando o êxodo rural e tem papel importante em regiões turísticas, reconhecido pela oferta de produtos que representam e valorizam a cultura e as manufaturas locais, como apontado pela pesquisa MUNIC:

As atividades artesanais representam um traço da criatividade e da cultura nacional, do seu caráter popular, sendo em grande parte informais e à margem dos progressos tecnológicos e industriais. Apesar de constituírem um segmento importante, e em muitos casos sustentador de uma estratégia de sobrevivência familiar ou comunitária e enfrentam as dificuldades da economia baseada nos princípios de mercado (IBGE, 2013).

A Pesquisa de Informações Básicas Municipais – MUNIC investiga desde 2005, em caráter censitário, o tema das atividades artesanais procurando identificar as atividades mais representativas do processo de criação artesanal no Brasil e sua evolução, contribuindo para o fortalecimento do trabalho de criação de um sistema nacional de informações culturais

Em sua mais recente realização, no ano de 2012, a pesquisa foi realizada nas 5.570 municipalidades do País e apontou as cinco principais atividades artesanais praticadas no Brasil.

O bordado ocupa a primeira posição, está presente em 74,2% dos municípios, com maior incidência nas Regiões Sudeste e Sul. Em seguida, o artesanato em madeira se faz presente em 33,4% dos municípios brasileiros, sobretudo na Região Norte.

A culinária típica ocupa a terceira posição estando presente em 27,7% dos municípios especialmente nas Regiões Nordeste, Sudeste e Sul, seguida pela atividade do artesanato em barro, presente em 19,4% dos municípios com forte abrangência nas Regiões Nordeste, Norte e Centro-Oeste.

A quinta posição nacional é ocupada atualmente pelo artesanato confeccionado com o uso de materiais recicláveis, 19,3% dos municípios brasileiros, tendo os mais altos percentuais nas Regiões Sudeste, Sul e Norte, se destacam neste segmento (*ibid.*, 2013).

Além destes segmentos, outras atividades artesanais são notórias no Brasil, sendo desenvolvidas com os usos de fibras vegetais e não vegetais, técnicas de tapeçaria, couro, frutas e sementes, renda, tecelagem, pedras, conchas, vidro, pedras preciosas e metais.

A lista geral apresentada na tabela de Percentual de municípios com atividade artesanal, segundo o tipo – Brasil – 2005/2012 (ver Tabela 02) apresenta uma ordenação geral que não corresponde às situações isoladas, como as de uma Região, de um Estado ou Município.

Tabela 02: Percentual de Municípios com Atividade Artesanal segundo o tipo – BRASIL2005/2012

Tipo	Percentual de municípios com atividade artesanal (%)		
	2005	2006	2012
Bordado	75,2	75,4	74,2
Madeira	43,1	39,7	33,7
Culinária típica	(1) ...	18,1	27,7
Barro	23,4	21,5	19,4
Material reciclável	18,7	19,5	19,3
Fibras vegetais	14,8	16,5	14,1
Fios e fibras	14,9	14,4	12,9
Tapeçaria	14,8	12,7	11,4
Couro	10,2	9,4	9,8
Frutas e sementes	9,0	9,8	7,3
Renda	10,5	7,5	6,5
Tecelagem	9,8	9,5	6,1
Pedras	4,8	4,0	2,4
Conchas	(1) ...	1,8	2,3
Vidro	(1) ...	1,2	1,3
Pedras preciosas	1,5	1,3	1,2
Metal	2,0	1,7	1,2

Fonte: IBGE, Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2012

No caso do Estado do Maranhão, as atividades artesanais desenvolvidas a partir do uso de fibras naturais superam o percentual do artesanato feito com o uso de materiais recicláveis (ver Tabela 03).

Tabela 03: Atividades Artesanais Mais Significativas nos Municípios - MARANHÃO

MARANHÃO				
Atividades Artesanais	Quantidade de Atividades	% do Total de Atividades	% Acumulado	% do Número de Municípios
Bordado	145	28,7	28,7	66,8
Madeira	75	14,8	43,5	34,6
Culinária típica	53	10,5	54,0	24,4
Barro	43	8,5	62,5	19,8
Fibras vegetais	37	7,3	69,8	17,1
Material reciclável	26	5,1	74,9	12,0
Couro	25	4,9	79,8	11,5
Fios e fibras	20	4,0	83,8	9,2
Tapeçaria	19	3,8	87,5	8,8
Outros	16	3,2	90,7	7,4
Frutas e sementes	13	2,6	93,3	6,0
Renda	13	2,6	95,8	6,0
Conchas	11	2,2	98,0	5,1
Tecelagem	5	1,0	99,0	2,3
Vidro	3	0,6	99,6	1,4
Metal	1	0,2	99,8	0,5
Pedras	1	0,2	100,0	0,5
Pedras preciosas	0	0,0	100,0	0,0
Totais	506	100,0		

Fonte: MUNIC/IBGE, Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2009

Ainda sobre o Maranhão, a pesquisa apresenta que dos 217 municípios que compõem o Estado, 67,3% (146 municípios) possuem três ou mais atividades artesanais significativas, impactando diretamente na economia local (ver Tabela 04). Os dados levantados atestam que a incidência da produção artesanal no Maranhão é de 77,7%, fato viabilizado pela abundância de matéria-prima e diversidade de técnicas artesanais.

Tabela 04: Maranhão: Número de Municípios por Incidência de Atividades Artesanais Mais Significativas

Incidência	Nº de Municípios	%	Quantidade de Atividades	% Incidência
0	31	14,3	0	
1	12	5,5	12	
2	28	12,9	56	
3	146	67,3	438	
Total	217	100,0	506	77,7

Fonte: MUNIC/IBGE, Pesquisa de Informações Básicas Municipais 2009

Confrontando as informações destes censos, verifica-se a existência de duas tendências no setor artesanal: a primeira evidencia o declínio de diversas atividades no decorrer dos anos; a segunda, em sentido contrário à primeira, aponta o crescimento de algumas atividades, como a culinária típica e os produtos oriundos de materiais recicláveis.

Uma possível explicação para o declínio de algumas atividades artesanais incide na pouca valorização do trabalho artesanal ou a insuficiência de canais de escoamento da produção, motivando, muitas vezes, o artesão a buscar outras alternativas de renda. Ao contrário, o registro de crescimento de outros tipos de atividades ocorre mediante os incentivos ao desenvolvimento de políticas destinadas à promoção do turismo e também à valorização da imagem institucional da empresa ou instituição apoiadora, fator que tem despertado muitas organizações, tanto da esfera pública quanto da iniciativa privada, a apoiarem ou promoverem o artesanato, surgindo, assim, programas e projetos destinados ao setor artesanal.

Azevedo e Cavalcanti (2013) alertam que para se compreender melhor a dinâmica de atuação dos processos políticos na determinação das diretrizes de governo alcançando a formalização de projetos, faz-se necessário esclarecer os conceitos de Política, Programa e Projeto.

Política consiste em um conjunto organizado de conceitos, objetivos e orientações das ações relativas a um determinado tema. Consiste, portanto, em um guia geral de ação e decisões (sob tutela do Estado) acerca de um tema cuja demanda é de interesse público.

Programa é em um conjunto de projetos e atividades interligados por objetivos comuns. Programas Sociais são um conjunto ações e projetos cujo objetivo é a resolução de um problema identificado como carência social.

Os projetos são conjuntos de atividades inter-relacionadas e coordenadas que permitem a operacionalização dos programas, especificando todos os fatores e requisitos técnicos, financeiros e organizacionais necessários à sua implantação, no sentido de alcançar os objetivos, de acordo com os limites de custo pré-determinados. Projetos Sociais são aqueles que tem por objetivo a redução ou eliminação das carências sociais.

Proporciona-se, a seguir, informações sobre alguns destes programas e projetos voltados ao setor artesanal, apresentando suas principais metas e áreas de atuação.

2.2.1 O Programa da UNESCO

A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), de acordo com informações contidas em sua página virtual, foi criada em 16 de novembro de 1945, logo após a Segunda Guerra Mundial, com o objetivo de garantir a paz por meio da cooperação intelectual entre as nações, acompanhando o desenvolvimento mundial e auxiliando os Estados-Membros – hoje 193 países – na busca de soluções para os problemas que desafiam as sociedades atuando nas áreas de Educação, Ciências Naturais, Ciências Humanas e Sociais, Cultura e Comunicação e Informação.

A Representação da UNESCO foi estabelecida no Brasil em 1964, tendo como prioridades a defesa de uma educação de qualidade para todos e a promoção do desenvolvimento humano e social, através do desenvolvimento de projetos de cooperação técnica em parceria com o governo – União, Estados e Municípios, a sociedade civil e a iniciativa privada, além de auxiliar na formulação de políticas públicas que estejam em sintonia com as metas acordadas entre os Estados Membros da Organização.

No campo da Cultura, a UNESCO elabora e promove a aplicação de instrumentos normativos, além de desenvolver atividades para a salvaguarda do patrimônio cultural, a proteção e o estímulo à diversidade cultural, bem como o fomento ao pluralismo e ao diálogo entre as culturas e civilizações.

No Brasil, a UNESCO tem atuado em cooperação com as autoridades e instituições nacionais em diversas iniciativas para a preservação do patrimônio cultural, seja no apoio à preservação do Patrimônio Mundial e no fortalecimento dos museus, bem como na salvaguarda do rico patrimônio imaterial brasileiro.

O programa também colabora para a proteção e a promoção da diversidade cultural do país, em atividades de formação e elaboração de políticas culturais nas áreas do artesanato, das indústrias culturais e do turismo cultural, entre outras.

2.2.2 O Programa do Artesanato Brasileiro – PAB

O Programa do Artesanato Brasileiro – PAB, vinculado ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior, conforme Decreto nº 1.508, de 31 de maio de 1995, compondo a estrutura da Secretaria de Comércio e Serviços, tem como principal objetivo a geração de trabalho e renda e a melhoria do nível cultural, profissional, social e econômico do artesão brasileiro.

O PAB é responsável pela elaboração de políticas públicas em nível nacional. Para tanto, conta com a parceria das Coordenações Estaduais de Artesanato, unidades responsáveis pela intervenção e execução das atividades de desenvolvimento do segmento. As Coordenações Estaduais integram a estrutura de órgãos do estado.

Suas ações possibilitam a consolidação do artesanato brasileiro enquanto setor econômico de forte impacto no desenvolvimento das comunidades, a partir da consideração de que a atividade é disseminada em todo território nacional e possui variações e características peculiares conforme o ambiente e a cultura de cada região.

Assim, a finalidade do PAB é coordenar e desenvolver atividades que visem valorizar o artesão, desenvolver o artesanato e a empresa artesanal brasileira. Seus eixos de atuação, conforme a Base Conceitual do Artesanato Brasileiro (2012), são:

- Gestão – promoção e integração de iniciativas relacionadas ao artesanato e à troca de experiências e aprimoramento na gestão de processos e produtos artesanais;
- Desenvolvimento do Artesanato – promoção de medidas para a melhoria da competitividade do produto artesanal e da capacidade empreendedora visando uma maior inserção do artesanato brasileiro nos mercados nacionais e internacionais;
- Promoção Comercial – identificação de espaços mercadológicos adequados à divulgação e comercialização dos produtos artesanais - participações em feiras, mostras e eventos nacionais e internacionais;
- Sistema de Informações Cadastrais do Artesanato Brasileiro – SICAB - visa conhecer e mapear o setor por meio de estudos técnicos e do cadastro do

artesão em sistema próprio, imprescindível à elaboração de políticas públicas para o segmento;

- Estruturação de núcleos para o artesanato – busca apoiar o artesão formalizado em associações, cooperativas ou microempreendedor individual envolvidos em projetos ou esforços para a melhoria de gestão do processo da cadeia produtiva do artesanato por meio da construção ou reforma de espaços físicos sob o gerenciamento dos estados e municípios.

2.2.3 O Projeto Artesanato Solidário – ArteSol

Idealizado como projeto de combate à pobreza em regiões castigadas pela seca, o ArteSol/Artesanato Solidário foi concebido em 1998 como um programa social, e a partir de 2002, tornou-se uma Oscip (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público). Suas ações beneficiam brasileiros situados principalmente nas localidades de baixo IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) e priorizam o saber-fazer artesanal tradicional.

A partir das etapas de identificação e seleção, o ArteSol elabora projetos e ações voltados para a valorização da atividade artesanal de referência cultural brasileira, a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Intangível, e inclusão cidadã e produtiva dos artesãos com os seguintes objetivos:

- Promover o artesanato de tradição como patrimônio cultural, por meio de ações que ofereçam aos artesãos a possibilidade de se tornarem protagonistas de seu desenvolvimento;
- Apoiar os processos de requalificação do objeto artesanal brasileiro;
- Estimular a formação continuada dos artesãos, promovendo ações que levem mestres artesãos a transmitirem seus conhecimentos aos mais jovens, em um diálogo entre gerações;
- Promover o fortalecimento das associações, apoiando-as em na implantação de processos sustentáveis, que disseminem conceitos de sustentabilidade e promovam o manejo sustentado da matéria-prima, utilizando técnicas

tradicionais e científicas e articulando parcerias com institutos de pesquisa ambientais, resultando em ações que rompam com práticas meramente assistencialistas e que efetivamente façam diferença nas arenas formuladoras de políticas públicas para geração de renda;

- Articular os agentes que atuam em diferentes frentes no setor, em nível nacional e internacional.

2.2.4 O Programa SEBRAE de Artesanato

O Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – SEBRAE é uma entidade privada sem fins lucrativos criada em 1972, que tem por missão promover a competitividade e o desenvolvimento dos empreendimentos de micro e pequeno porte.

Por meio de parcerias com os setores público e privado, o SEBRAE promove programas de capacitação, estímulo ao associativismo, desenvolvimento territorial e acesso a mercados, o Sebrae trabalha em prol da redução da carga tributária e da burocracia afim de facilitar a abertura de mercados e ampliação de acesso ao crédito, à tecnologia e à inovação das micro e pequenas empresas de diversos segmentos, entre eles o artesanato, por seu elevado potencial de ocupação e geração de renda em todos os Estados, posicionando-se como um dos eixos estratégicos de valorização e desenvolvimento territorial.

Para o SEBRAE, o acesso ao mercado, a concorrência cada vez maior e a dificuldade do artesão em desenvolver postura empreendedora e visualizar o artesanato como negócio, são os principais desafios que precisam ser superados para a legitimação do artesanato como um negócio brasileiro de sucesso.

Sobre sua forma de atuação no artesanato, desde 2010, o Termo de Referência: Atuação do Sistema SEBRAE no Artesanato apresenta uma definição comum de conceitos, diretrizes, objetivos, metas, bem como a apresentação de sua estrutura organizacional, e dos eixos norteadores de seu sistema de gestão.

Neste Termo de Referência encontram-se as classificações e categorias dos tipos de artesanato e, entre seus eixos norteadores, há ações destinadas ao uso de inovação e tecnologia e de acesso a mercado que estão intrinsecamente ligadas ao design, são elas:

- Desenvolver e otimizar produtos em função das demandas e oportunidades de mercado (intervenção por meio de design e adequação/ inovação de materiais e orientando sobre utilização racional/controlada dos recursos naturais baseada na legislação ambiental.
- Otimizar processos produtivos (utilização de tecnologias a partir de novas técnicas e equipamentos);
- Adequar a capacidade de produção às demandas (volume de produção em determinado período de tempo);
- Adequar à infraestrutura (melhoria dos locais de trabalho utilizados pelos artesãos);
- Aproximar as intervenções das oficinas de design e melhoria de produtos às ações nos projetos de Artesanato;
- Desenvolver e/ou adequar embalagens para os produtos e para transporte;
- Estruturar projetos, quando necessário e possível, de indicação geográfica como forma de agregar valor ao produto;
- Inserir nos projetos ações de agregação de valor visando à identidade visual/ desenvolvimento de marcas; desenvolvimento de embalagens; selo de procedência/certificado de origem; certificado de qualidade; utilização de normas ambientais e sociais; e de contextualização histórica e cultural do produto e processo.

Após anos de trabalhos realizados no setor do artesanato, foi idealizada uma premiação que proporcionaria aos vencedores a utilização de um selo de qualidade, o Prêmio SEBRAE TOP 100 de Artesanato (figura 01), realizado a cada três anos desde o ano de 2006. Este prêmio tem como objetivo reconhecer e valorizar o trabalho realizado por artesãos de todo o País, selecionando as 100 unidades produtivas mais competitivas do Brasil.

Figura 03 – Logotipo do Prêmio TOP 100 de Artesanato - SEBRAE



Fonte: <http://www.top100.sebrae.com.br/>

O que diferencia o Prêmio TOP 100 de outras premiações, é o fato de sua avaliação contemplar além de requisitos como qualidade do produto, estética e valor cultural, outros elementos da cadeia de produção e comercialização do artesanato. Ao todo 11 critérios são avaliados: o grau de inovação dos produtos; a adequação econômica; a adequação ergonômica dos postos de trabalho; a adequação ambiental; a eficiência produtiva; a adequação cultural; embalagem; a qualidade percebida - valor intangível; as práticas comerciais; a responsabilidade social e a gestão estratégica.

2.3 Considerações acerca da atuação das Instituições de Fomento do Artesanato

As diversas instituições e programas de apoio à atividade artesanal têm, ao longo dos anos, buscado auxílio no desenvolvimento de projetos para o produto artesanal, todas elas tratam da possibilidade de intervenção no artesanato a fim de melhorar a qualidade dos produtos, tornando-os mais competitivos.

O “Termo de Referência de Atuação do Sistema SEBRAE no Artesanato”, estabelece algumas orientações sobre as formas de intervenção divididas em etapas de atuação. A primeira etapa, de “Identificação da Demanda” - abrange pesquisas de mercado, do público,

da concorrência e uma análise dos produtos mais consumidos, e das limitações encontradas. Sugere-se ainda o olhar prospectivo com estudo de tendências.

A etapa da “Identificação e Análise da Oferta” implica em conhecer os artesãos e seus produtos, a capacidade produtiva e os diferenciais dos produtos, visando, além de conhecer a produção artesanal, identificar a possibilidade de formalização de organizações cooperadas e de organização de uma rede de comércio local.

A etapa de “Análise da Concorrência” permite o conhecimento do alcance de novos mercados, o conhecimento e compartilhamento das soluções apresentadas para problemas comuns e o acompanhamento de tendências.

É na etapa de “Melhoria e Desenvolvimento de Novos Produtos” que os designers atuam, sua atuação, conforme orientação do SEBRAE consiste em desenvolver um produto novo, ou atualizar um existente. Como a intervenção deve partir do mercado, as etapas anteriores dão subsídio a esta. Convém ao designer, segundo este termo, “criar novas linhas de produtos, com “estética dirigida ao mercado consumidor de maior poder aquisitivo”, manter a iconografia, o referencial simbólico e estético que caracterizam sua cultura de origem.

A quinta etapa incide na “Melhoria e Desenvolvimento de Processos”, com a finalidade de tornar a produção mais ágil e competitiva, e pode se dar de diversas formas: na substituição ou beneficiamento da matéria-prima, adequação de instrumentos e ferramentas de trabalho, “mudança na técnica”, na forma, da aparência ou da função, e ainda, na forma como o grupo ou cooperativa se apresenta ao comercializar seus produtos.

Por último, a etapa da Comercialização é considerada pelo SEBRAE o maior desafio para o artesanato. Esta instituição, assim como as demais, tem por finalidade promover acesso direto ao consumidor final, eliminando atravessadores, proporcionando maior ganho para o artesão.

Não é intenção deste trabalho apontar falhas ou tecer críticas sobre a atuação destas instituições, mas no exercício do pensamento crítico, apontar-se-á no decorrer das discussões, alguns problemas ou situações que merecem reflexão e tomada de decisões por parte de suas lideranças e do público atendido, sem o qual não haveria sentido a existência das mesmas.

Como visto, há pontos convergentes na atuação destas instituições. Durante esta pesquisa, foi verificado um número muito pequeno de ocasiões que envolvam a ação conjunta

destas instituições no intuito de apenas dar sequência às atividades já desenvolvidas pela que já exerceu atividades em um grupo, o que pode gerar conflitos quando um mesmo grupo ou associação de artesãos recebe atendimento de mais de uma delas, e afeta também, de certo modo, na mensuração de dados que retratam a verdadeira situação do artesanato brasileiro. Acredita-se que a adoção de um cadastro único, com o registro das atividades já desenvolvidas, seria uma saída eficaz para a otimização dos investimentos e ampliação do número de atendidos.

O Programa Artesanato Solidário – ArteSol, tem registrado em sua *homepage* apenas uma atuação em São Luís - MA, mesmo tendo este Estado cidades cujo Índice de Desenvolvimento Humano se encontra entre os mais baixos da América Latina e que, por sua vez, tenham vocações para o desenvolvimento artesanal.

Percebe-se que a visão do SEBRAE se fundamenta na observação do artesanato enquanto negócio, e que por esta razão, o artesanato deve se adequar às mudanças tecnológicas justificadas pela exigência do mercado.

O Prêmio TOP 100 de Artesanato reforça esta percepção ao se dispor a emitir um selo de qualidade (a própria marca da premiação) às 100 unidades mais “competitivas”, que tenham “eficiência produtiva” e “adequação econômica”. Entende-se que estes tipos de requisitos invalidam a participação de pequenos grupos que se encontram em recônditos, isolados, com pouco ou nenhum acesso ao mercado e que ainda dependem de terceiros para a divulgação e comercialização de seus produtos.

Em todas estas ações, sobretudo nas atividades de campo, estas instituições contam com a participação direta dos profissionais de design, os profissionais selecionados correspondem ao perfil definido por cada instituição ou por indicação de gestores que apontam profissionais que obtiveram êxito nas ações de seu Estado. Esta alternativa torna-se perigosa, pois o tempo definido para atuação do designer, pode não permitir o conhecimento amplo das raízes identitárias próprias do artesanato local, o que incidiria em erro por descaracterização.

Concluindo esta reflexão, identificou-se que todas as Instituições apresentadas promovem a divulgação dos resultados de suas ações por meio da realização de mostras e de produções gráficas de folders, catálogos e revistas direcionadas ao setor, bem como investem na formalização de eventos que promovam a comercialização dos produtos.

2.4 A atuação de designers em Instituições de Apoio ao Artesanato – alguns exemplos

Na década de 1980, na qual o país “repousava novamente sob a liberdade de expressão do movimento democrático” (BORGES, 2011), dava-se início um processo inovador no artesanato: designers, antropólogos, assistentes sociais e educadores deixam seus escritórios e espaços acadêmicos e partem em busca de comunidades artesanais com a intenção de colaborar na revitalização e manutenção do artesanato. Financiados por projetos ligados aos programas desenvolvidos por instituições de fomento, estes profissionais, construíram, mesmo sem ser este o objetivo inicial, os pilares de uma relação que se mantém ao longo dos anos.

No design e na arquitetura, nomes como o de Renato Imbroisi, Janete Costa e Heloísa Crocco, despontam como precursores e grandes incentivadores dos trabalhos realizados em campo e da divulgação do artesanato sob um olhar apurado que identificava os produtos por seu valor cultural e não somente o estético.

Renato Imbroisi (Rio de Janeiro, RJ, 1961) é conhecido por sua capacidade de diversificar a produção artesanal através de pequenas intervenções na produção sem descaracterizar os processos, mas intervindo, por exemplo, nas dimensões e nas adequações ergonômicas das peças, e ainda, sugerindo a inclusão de novos produtos que podem compor uma linha junto com os produtos já existentes e a inserção de outros materiais nativos, como sementes e fibras naturais em meio às linhas de algodão (figura 04).

Conforme Borges (2011, p. 47), Renato Imbroisi realizou seu primeiro trabalho nesta área em 1987, no Povoado de Múquem, situado no Município de Carvalhos – MG. A economia estagnada do município, limitada à agricultura de subsistência fez com que as mulheres, detentoras da tradicional arte da tecelagem manual buscassem uma melhor remuneração, empregando-se como empregadas domésticas nas cidades mineiras. Com o auxílio de duas irmãs tecelãs, sem intervir na forma da tecelagem tradicional, foram elaboradas oficinas de criação de produtos das quais saíram novos produtos que revitalizaram não só a produção, como resgataram o engajamento daquelas que haviam deixado de tecer.

Figura 04 – Renato Imbroisi e Manta com aplicações de sementes – Tecelagem do Povoado de Múquem, Carvalhos - MG



Fonte: <http://www.acasa.org.br/>

Na arquitetura torna-se indispensável citar Janete Costa (Garanhuns, PE, 1932 – Olinda, PE, 2008), arquiteta cujo nome, segundo Borges (2011, p. 49), pode ser situado ao lado dos de Aloísio Magalhães e Lina Bo Bardi dada sua contribuição à divulgação da arte popular e do artesanato brasileiro. Janete Costa (figura 04) realizou diversas exposições sobre o tema, a pioneira foi “Artesanato como um Caminho”, em 1987, no salão da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp), posteriormente outras exposições foram realizadas. Em 1992, por ocasião da II Conferência das Nações Unidas sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento Humano, a Rio-92, foi curadora da exposição Viva o Povo Brasileiro na qual explorou a relação entre arte popular e o artesanato.

Figura 05 – Janete Costa e Exposição no Centro de Arte Popular, Belo Horizonte – MG Montagem.



Fonte: <http://culturanageroi.com.br/>

Heloísa Crocco (Porto Alegre, RS, 1949) (figura 05) foi convidada, em 1993, a realizar a oficina Design e Artesanato em Ouro Preto – MG. Ao deparar-se com o artesanato em pedra sabão desenvolvido na cidade, Heloísa lamentou a inclusão de motivos alheios à história da cidade e de sua cultura: gnomos, pirâmides e símbolos de civilizações antigas em nada representavam a riqueza cultural mineira em uma cidade repleta de referências e que mantinha a céu aberto parte do legado das fachadas e esculturas esculpidas por Aleijadinho.

Figura 06 – Heloísa Crocco



Fonte: <http://www.croccostudio.com/>

Em um exercício que consistiu num passeio às ruas, com o intuito de prestar atenção aos detalhes, os alunos reconheceram em elementos arquitetônicos e na arte local o verdadeiro foco que seus trabalhos artesanais deveriam ter, da oficina surgiu uma coleção chamada “Artesanato de Ouro Preto” e foi o primeiro ensaio que nortearia o trabalho da equipe composta por Crocco, José Alberto Nemer e Marcelo Drummond, que mais tarde culminaria na formação de um escritório: o Laboratório Piracema de Design.

2.4.1 O Laboratório Piracema de Design

O Laboratório Piracema de Design é um escritório que se empreende estudos, programas, criações e produções diversas no campo da arte, do design e do artesanato, sua área de atuação compreende o desenvolvimento de resgate social, identidade cultural, estudos e

diagnósticos, seminários teóricos e práticos, design de produto, design gráfico, produção fotográfica, curadoria de eventos e consultoria. O estudo antropológico pauta a atuação do escritório, como explicitado por Crocco (1994):

O artesão é soberano, ponto de partida e de chegada de qualquer intervenção. Toda técnica de aproximação é desenvolvida visando transformar o encontro num evento de interesse mútuo e retroalimentador. Como a cultura é um elemento vivo, a atividade artesanal deve ser abordada em sua profundidade antropológica. Evitar a visão superficial é a única forma de operar as mudanças necessárias ao artesanato sem ameaçar sua identidade cultural (CROCCO, 1994, p.2).

Como exemplo de sua forma de atuação e importância desta no mercado brasileiro, apresenta-se, a seguir, um resumo do trabalho desenvolvido pelo Laboratório Piracema de Design para o SEBRAE no Estado do Tocantins, finalizado no ano de 2009:

Em uma região conhecida como Bico do Papagaio, no encontro dos Rios Araguaia e Tocantins; região Norte do Tocantins, composta por uma população estimada em 200 mil habitantes distribuídos em 25 municípios, foi realizado um projeto cujo objetivo central era a consolidação da atividade artesanal da região como principal fonte de recursos para a população local, através do resgate e da preservação da identidade cultural e do incremento da produção, proporcionando maior qualidade aos produtos artesanais oriundos da extração do babaçu.

Com o apoio dos agentes de campo, foram selecionadas noventa pessoas entre seis municípios que formam Bico do Papagaio (Aguiarnópolis, Araguatins, Nazaré, Luzinópolis, Tocantinópolis e São Bento) para participar da primeira etapa do projeto, realizada em 2006.

Esta primeira etapa consistiu na construção da relação dos artesãos com uma equipe de trabalho, equipe multidisciplinar formada por antropólogos, designers, arquitetos e fotógrafos, que atuou conjuntamente com a comunidade de artesãos e quebradeiras de coco selecionadas. Este processo vivencial resultou, através de oficinas e treinamentos, na produção de peças decorativas e utilitárias bastante diversificadas, 80 destas peças compuseram a Coleção Babaçu, registrada em catálogo e em uma mostra.

Durante o período de implantação do projeto, foram realizadas atividades visando à qualificação dos artesãos para gestão dos negócios, acesso à inovação tecnológica, ampliação

de acesso a mercados, inclusão social, preservação ambiental e geração de renda e trabalho para a comunidade. Paralelamente, foi desenvolvida a identidade visual da coleção, acompanhada de uma série de aplicações: catálogo de produtos, folder institucional, embalagens, *tags* e brindes.

Exemplos como estes fazem parte do repertório de atuações das instituições de fomento ao artesanato que, assim como as iniciativas tomadas pelas Universidades Federais e Estaduais, Faculdades e Institutos Federais de Ensino em Design, colaboram para a propagação das artes e do artesanato brasileiro dentro e fora do país.

2.5 O design no campo do artesanato – experiências acadêmicas

Segundo Bourdieu (2007), uma das funções do sistema de ensino é assegurar o consenso das diferentes frações dos assuntos que devem ou não ser discutidos com o objetivo de criar uma reflexão. A pesquisa em design direcionada a projetos artesanais ou aos estudos dos materiais empregados em sua produção, se inseriu nas Universidades brasileiras de ensino de Design via programas de extensão e pesquisa, e promove, além da reflexão, o exercício das práticas metodológicas de projetos de produto e de sua apresentação e divulgação.

Os resultados destas pesquisas muitas vezes culminam na realização de seminários, publicações e mostras, que evidenciam que a aproximação da academia à comunidade acontece um eixo de atuação retroalimentador que beneficia todos os envolvidos, especialmente a comunidade atendida.

Algumas experiências acadêmicas alcançaram notoriedade no Brasil, como o projeto “Imaginário Pernambucano⁴”, coordenado pelas professoras Virgínia Pereira Cavalcanti e Ana Maria Andrade (UFPE, 2003); o “Design Possível⁵”, coordenado pelo

⁴ Imaginário Pernambucano é um projeto de extensão da UFPE, que tem como objetivos potencializar os valores de identidade das comunidades produtoras de artesanato, promover o associativismo e possibilitar que a atividade se firme enquanto meio de vida sustentável.

⁵ O Design Possível é uma rede de desenvolvimento social que conta com a participação de estudantes, profissionais, ONGs e empresas, cujo objetivo é aplicar o design na forma de desenvolvimento de produto, gestão

professor Ivo Pons (Universidade Mackenzie, São Paulo, 2004); o “Artesanato Solidário no Aglomerado da Serra⁶” – Coordenado pelos professores Natacha Rena e Bruno Oliveira (FUMEC, 2007), entre outros.

No Maranhão, destacam-se as pesquisas realizadas na Universidade Federal do Maranhão – UFMA, dentre elas, o “Estudo das Fibras Vegetais na Região Maranhense⁷” (1995), coordenado pelo professor Sanatiel de Jesus Pereira; os projetos de pesquisa e extensão “Design e Tecnologia aplicados aos Produtos Cerâmicos do Maranhão⁸” (2010), “Design Cerâmico e Aproveitamento de Resíduos Sólidos⁹” (2012) e “Biojóias: Cerâmica Artesanal e Design Social¹⁰” (2009), coordenados pelos professores Denilson Moreira Santos e Luciana Bugarin Caracas, e o projeto “Iconografias do Maranhão¹¹” (2009) coordenado pela professora Raquel Noronha.

Também o Instituto Federal do Maranhão – IFMA tem contribuído, através de seu curso técnico em Design, com o projeto de pesquisa e extensão “Aperfeiçoamento do Processo

produtiva, comunicação e de outras maneiras que contribuam para a geração de renda, estimulando o desenvolvimento humano e social.

⁶ ASAS (Artesanato Solidário no Aglomerado da Serra) é uma iniciativa da Universidade Fumec que teve início em 2007 como um projeto de extensão isolado de capacitação em design e artesanato que, atualmente, se tornou uma atividade acadêmica integrada que agrega propostas no âmbito do ensino, pesquisa e extensão.

⁷ Estudo das Fibras Vegetais na Região Maranhense é um projeto de pesquisa que consistiu na identificação, classificação e utilização das fibras vegetais típicas do Estado do Maranhão.

⁸ O projeto Design e tecnologia aplicados aos produtos cerâmicos do Maranhão trata da relação design artesanato, particularmente do artesanato em cerâmica, visando estudos de matérias primas e processos associados a concepção de produtos diversos, tendo em vista técnicas artesanais tradicionais e novas possibilidades tecnológicas.

⁹ O projeto Design Cerâmico e Aproveitamento de Resíduos Sólidos trata da incorporação de resíduos industriais em cerâmica vermelha. O objetivo deste trabalho foi trabalhar a geração de alternativas de aproveitamento de três resíduos sólidos (pó de vidro, pó de madeira e pó de osso bovino), incorporando-os às massas cerâmicas que serão utilizadas na confecção de produtos inovadores.

¹⁰ Biojóias: Cerâmica Artesanal e Design Social é um projeto que relaciona produção artesanal, inovação, design e cultura local, sob uma perspectiva social visto envolver mulheres artesãs em busca de trabalho e renda através da produção de biojóias e acessórios de moda artesanais.

¹¹ Iconografias do Maranhão: identidade e cultura através de imagens é um projeto que consiste na construção de uma iconografia da identidade local por meio de mapeamento dos elementos estéticos e culturais que caracterizam os grupos tradicionais da cultura maranhense.

de Curtimento Ambientalmente Correto da Pele de Peixe para o Desenvolvimento de Produtos¹²” (2012), coordenado pela professora Camila Andrade Santos.

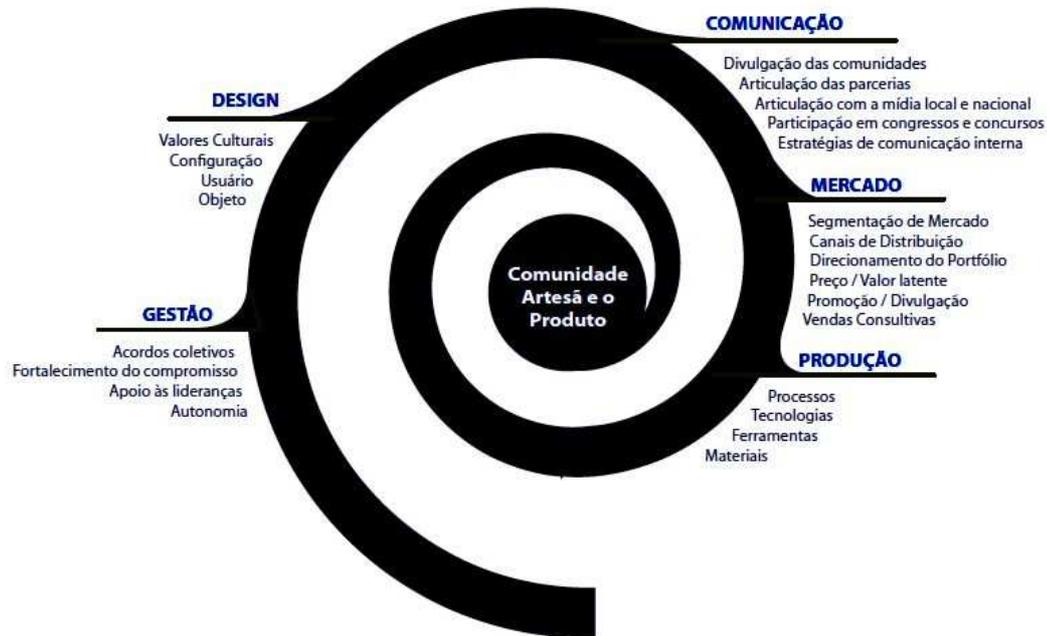
Dentre os diversos projetos supracitados, o projeto “Imaginário Pernambucano” destaca-se por seus resultados e pelo desenvolvimento de uma metodologia própria focada no artesão e no produto, pautada no respeito e valorização da cultura, direcionando o artesão ou grupo artesanal a uma gestão autônoma.

Sua metodologia multidisciplinar é abrangente, tem sido utilizada em comunidades de diferentes perfis e estágios de organização e mobilização, e possui estratégias que visam à promoção da inclusão social e à geração de trabalho e renda através de cinco eixos norteadores:

- A **gestão**, responsável pela promoção da articulação, formação e fortalecimento dos grupos, incentivando a autonomia;
- A **produção**, respeitando o ritmo e modos de produção, busca-se a otimização dos processos produtivos, melhoria das condições de trabalho e o uso sustentável de recursos;
- O **design**, através do desenvolvimento de projetos, reconhecendo e respeitando o valor das tradições, habilidades e do uso de materiais já praticados pelos artesãos;
- A **comunicação**, responsável pela sensibilização da opinião pública para a valorização do artesanato, etapa onde são desenvolvidas ações de comunicação, como a elaboração de identidades visuais e selos de origem;
- E o **mercado**, direcionando a produção das comunidades parceiras para segmentos específicos de mercado, selecionados por sua capacidade de reconhecer o valor agregado ao produto, garantindo uma remuneração adequada.

¹² A pesquisa Aperfeiçoamento do processo de curtimento ambientalmente correto de pele de peixe para o desenvolvimento de produtos consiste no estudo das potencialidades da pele de pescado na transformação em couro para o desenvolvimento de produtos em Paço do Lumiar/MA.

Figura 07 – Diagrama da Metodologia do Projeto Imaginário Pernambucano.



Fonte: Livro Imaginário Pernambucano (ANDRADE... et al., 2006).

A atuação do Projeto Imaginário Pernambucano se apoia em uma metodologia participativa, coletiva, mas também individualizada (por reconhecer as especificidades de cada artesão, de cada produto e modo de produção), crítica e contextualizadora, e tem gerado resultados expressivos e grande aceitação pública e reconhecimento da comunidade científica através da apresentação de um grande número de artigos e produções de monografias e dissertações sobre a temática do design e sua relação com a produção artesanal.

Entre os projetos desenvolvidos pelo Imaginário Pernambucano, destacam-se os trabalhos realizados junto às comunidades de Conceição das Crioulas, Kambiawá, Alto do Moura, Tracunhaém, Cabo de Santo Agostinho e Goiana, apresentados no livro Imaginário Pernambucano (ANDRADE... et al., 2006), que reúne os resultados obtidos pelo projeto entre os anos de 2001 a 2006.

De acordo com dados levantados no Diretório de Grupos de Pesquisa no Brasil do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPQ, existem, no ano de

2013, 152 grupos de pesquisa na área de Desenho Industrial sendo desenvolvidas no país¹³, deste universo, 8 grupos abordam o tema Design e Artesanato e 40 grupos se dedicam à pesquisa em Design e Sustentabilidade. Segundo informações contidas neste mesmo diretório, os integrantes dos grupos de pesquisa (docentes, discentes e técnicos) desenvolvem atividades de ensino, pesquisa e extensão.

Nos níveis de ensino e pesquisa, a relação entre design, tecnologia e cultura tem sido estimulada, discutida e aprofundada nos temas de monografias de graduação e de dissertações na Pós-Graduação, como nos casos dos cursos das Universidades Federais de Pernambuco e do Maranhão.

¹³ Pesquisa realizada na busca textual do Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil, em 08/06/2014, disponível em <http://dgp.cnpq.br/buscaoperacional/>

3 DESIGN PARA O DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL

Quando os prejuízos causados ao meio ambiente passaram a afetar a vida humana ameaçando suas condições vitais, a questão da sustentabilidade tornou-se assunto em evidência, promovendo o despertar, ainda que tardio, das discussões acerca do ser sustentável e das viabilidades de minimização dos impactos sobre o meio ambiente.

A ideia de sustentabilidade foi tema da Conferência das Nações Unidas sobre o Ambiente Humano, em Estocolmo, em 1972. Evento que se tornou um marco histórico por inaugurar a agenda ambiental e por promover o estabelecimento de uma cultura política mundial de respeito à ecologia, tornando-se convite à elaboração de um novo paradigma econômico e civilizatório para os países.

Nas décadas seguintes, as definições de atitudes em prol da sustentabilidade - a agenda ambiental - desenvolveu-se progressivamente pelas discussões ocorridas em outros eventos que congregavam as Nações Unidas e seus representantes legais, como a Estratégia Mundial para a Conservação (1980), a formalização do relatório “Nosso Futuro Comum¹⁴”, também conhecido como Relatório Brundtland (1987), a Conferência das Nações Unidas no Rio de Janeiro, a Eco-92 (1992) e mais recentemente a Rio+20 (2012), Conferência das Nações Unidas sobre o Desenvolvimento Sustentável, também ocorrida no Estado do Rio de Janeiro, que reuniu chefes de Estado e governo, ativistas ambientais e representantes de mais de 150 países em discussões que abordaram temas como “Economia Verde no contexto do Desenvolvimento Sustentável e da Erradicação da Pobreza” e a “Estrutura Institucional para o Desenvolvimento Sustentável”.

A agenda ambiental consiste na elaboração de um documento que estabelece a importância de cada país no compromisso de refletir, global e localmente, sobre a forma pela qual governos, empresas, organizações não-governamentais e todos os setores da sociedade podem cooperar no estudo de soluções para os problemas socioambientais. Em sua mais recente

¹⁴ O Relatório “Nosso Futuro Comum”, faz parte de uma série de iniciativas as quais as comissões formadas durante a Conferência das Nações Unidas sobre o Desenvolvimento Sustentável, contém uma visão crítica do modelo de desenvolvimento adotado pelos países industrializados e reproduzido pelas nações em desenvolvimento, e que ressaltam os riscos do uso excessivo dos recursos naturais sem considerar a capacidade de suporte dos ecossistemas.

versão, o documento intitulado Agenda 21, apresenta metas de comprometimento que contemplam as quatro dimensões da sustentabilidade, que são:

- a) ambiental: entendida como a capacidade de manter no tempo a qualidade e reportabilidade dos recursos naturais; a manutenção da integridade do ecossistema para evitar que o conjunto dos elementos dos quais depende a vida sejam modificados além das capacidades regenerativas ou degradado até determinar uma redução permanente da sua capacidade produtiva; a preservação da diversidade biológica;
- b) econômica: entendida como a capacidade de gerar, de forma duradoura, renda e trabalho para a sustentação da população; a eco eficiência da economia, entendida como o uso racional e eficiente dos recursos e com a redução do emprego daqueles não renováveis;
- c) social: entendida como a capacidade de garantir condições de bem-estar humano e acesso às oportunidades (segurança, saúde, instrução, mas também, diversão, tranquilidade, sociabilidade), distribuir de forma igualitária entre os extratos sociais, idade, gêneros, e principalmente, entre as comunidades atuais e aquelas futuras;
- d) institucional: entendida como a capacidade de assegurar condições de estabilidade, democracia, participação, informação, formação e justiça.

Visando à adoção de estratégias que permitam o desenvolvimento de produtos e modos de produção inovadores, minimizando seus impactos econômicos, cientistas econômicos e estudiosos, passaram a refletir sobre alternativas viáveis à crise ecológica, entre elas destacam-se as propostas de estagnação do consumo mediante os recursos disponíveis e a de decrescimento econômico em prol da qualidade de vida.

3.1 Decrescer quantitativamente para crescer qualitativamente

Aprofundando as reflexões acerca da dimensão econômica da sustentabilidade, ainda na década de 1970, o economista Herman Daly propôs a necessidade da defesa da

transição da economia para um “estado estacionário”, onde a escala de produção não excedesse a capacidade natural provida pelos ecossistemas (DALY e FARLEY, 2008). A condição estacionária proposta por Daly se alicerça sob a noção de que em determinado ponto o crescimento deixa de ser benéfico, comprometendo às gerações futuras o usufruto dos bens que a geração atual dispõe. Em síntese, os autores propuseram o controle de natalidade conforme os índices de produção de bens e serviços e a implantação de meios de produção e do uso de materiais que permitissem sua reciclagem e, conseqüentemente, sua manutenção.

Georgescu-Roegen (2008), autor da Teoria Bioeconômica e um precursor dos estudos que demonstram a relação entre a lei de entropia e os processos econômicos, afirmou que uma economia em estado estacionário não seria suficiente, pois transmite a ideia de que a contenção do crescimento, seja ele populacional ou de consumo de energia e materiais, suplanta o processo entrópico. Segundo Georgescu-Roegen, o sistema econômico não pode existir indefinidamente, não seria realista imaginar a reciclagem total que promova a manutenção dos materiais, ainda que fosse possível o controle da quantidade consumida, e a produção contínua de bens.

Como proposta de desenvolvimento, o autor sugere o estímulo às ações que podem contribuir para um desenvolvimento local, adequado às especificidades de cada território, processo que posteriormente fundamentaria o atual conceito de Decrescimento sereno e convivial por Latouche.

Serge Latouche, professor de economia da Universidade Paris XI, expõe, em seu Pequeno Tratado do Decrescimento Sereno (LATOUCHE, 2009), uma reflexão sobre o uso de práticas sustentáveis, sobretudo nas relações humanas e econômicas. Decrescer, para o autor, não evoca um crescimento negativo, mas o crescimento adequado às necessidades reais de um grupo ou comunidade, evitando desperdícios, fazendo uso mais efetivo de todo material/energia e demais potencialidades do local.

O Decrescimento é entendido como um conceito que permite agir na busca por modos mais sustentáveis de desenvolvimento, e pode ser entendido como conjunto de políticas democráticas e participativas que propõe uma desaceleração do ritmo econômico visando proporcionar melhor qualidade de vida através da adoção de medidas simples como: a realocação das atividades produtivas, a restauração de práticas agrícolas camponesas, a troca

de desempenhos de produtividade por reduções no tempo de trabalho gerando assim, mais postos de trabalho, dentre outras.

A proposta de Serge Latouche sugere ainda, a adoção de oito passos capazes de reintroduzir a preocupação ecológica no meio social, político e cultural, são eles: reavaliar, que trata da substituição dos valores globais, individualistas e consumistas por valores locais, de cooperação, humanistas; reconceitualizar, que significa modificar as formas de conceitualização da humanidade, evidenciando a construção social considerando a pobreza e a escassez; reestruturar, ou seja, adaptar as estruturas econômicas e as relações sociais em função da nova escala de valores; realocar, que significa promover a autossuficiência visando suprir as necessidades prioritárias, minimizando o consumo e transporte, por exemplo; redistribuir, que diz respeito ao compartilhamento dos recursos naturais e à distribuição da riqueza; reduzir, que significa limitar o consumo à capacidade de carga da biosfera; reutilizar para evitar o desperdício, propor novo uso; reciclar e ampliar o tempo de vida dos produtos para evitar o consumo desnecessário.

A implementação destas ações culmina num processo de desenvolvimento endógeno e sustentável, que adota a democracia como resposta à periferização¹⁵, a recuperação da autonomia local (autossuficiência alimentar, econômica e financeira) e a reintrodução da preocupação ecológica em todos os campos da vida humana. E, torna desejável que os modos de agir baseados em condutas especulativas, “que só visam lucros”, sejam substituídos por uma postura sustentável, atrativa por valorizar os produtos por sua singularidade, por seus vínculos com a ambiência social e cultural de origem, e por valorizar as técnicas e materiais empregados em sua produção.

Quando se refere aos países emergentes, Latouche (2009) indica ainda a adoção de outros erros, complementares aos anteriores: romper, ou seja, desligar-se da dependência econômica e cultural aos países desenvolvidos; retomar a história interrompida pela colonização, pelo desenvolvimento e pela globalização; reencontrar e se reapropriar de uma identidade cultural própria; reintroduzir as ferramentas e produtos esquecidos ou abandonados por serem considerados ultrapassados ou obsoletos tecnologicamente; recuperar as técnicas e saberes tradicionais; e restituir a honra perdida, referindo-se aos países do terceiro mundo,

¹⁵ A implantação de práticas democráticas estimularia a permanência do pequeno produtor em seu local de origem, evitando a migração e conseqüente periferização dos grandes centros urbanos.

propondo a restituição de suas raízes identitárias de origem, aquelas que os distinguiam antes de sua colonização.

A efetividade dos resultados provenientes da realização destes passos, depende do protagonismo local, pois seu desenvolvimento é um fenômeno que resulta sobretudo das relações humanas, pela autonomia atribuída aos agentes locais e pelo aprofundamento da democracia participativa. Estes aspectos, consoantes à ideia de desenvolvimento territorial e de localização, já eram parcialmente preconizados, a partir dos anos 1970, por estudiosos do Design como proposta para a construção da sustentabilidade a partir de uma visão projetual¹⁶.

3.2 O planejamento e o desenvolvimento de produtos sustentáveis

A comissão de Brundtland (WCED, 1987), elaborou o conceito mais difundido do que significa o desenvolvimento sustentável, que o define como “desenvolvimento que atende às necessidades do presente, sem comprometer a possibilidade das gerações futuras atenderem às suas próprias necessidades” (Lemos; Barros, 2007, p. 19).

Esta definição explicita um dos princípios básicos da sustentabilidade: a visão de longo prazo - uma vez que põe em evidência que os interesses das gerações futuras devem ser considerados. Pensando desta mesma forma, mas adotando uma ótica direcionada ao design, Manzini e Vezzoli (2008, p. 27) estabelecem que:

O conceito de sustentabilidade ambiental refere-se às condições sistêmicas segundo as quais, em nível regional e planetário, as atividades humanas não devem interferir nos ciclos naturais em que se baseia tudo o que a resiliência do planeta permite e, ao mesmo tempo, não devem empobrecer seu capital natural, que será transmitido às gerações futuras (MANZINI; VEZZOLI, 2005).

¹⁶ Veja Tomás Maldonado, *La speranza progettuale: ambiente e società*. Turim: Einaudi, 1970; Victor Papanek, *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*, Nova York, Pantheon Books, 1971; Gui Bonsiepe, *Diseño industrial, tecnología e dependencia*. México, D.F.: Edicol, 1978; Gui Bonsiepe, *El Diseño de la Periferia. Debates y experiencias*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982

Para Thackara (2008), “oitenta por cento do impacto ambiental exercido pelos produtos, serviços e infraestruturas em nosso redor são determinados na fase projetual”. Assim, os designers têm papel fundamental no processo de formulação de produtos e serviços sustentáveis, pois o processo de concepção de um projeto lhes permite a realização de uma intervenção prévia em relação aos possíveis impactos desses produtos, através da incorporação dos requisitos ambientais desde início do desenvolvimento do projeto, como fora exposto por Manzini e Vezzoli (2005), que afirmam que para um produto ser considerado “eco eficiente¹⁷”, deve, sobretudo, apresentar a minimização de recursos (redução no uso de materiais e de energia) e a seleção de recursos e processos de baixo impacto ou processos e fontes energéticas de maior eco compatibilidade.

Seguindo este preceito de produto eco eficiente, Thierry Kazazian (2005), baseado em estudo desenvolvido para o Manual *Promise* do PNUMA (1996), estabelece uma reflexão acerca das atitudes que devem ser tomadas a cada fase de vida do produto. São elas: escolha de materiais de menor impacto; reduções de massa e volume; fabricação limpa; otimização dos sistemas de embalagem e distribuição; redução dos impactos durante a utilização; otimização da duração de vida; otimização do fim da vida, valorização e a adoção de um novo conceito e uma nova resposta às expectativas dos usuários, em um ciclo contínuo.

Também Thackara (2008), ao abordar o “design em um mundo complexo”, aprofunda estes conceitos acrescentando aos mesmos a necessidade de uma mudança de paradigma no que se refere ao projeto em design: deixa-se de “projetar para” para “projetar com”, assim como, se altera a visão do “design como um projeto” para o “design como um serviço”, reforçando, desta forma, a ideia apontada por Morin (2000) que alerta para a necessidade iminente de que o desenvolvimento não seja somente material, mas que também se dê de forma intelectual, afetiva e moral, para que atinja toda a humanidade.

A partir desta nova postura, compete ao designer, atuar junto a equipes multidisciplinares, colaborando na elaboração de práticas sustentáveis, que resultem em benefícios de igual abrangência nas quatro dimensões da sustentabilidade: social, (inclusão social, autoestima do trabalhador, proteção e promoção das condições de saúde humana etc.), político-institucional (democracia participativa, cidadania, combate à pobreza etc.), econômica (mudança de padrões de consumo, distribuição equilibrada de recursos e investimentos etc.) e

¹⁷ Termo proposto pelo *World Business Council for Sustainable Development* (WBCSD) – definido pela relação entre o valor de um produto e o seu impacto ambiental.

ambiental (promoção do desenvolvimento sustentável dos assentamentos humanos, despoluição de fontes, e rios, redução da pegada de carbono etc.).

3.3 Valorização do território, uma estratégia para projetos sustentáveis

O design orientado para a valorização territorial, baseado na sustentabilidade, proporciona a atuação do designer como mediador e agente que pode auxiliar a definir formas mais adequadas de planejamento, produção, apresentação e comercialização dos produtos, atendendo às necessidades do produtor e do mercado.

Conforme Krucken (2009), as contribuições do design para a valorização de produtos locais podem ser agrupadas em três linhas de trabalho: na promoção da qualidade dos produtos, dos territórios e dos processos de fabricação; no apoio a comunicação, aproximando o mercado e intensificando as relações territoriais; e no apoio ao desenvolvimento de arranjos produtivos e cadeias produtivas sustentáveis, as “cadeias de valor”.

A autonomia econômica, defendida pelas teorias do Decrescimento e da Economia Ecológica, tem sido objetivo das ações de desenvolvimento do setor artesanal. Almeja-se que os artesãos, após participar de intervenções proporcionadas por instituições de fomento, tenham aptidão para lidar com o mercado de forma autossuficiente, através da promoção e integração de iniciativas relacionadas ao artesanato e da troca de experiências e aprimoramento na gestão de processos e produtos artesanais, desejando assim, que a promoção destas medidas contribuam para a melhoria da competitividade do produto artesanal e despertem a capacidade empreendedora do produtor, possibilitando uma maior inserção do artesanato brasileiro nos mercados nacionais e internacionais.

No âmbito Europeu, observam-se experiências inovadoras provenientes da Grã-Bretanha, Irlanda e países vizinhos, onde pequenas comunidades se dedicam ao compartilhamento de iniciativas a fim de minimizar seus impactos ambientais. Tais ações, conhecidas como Cidades em Transição (*Transition Towns*), têm como base os pensamentos desenvolvidos a partir da ideia do desenvolvimento da autonomia, da resiliência local e na tomada de atitudes que se contrapõem ao crescimento não-econômico incessantemente

praticado pelos países desenvolvidos e em desenvolvimento, traços característicos dos estudos em design para o desenvolvimento do território.

De acordo com Lucca (2012), o Design para o território nasce e se desenvolve em situações nas quais a cooperação e a colaboração são partes fundamentais para a concretização das mudanças. Neste contexto, o Design para o território é entendido como um conjunto de ações de design que buscam a promoção do produto local, contribuindo para a qualidade e valorização da origem e dos processos adotados na fabricação destes produtos, auxiliando na representação de sua condição de produto ligado ao território e à sociedade que o produziu.

3.4 Design, uma via para o desenvolvimento do artesanato

Em Design + Artesanato: o caminho brasileiro, Adélia Borges (2011) apresenta, mediante o levantamento de diversas experiências de atuação do design no artesanato no território nacional, uma lista de ações que obtiveram resultados favoráveis ao desenvolvimento da produção, no sentido da localização (ou desenvolvimento territorial), são elas: a melhoria das condições técnicas, o uso de materiais locais, a identidade e a diversidade, a construção de uma marca, a atuação de artesãos como fornecedores e ações combinadas.

A **melhoria das condições técnicas**, atividade comum em todas as atuações de designers junto a grupos artesanais, pressupõe o desenvolvimento de critérios de qualidade para a produção e acabamento das peças. Em muitos casos, existe a necessidade do desenvolvimento de projetos de ferramentas e maquinários para a obtenção do melhor resultado, assim como o estudo das potencialidades das matérias-primas, permitindo o melhor planejamento de seu uso e o conhecimento de suas restrições de uso e manutenção.

Quanto ao **uso de materiais locais**, a autora afirma que “os designers têm mais a aprender com os artesãos e os moradores locais do que ensinar” (BORGES, 2011), a pouca pesquisa sobre materiais autóctones no país, se deve, em parte, pela maioria dos estudos de engenharia dos materiais se resumirem aos materiais industriais de maior interesse econômico.

Em **identidade e diversidade**, o design pode contribuir tanto em grupos tradicionais quanto em grupos com formações mais recentes, atribuindo aos produtos artesanais uma “clara identidade dos lugares em que são feitos”, e também atuando “na catalogação das

memórias” do grupo ou de uma região, como o resgate de técnicas, pontos, desenhos e estilos que existiram

A **construção de marcas** classifica-se como uma etapa final, quando já se possui um produto com identidade e qualidade reconhecida, ela se refere à elaboração de uma identidade visual que propiciará a comunicação dos valores intangíveis dos artefatos, informando ao consumidor a procedência, quem produziu e qual a técnica de produção, ressaltando sua tradição. A marca e os demais produtos gráficos associados (embalagens, etiquetas, cartões etc.) se constituem como ferramentas de comunicação que viabilizam a identificação imediata do público consumidor.

A recente associação de designers e estilistas, e até mesmo de empresas do setor imobiliário e de decoração tem gerado uma nova ocupação e fonte de renda ao artesanato: a atuação dos **artesãos como fornecedores**.

Um caso notável de associação do artesanato a um produto industrializado é realizado há muitos anos pela parceria firmada entre um grupo de artesãos do interior do Ceará e a fábrica da aguardente Ypióca, a embalagem da bebida, revestida por uma capa trançada em fibra de carnaúba, tornou-se o principal signo distintivo do produto nos postos de venda.

Figura 08 – Artesanato em fibra de carnaúba na embalagem da Aguardente Ypióca.



Fonte: <http://www.ypioca.com.br/>

Também a indústria de móveis Saccaro tem realizado constantemente parcerias com designers e artesãos/artífices no desenvolvimento de projetos nos quais se utiliza fibras

naturais ou na adaptação de técnicas artesanais tradicionais com a utilização de fibras sintéticas, como na poltrona Sant' Andrea, idealizada pelo Studio de Design Saccaro.

Figura 09 – Poltrona Sant' Andrea.



Fonte: <http://www.saccaro.com.br/>

Por fim, devido ao seu caráter trans e multidisciplinar, o design permite ao ampla performance de ação junto ao setor artesanal, podendo atuar desde a aparência dos produtos e nas ações supracitadas, quanto na realização de **ações combinadas** as quais pode atuar diretamente ou gerenciar, como a racionalização da mão-de-obra e redução de matéria-prima, otimização dos processos de fabricação, combinações entre técnicas, processos e materiais, interlocução sobre desenhos e peças e combinações de cores, intermediação entre comunidades e o mercado, facilitação do acesso dos artesãos aos canais de mídia e contribuições em estratégias de ações no setor.

4 MÉTODO DE PESQUISA

4.1 Caracterização do Problema

O tema contribuições do design para o desenvolvimento sustentável da produção artesanal é relativamente pouco explorado, a grande maioria das pesquisas encontradas nos Anais do P&D Design e nas Revistas Estudos em Design e *Design Studies*, exploram a relação design e artesanato sob o ponto de vista metodológico. Entre os estudos identificados com foco específico, destaca-se a pesquisa de Corrêa (2003), que analisa a relação design e artesanato para a sustentabilidade com foco em ações desenvolvidas na Bahia.

Neste contexto, considera-se que a natureza do problema de pesquisa desta dissertação é do tipo exploratório. Estudos desta natureza têm como contribuição a ampliação do entendimento do comportamento do objeto pesquisado, possibilitando que investigações subsequentes possam estabelecer relações causa-efeito (experimento) ou perfis amostrais (GIL, 1995).

4.2 Seleção do Método de Pesquisa

Dado o método exploratório da presente pesquisa, optou-se pela utilização do método do estudo de caso como principal estratégia de desenvolvimento da mesma. Segundo Yin (2001), o estudo de caso é uma estratégia na qual o pesquisador tem pouco controle sobre o evento, em fenômenos contemporâneos inseridos em algum contexto de vida real. Neste tipo de investigação busca-se responder o “como” e “porque” das questões abordadas.

O método do estudo de caso é aqui pertinente, pois permite a investigação detalhada das implicações nos projetos dos produtos, considerando a utilização ou não de soluções sustentáveis. O pressuposto deste método é possibilitar, pela análise de um ou mais casos, estabelecer uma base para investigações posteriores (GIL, 1995). Não se propondo, de forma alguma, no estabelecimento de validade universal, mas na possibilidade de estabelecimento de um modelo de comportamento do fenômeno estudado.

4.3 Unidade de Análise

A unidade principal de análise na presente pesquisa é formada por um grupo de artesanato onde foram aplicadas ações de design para o desenvolvimento do produto. Portanto, a coleta de dados foi orientada a esta unidade bem como a verificação do pressuposto de que a análise das soluções encontradas no desenvolvimento dos projetos e consultorias, pode oferecer *insights*, tanto como requisitos de projetos, como ideias para o desenvolvimento de novos produtos, contribuindo, assim, para o redirecionamento das soluções de design voltadas à construção de cenários mais sustentáveis.

4.4 Critério para seleção do grupo artesanal

A investigação sobre a forma de atuação do Design no campo do artesanato no sentido do desenvolvimento sustentável da produção artesanal do Estado do Maranhão, por meio do estudo e análise das ações planejadas e executadas por Projetos de Extensão Universitária ou por Instituições de Apoio ao Artesanato, foi realizada através da análise crítica do estudo de caso de um grupo de artesanato que já recebeu este tipo de intervenção.

Este estudo trata da compilação das soluções adotadas por designers e pesquisadores nas fases de concepção, projeto e propagação das atividades, resultando em uma estrutura de caracterização destas soluções, que culminou em uma categorização dos procedimentos, além da proposição de uma forma de atuação do designer junto ao setor artesanal

O critério de seleção foi a intervenção realizada por designers em grupos de artesanato, dessa forma, optou-se pela seleção de um grupo que recebeu consultoria em design através de instituições de apoio ou de projetos acadêmicos, visando o desenvolvimento de produtos. Foi desejável que este grupo estivesse há mais de 5 anos envolvido com a produção e que utilizasse técnicas tradicionais e matérias-primas locais (se possível) na concepção de peças representativas da iconografia maranhense. Entre as soluções delimitou-se a estudar aquelas que promoveram, além da melhoria de qualidade, agregação de valor cultural e

readequação de procedimentos visando à sustentabilidade social, econômica, cultural e ambiental.

4.5 Estratégia de desenvolvimento da Pesquisa

4.5.1 Visão Geral

De acordo como que fora apresentado no item 1.7 desta, a pesquisa foi realizada em três grandes etapas.

A primeira consistiu na realização de um levantamento bibliográfico com foco na relação design/artesanato sob a ótica da dimensão do design sustentável. A segunda etapa incidiu na realização de uma pesquisa (*survey*) em grupo de artesanato assistido por instituições que desenvolvem pesquisas e consultorias para a fomentação do artesanato, etapa onde se buscou caracterizar o perfil das soluções de design sustentável. A terceira etapa, por fim, consistiu na análise dos dados levantados na etapa anterior, resultando em uma estrutura de caracterização das soluções culminando em uma categorização dos procedimentos.

4.5.2 Etapa 1 – Revisão Bibliográfica

A revisão bibliográfica focalizou os estudos dos princípios heurísticos da dimensão do design sustentável e, também, na fenomenologia das intervenções de design no campo do artesanato. Para atingir este objetivo foi realizada uma busca em anais de eventos como os “Congresso Brasileiro de Pesquisa & Desenvolvimento em Design” (P&D) e o *International Symposium on Crafts and International Markets*, consulta em periódicos nacionais e internacionais, além da pesquisa na literatura acerca dos temas design, artesanato e desenvolvimento sustentável, bem como em temas correlatos, citados nas referências bibliográficas.

4.5.3 Etapa 2 – Pesquisa de campo

4.5.3.1 Protocolo de coleta de dados

Foi realizada uma pesquisa em um grupo artesanal, com foco no estudo e análise das ações planejadas e executadas por Projetos de Extensão Universitária ou por Instituições de Apoio ao Artesanato

A realização da pesquisa utilizou 3 técnicas de coleta de dados:

- **Entrevista semiestruturada:** como técnica para a coleta de dados. Este tipo de entrevista obedece uma estrutura que delinea a área a ser pesquisada, oferecendo flexibilidade ao entrevistado e a quem aplica, no sentido da colocação de questões e informações não previstas. A estrutura desta atividade contém os dados gerais do artesão: origem, rendimento, grau de escolaridade e questões pertinentes ao grupo e à produção: tempo, técnicas empregadas, procedência, tipos de produtos, posto de trabalho, escoamento da produção, embalagem, entre outras informações necessárias;
- **Observação direta:** busca, *in loco*, de dados sobre as soluções encontradas, sobre o modo de produção, produtos, condições de trabalho e das perspectivas de desenvolvimento;
- **Registro de imagens e áudio:** seguindo o mesmo roteiro da observação direta e com o propósito de aumentar a validade das informações levantadas, serão utilizados o registro de imagens (fotografia e filmagem) e registro de áudio, por permitirem a recuperação de dados visuais e das falas importantes à pesquisa.

A coleta de dados proporcionou a implementação de uma base de conhecimento que subsidiou o desenvolvimento do estudo de caso.

4.5.4 Etapa 3 – Análise

As informações obtidas na pesquisa possibilitaram a geração de um perfil das soluções de design planejadas e executadas por Instituições de Apoio ao Artesanato no grupo pesquisado, a criação de um banco de dados acerca destas soluções.

4.5.5 Etapa 4 – Estudo de Caso

O estudo de caso consiste no acompanhamento de um projeto de intervenção em design junto à produção desenvolvido sobre a mesma base de dados da pesquisa, utilizando-se das técnicas de coletas de dados anteriormente citadas, a saber: entrevista semiestruturada, observação direta e registro de imagens e áudio. Os dados coletados são essencialmente qualitativos e os resultados mais importantes são as contribuições do design voltadas ao desenvolvimento sustentável da produção artesanal - uma categorização dos procedimentos, além de proposições de formas de atuação do designer junto a este setor.

5 ESTUDO DE CASO

5.1 Contextualização

O presente trabalho foi realizado com base nos dados fornecidos pelo Projeto Serviços Turísticos no Pólo de São Luís, desenvolvido pelo Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas do Maranhão – SEBRAE/MA, cujo objetivo é o desenvolvimento da produção artesanal com foco em ações de incremento a implantação do uso de ferramentas de inovação e tecnologia em favor do acesso e consolidação da comercialização dos produtos, bens e serviços ofertados por empresas e associações que atuam no segmento turístico, visando contribuir para a excelência no produto e prestações de serviços.

O autor da presente dissertação atuou como pesquisador, investigando as atividades projetuais desenvolvidas pelo consultor em design, o designer Marcelo Medeiros, conjuntamente com as intervenções de consultoria em gestão, conduzidas pela consultora Fernanda Ramada, sendo parte dos resultados apresentados oriunda dos relatórios do referido projeto.

A fase inicial da pesquisa foi inteiramente realizada em campo, na Associação Buriti Arte – Mulheres de Fibra, localizada à Vila Primavera, bairro do Maracanã, distrito industrial do Município de São Luís. A associação de artesãs (o grupo é composto apenas por mulheres) possui sede própria adquirida por meio do apoio de instituições de fomento à atividade artesanal. Na ocasião da pesquisa, outubro de 2013, quinze artesãs estavam ativamente vinculadas à associação, além destas, outras sete mulheres afastadas por questões de saúde, fazem parte da associação em um total de vinte e duas associadas oriundas das Vilas Primavera, Sarney e Industrial, localizadas no bairro do Maracanã.

O grupo de mulheres desenvolveu atividades artesanais de forma informal no período de 2001 a 2008, quando sentiram a necessidade de formalização, em parte motivada pela oferta constante de iniciativas de apoio disponíveis às organizações formais, desta forma, o ano de 2008 é motivo de orgulho para as artesãs por ser o ano do surgimento oficial da Associação Buriti Arte.

Ao longo de sua existência, o grupo já acumula algumas experiências importantes em parceria com instituições e programas de apoio ao desenvolvimento do artesanato, entre elas estão: apoio da Visão Mundial no período de 2001 a 2003; apoio do Instituto HSBC Solidariedade no Projeto “Mulheres de Fibra” no período de Julho de 2006 a Janeiro de 2008; parceria com o Instituto Sinergia – Gestão e Cidadania no Projeto “Mulheres de Fibra”; inserção do Grupo de Mulheres no Fórum Estadual de Economia Solidária em 2005; apoio do Instituto WAL MART no desenvolvimento do Projeto “Mulheres de Fibra” em 2007; apoio do Instituto de Desenvolvimento do Artesanato Maranhense - IDAM no Projeto “Mulheres de Fibra”, de 2007 a 2009; premiação obtida no Prêmio Parcerias para o Desenvolvimento Solidário do Nordeste, categoria Parcerias Principiantes em 2008 e premiação SEBRAE TOP 100 em 2012.

A Associação Buriti Arte é vista hoje, pela comunidade, como exemplo de organização no que se refere ao desenvolvimento de atividades que promovem geração de renda e ocupação. Constantemente são aceitos aprendizes que, conforme sua disciplina e habilidade, podem vir a fazer parte do grupo de artesãs.

Segundo relatos dos gestores responsáveis pelo Projeto Serviços Turísticos no Pólo de São Luís do SEBRAE/MA e das próprias artesãs, a ocupação com a atividade artesanal tem grande impacto na renda mensal das famílias das artesãs, para algumas, o artesanato constitui a fonte de renda principal, muitas vezes superior à obtida por seus companheiros. Além da renda familiar proveniente dos ganhos em atividades laborais esporádicas em sua maioria, as artesãs, em sua totalidade, participam de programas de governo que visam o auxílio à educação e condições básicas de saúde, educação e moradia.

5.2 Caracterização

5.2.1 Caracterização da População Amostral

A fase inicial da pesquisa foi inteiramente realizada no reconhecimento das atividades artesanais/culturais desenvolvidas na área conhecida como Distrito Industrial do Município de São Luís – MA, área composta pelas comunidades Vilas Primavera, Sarney e Industrial. Com base nas informações levantadas no Instituto de Desenvolvimento do Artesanato

Maranhense – IDAM, em diagnóstico realizado em 2012, as comunidades do Distrito Industrial apresentam um conjunto de organizações formais e informais com natureza diversas e diversificadas atividades: União de Moradores, Associações Comunitárias, Cooperativas, Oscip, Centros Comunitários, Grupos de Jovens, Grupos de Produção, Grupos Folclóricos e Creches comunitárias.

O levantamento aponta que há uma insatisfação generalizada quanto a atuação destas organizações, motivando o pouco interesse em participação das comunidades. Segundo os dirigentes destas organizações, entre as principais dificuldades estão o distanciamento e/ou abandono do poder público, descompromisso das autoridades com os problemas das comunidades; discriminação, por parte da sociedade, ao movimento de *Hip Hop* local; falta de apoio e interesse da própria comunidade; limitação de recursos financeiros para realização de projetos; dificuldades em encontrar parceiros que estejam disponíveis a investir em organizações sem fins lucrativos; dificuldades de comunicação entre os membros dos conselhos das organizações; problemas com materiais didáticos e medicamentos, insuficientes para atender a demanda, além da falta de qualificação para a mão-de-obra; falta de patrocínios; dificuldades em diversificar a produção e comercialização (grupo de crochê e de artesanato em fibra de buriti); desmotivação e pouca participação dos sócios; e dificuldades de gerenciamento das Associações.

Apesar dos problemas relacionados, foram identificadas potencialidades locais que, trabalhadas estrategicamente ajudarão as organizações a superarem as suas dificuldades melhorando, conseqüentemente, suas ações. Tais potencialidades estão detalhadas por comunidade, a saber:

- *Vila Industrial*: Existência de organizações formais e informais: Centro Comunitário, União de Moradores e Grupo de Jovens; Possibilidade de parcerias com as instituições: COLISEU, SENAC, SENAI.
- *Vila Primavera*: Existência de organizações formais e informais: União de Moradores, Creche Escola, Grupo da 3ª idade, Atividade culturais e Grupo de Jovens; Possibilidade de parcerias com as instituições: Gerência de Desenvolvimento Social, ONG Visão Mundial, SEBRAE e Coordenaria Econômica de Serviços - CESE.

- *Vila Sarney*: Existência de organizações formais e informais: União de Moradores, Associação Atlética, Grupo de Jovens; Possibilidade de parcerias com as instituições: ALUMAR e Visão Mundial.

Referindo-se à Educação, as Vilas Primavera, Sarney e Industrial apresentam situações de dificuldades semelhantes: a estruturas física e de pessoal das escolas é insuficiente para atender suas necessidades; inexistência de ações de combate à violência nas escolas; recursos defasados (laboratório de informática e biblioteca subutilizados); inexistência de escolas de ensino médio, com exceção da escola Agrotécnica; pouca integração entre escola e comunidade; transporte escolar impróprio, Grupos Culturais sem condições de expansão e desenvolvimento.

Quanto à saúde, o sistema é bastante precário dado o número de moradores. Sua estrutura é composta por: Postos de Saúde; 01 Laboratório que realiza exames de rotina e pela atuação dos Agentes Comunitários de Saúde. O abastecimento de água é feito através de poços artesanais e pelo sistema de abastecimento da CAEMA. Existe ainda, a atuação do Programa Saúde da Família; do Programa do Leite; a realização de campanhas de vacinação e o uso de medicação fitoterápica praticada pelos próprios moradores.

No que se refere à situação econômica, os postos de trabalho são insuficientes para atender a demanda local, gerando a ociosidade de grande parte da população, materializada na situação de desemprego e/ou subempregos. São observadas ainda dificuldades/limitações de recursos financeiros das famílias para investirem em pequenos empreendimentos, geradores de renda, submetendo-se, em sua quase totalidade, ao usufruto de benefícios sociais (aposentadoria, pensão, bolsa auxílio etc.).

Foram identificados alguns fatores que contribuem para esta situação: a precária formação escolar e pouca qualificação profissional das pessoas das comunidades, as impedem de competir no mercado de trabalho; as capacitações eventuais possuem carga horária insuficiente para um bom aprendizado; os cursos ofertados pelo SENAI e outras entidades têm um custo alto para a população, impossibilitando o acesso; o modelo pedagógico das escolas, não prepara os alunos para o mercado de trabalho; deficiências na gestão interna dos grupos de produção; deficiências de estrutura para desenvolvimento e comercialização de produtos locais.

Do ponto de vista ambiental as comunidades possuem como potencialidade a proximidade com a reserva do Batatã, o açude e o rio da Prata, local com extensas áreas de vegetação nativa com a ocorrência de juçarais e buritizais, que pode, mediante interesse da esfera político/pública, se tornar um atrativo turístico, assim como, incentivo às atividades artesanais como o artesanato em fibra de buriti e às pequenas agrovilas e produções espontâneas de legumes e verduras 100% orgânicos.

5.2.2 Seleção da Amostra

O levantamento das soluções de design para o desenvolvimento sustentável da produção artesanal foi realizado em uma amostra de trabalho artesanal na Vila Primavera. A seleção dessa amostra levou em conta o critério da forma de atuação do grupo artesanal conforme os requisitos apontados anteriormente na delimitação da pesquisa (ver item 1.6) que consistiam na seleção de grupo formado por artesãos envolvidos há mais de 05 anos com a produção artesanal e que utilizam de técnicas tradicionais e de matérias-primas locais ou que, mesmo com uso de materiais não locais, realizam a confecção de produtos representativos da iconografia maranhense.

Desta forma, a escolha da Associação Buriti Arte contemplou as exigências iniciais e se mostrou apropriada para a implementação do estudo das soluções de design no artesanato que promoveram, além da melhoria de qualidade, agregação de valor e readequação de procedimentos visando à sustentabilidade social, econômica, cultural e ambiental.

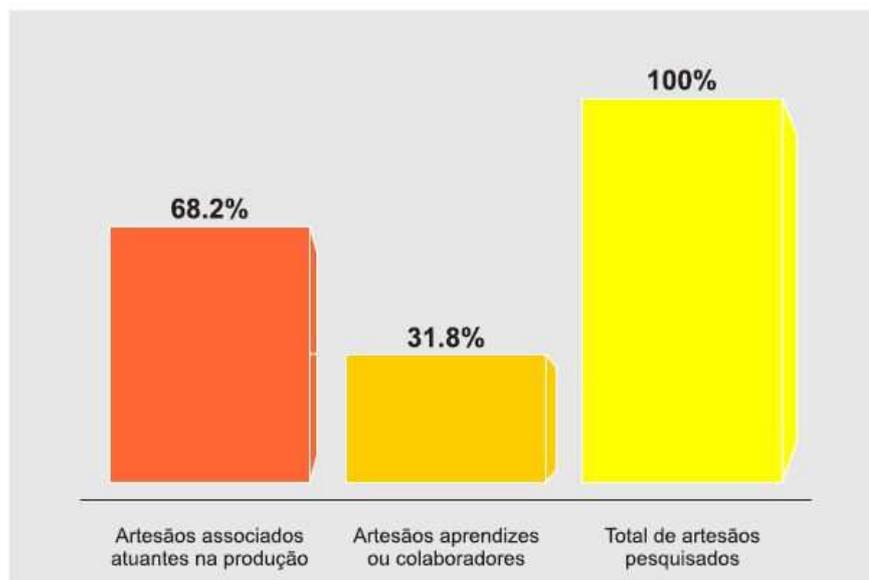
5.2.3 Caracterização da Amostra - análise descritiva e exploratória

Foi realizada análise dos aspectos socioeconômicos das artesãos e sua relação com a forma de produção do artesanato, comercialização e gestão a fim de identificar dados relevantes à fundamentação da pesquisa. Conforme dados obtidos através da aplicação de questionário (Apêndice A), apresentam-se os principais resultados que caracterizam o grupo de artesãos.

Foram pesquisadas 22 artesãs, deste total, 68,2% são artesãs associadas atuantes na produção artesanal e 31,8% são artesãs aprendizes e colaboradoras. O percentual de artesãs associadas é composto por mulheres que estão associadas desde a fundação da Associação Buriti Arte no ano de 2008, compromissadas com o trabalho da produção e que cumprem metas de produção.

O percentual de artesãs aprendizes e colaboradoras é composto por mulheres que se dispuseram ao trabalho artesanal como alternativa de ocupação e/ou geração de renda, algumas destas, participam do grupo de trabalho de forma esporádica, e por um homem que colabora na obtenção da fibra de buriti.

Figura 10 - Distribuição dos artesãos pesquisados, segundo categoria de análise



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

5.2.3.1 Caracterização socioeconômica

Do total de artesãos pesquisados, 40,9% relataram a atividade artesanal como a principal fonte de renda. Das artesãs associadas, 53,4% relatam que tem a atividade artesanal como principal fonte de renda, seguida de atividades agropecuárias, cujo percentual é de 26,6%. Entre as artesãs aprendizes e colaboradoras, 28,5 relatam que tem a aposentadoria como

principal fonte de renda e somente 14,2% afirmam possuir a atividade artesanal como principal fonte de renda.

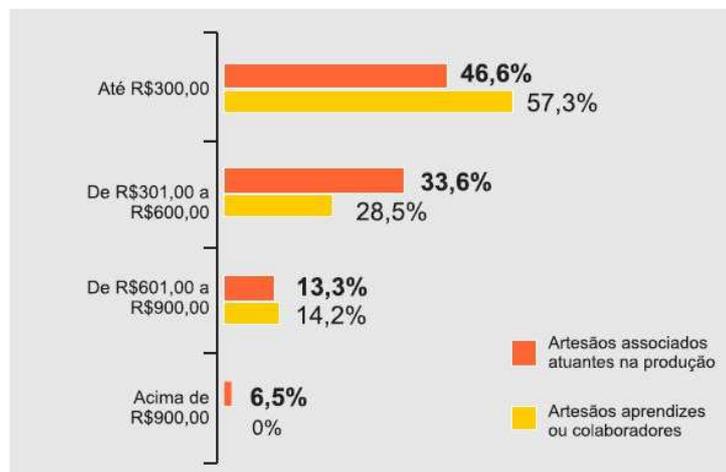
Quadro 01: Maranhão: Número de Municípios por Incidência de Atividades Artesanais Mais Significativas

Principal Fonte de Renda	Artesãos associados atuantes na produção (%)	Artesãos aprendizes ou colaboradores (%)	Total de artesãos pesquisados (%)
Aposentadoria	6,6	28,5	13,6
Atividades agropecuárias	26,6	14,2	22,7
Atividades artesanais	53,4	14,2	40,9
Empregado do serviço público	0	14,2	4,5
Emprego com carteira assinada	0	0	0
Outro	13,4	28,9	18,3
Total	100	100	100

Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Com relação às faixa de renda mensal oriundas do artesanato, 46,6% dos artesãos associados possuem um renda mensal de até R\$300,00, 33,6% destes têm renda mensal entre R\$301,00 a R\$600,00, 13,6% com renda entre R\$601,00 a R\$900,00 e somente 6,5%, renda superior a R\$900,00. Entre os aprendizes, 57,3% possuem um renda mensal de até R\$300,00, 28,5% têm renda mensal entre R\$301,00 a R\$600,00, 14,2% têm renda entre R\$601,00 a R\$900,00.

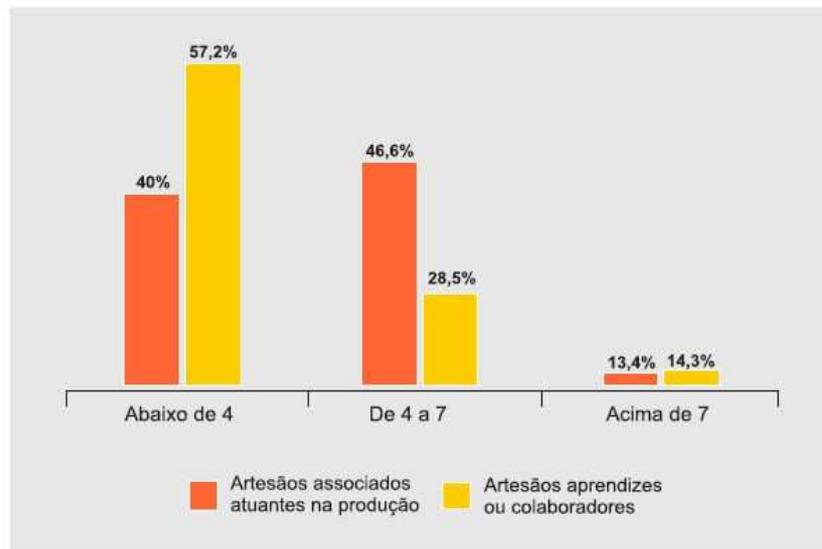
Figura 11 - Artesãos, segundo categoria e por faixa de renda mensal oriunda do artesanato.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Quanto ao número de dependentes, 40% dos artesãos associados possuem abaixo de 4 dependentes, 46,6% dos artesãos associados têm de 4 a 7 dependentes e 13,4% têm acima de 7 dependentes. Entre os aprendizes e colaboradores, 57,2% dos artesãos associados têm abaixo de 4 dependentes, 28,5% de 4 a 7 dependentes e 14,3% acima de 7 dependentes.

Figura 12 - Artesãos, segundo categoria e por número de dependentes.



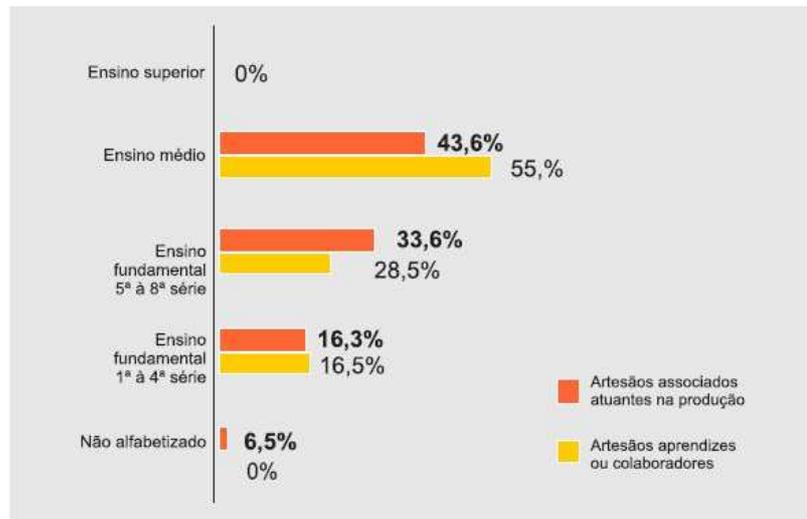
Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

5.2.3.2 Caracterização pessoal

Com relação ao gênero, 95,5% do total de artesãos pesquisados é do sexo feminino, sendo 4,5% do sexo masculino, o tirador de “olho” de buriti, fazendo parte como colaborador. Quanto à faixa etária, observou-se maior frequência de artesãos na faixa etária de 25 a 45 anos, tanto entre os artesãos associados quanto no grupo de aprendizes e colaboradores, a faixa etária acima de 65 anos se mantém equilibrada entre os grupos de artesãos pesquisados.

Considerando o nível de instrução, o grupo de artesãos aprendizes e colaboradores possui nível de escolaridade superior ao de artesãos associados, apenas 6,5 dos artesãos associados não são alfabetizados, enquanto que, 43,6% possuem o ensino médio completo.

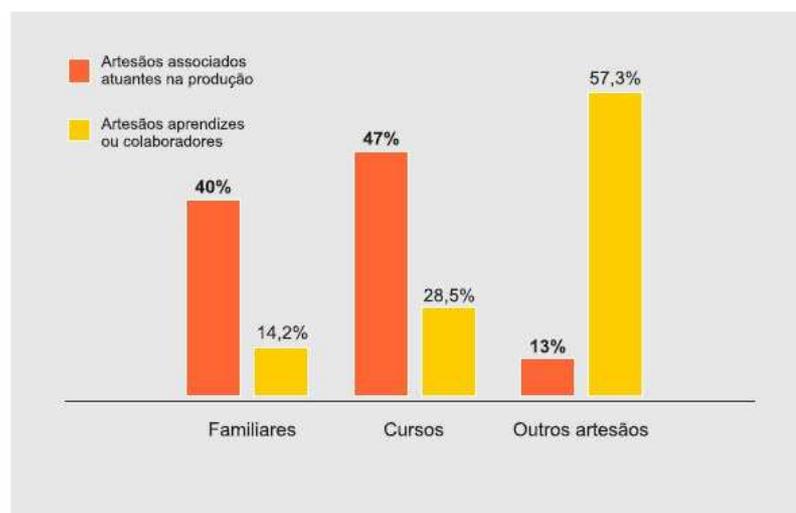
Figura 13 - Artesãos, segundo categoria e por escolaridade.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Sobre a forma como se deu o processo de aprendizagem da técnica artesanal, 40% dos artesãos associados relataram ter aprendido o trabalho artesanal com familiares, 47% em cursos e 13% com auxílio de outros artesãos. Entre os aprendizes e colaboradores, 14,2% aprenderam com familiares, 28,5% em cursos e 57,3% com o grupo de artesãos associados, mediante oficinas de capacitação.

Figura 14 - Artesãos, por responsável pelo ensinamento da técnica de artesanato.

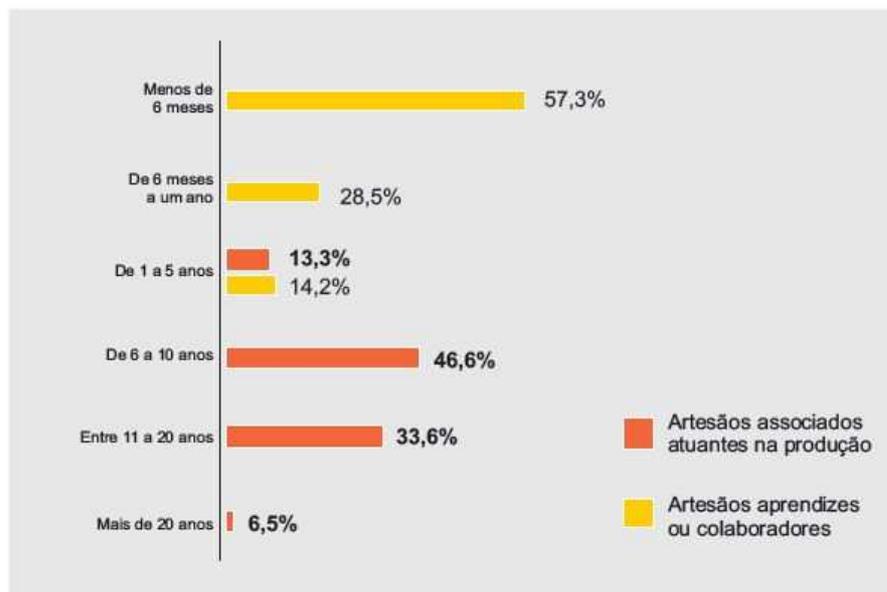


Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Com relação ao tempo de domínio da técnica de produção artesanal, 6,5% dos artesãos associados relataram terem aprendido o trabalho artesanal há mais de 20 anos, 33,6% entre 11 e 20 anos e a grande maioria, 46,6% entre 6 a 10 anos.

Entre os aprendizes e colaboradores, o percentual elevado de 57,3% de artesãos com tempo de domínio com menos de 6 meses se deve a dinâmica que vem sendo praticada no decorrer do último ano (2013), onde foram realizadas oficinas de capacitação de mão-de-obra para o desenvolvimento do artesanato. Estas ações fazem parte dos projetos apresentados às Instituições fomentadoras do artesanato, como contrapartida aos recursos investidos nas melhorias físicas da Associação Buriti Arte.

Figura 15 - Artesãos pesquisados, segundo categoria e por tempo de aprendizagem da técnica de produção.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

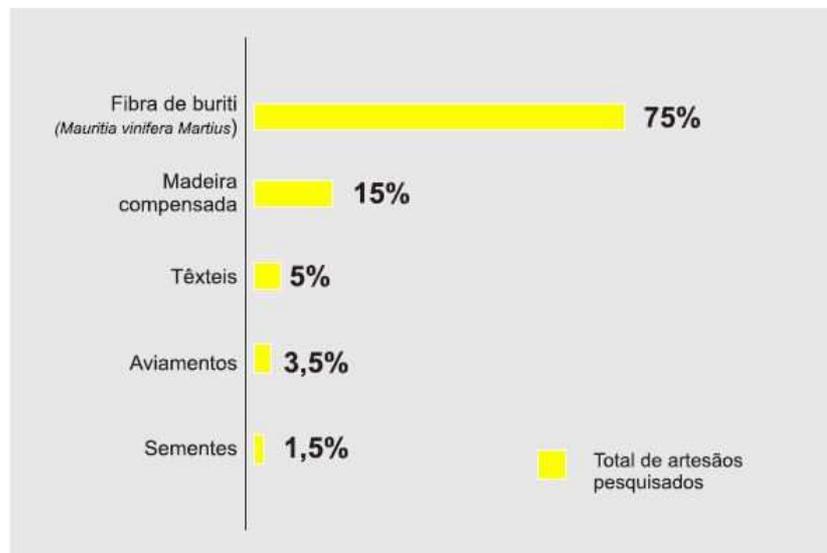
5.2.3.3 Caracterização da matéria-prima e produção

Para o total de artesãos pesquisados, o local de trabalho é a sede da associação, contudo, observou-se que com a proximidade dos prazos de entrega de encomendas, cerca de 55% dos artesãos levam consigo as peças para a complementação do acabamento (costura de forros em bolsas, fixação de sementes ou de alças, costura de zíper etc.).

Quanto à matéria-prima, o artesanato desenvolvido pelas Mulheres de Fibra utiliza essencialmente a fibra de buriti (*Mauritia vinifera Martius*), consistindo em 75% do volume total do material utilizado na produção, entre os outros materiais utilizados estão: madeira compensada (15%), têxteis (5%), aviamentos (3,5%) e sementes (1,5%).

A aquisição dos materiais é realizada de forma individual e coletiva, contudo observou-se que no dia-a-dia da produção, todo o material é compartilhado entre os membros da associação e que há um consenso não formalizado que mantém “sadia” a alternância daqueles que se responsabilizarão pela reposição dos itens.

Figura 16 - Tipo de matéria-prima utilizada.

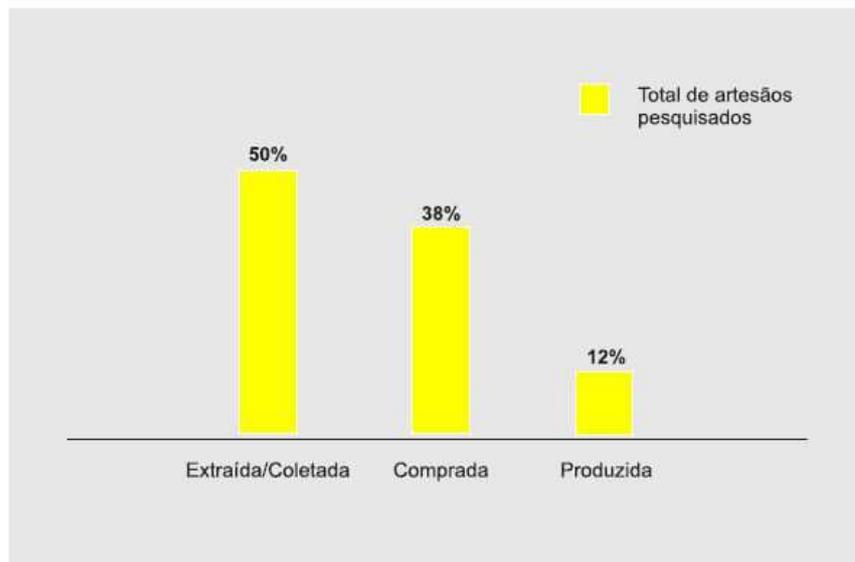


Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Identificou-se que grande parte da matéria-prima (fibra e sementes), 50%, é coletada ou extraída pelos artesãos, encontradas no próprio bairro, em bairros próximos áreas e, em determinadas ocasiões (necessidade de um volume maior ou escassez da matéria-prima) em municípios vizinhos.

Cerca de 38% da matéria-prima é comprada em lojas e atacados localizados no centro do município de São Luís e em bairros comerciais próximos à associação, os outros 12% restantes, são produzidos pelos artesãos e seus familiares.

Figura 17 - Origem da matéria-prima.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

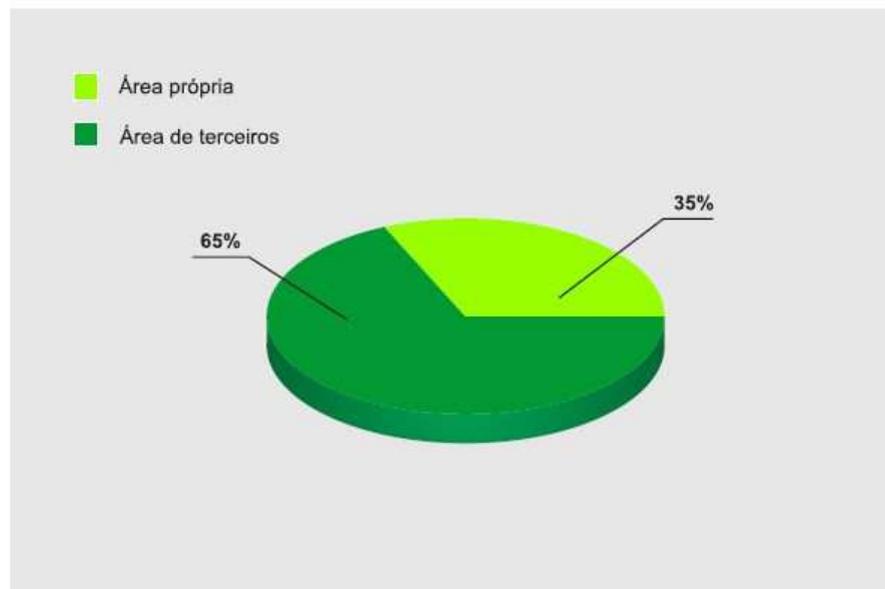
Sobre a matéria-prima extraída ou coletada, apenas 35% é cultivada em área própria, se incluem neste percentual, a área da sede da associação e as residências dos artesãos, os 65% restantes, são coletados ou extraídos de áreas de terceiros, exigindo gastos com fretes para o deslocamento do material.

Quadro 02: Local em que a matéria-prima é adquirida.

Local em que a matéria-prima é adquirida	Forma de aquisição da matéria-prima		
	Individual	Coletiva	Total
No Município	47,6%	14,1%	61,7%
Em outros Municípios da Região	21,8%	7,5%	29,3%
Fora da Região	6,0%	3,0%	9,0%
Total	75,3%	24,6%	100%

Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Figura 18 - Tipo de área de extração/coleta e produção da matéria-prima.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

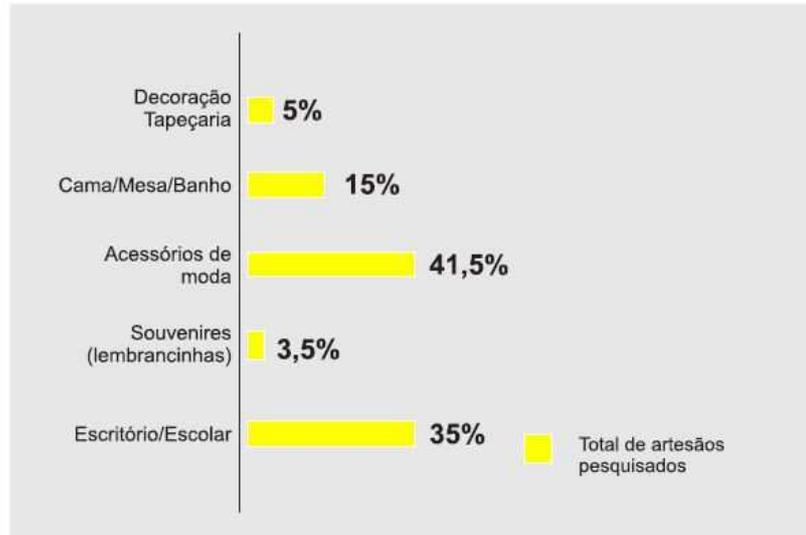
5.2.3.4 Caracterização do produto artesanal

Em relação ao tipo de produto artesanal, observou-se que 41,5% da produção se destina à confecção de acessórios de moda (bolsas, carteiras e sacolas), 35% à confecção de produtos para o uso escolar ou em escritório (estojos e pastas), 15% na produção de jogos-americanos, descansos de panela e porta-copos.

Outros itens são manufaturados em menor escala. Quando indagados sobre o motivo, os artesãos esclarecem que são os produtos com “pouca saída”. Esta afirmação se baseia nas experiências adquiridas durante as participações em feiras de artesanato e exposições em seminários e congressos ou na rede hoteleira.

Além destes canais de venda, há ainda, a comercialização em lojas de artesanato em São Luís e em Alcântara e no atendimento de encomendas, muitas vezes, provenientes das participações da associação em Rodadas de Negócios, evento produzido pelo Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas - SEBRAE.

Figura 19 - Tipo de produto artesanal confeccionado.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Com base na informação anterior, indagou-se sobre os produtos “com maior saída”, resultando em uma lista dos cinco produtos mais vendidos, entre estes destacam-se as bolsas (29,5%) e estojos (25%), confeccionados, respectivamente, com as técnicas de trançado e “vezinho”, seguido pela tecelagem com auxílio de moldes de madeira (figuras 19 e 20).

Figura 20 – Bolsa trançada



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

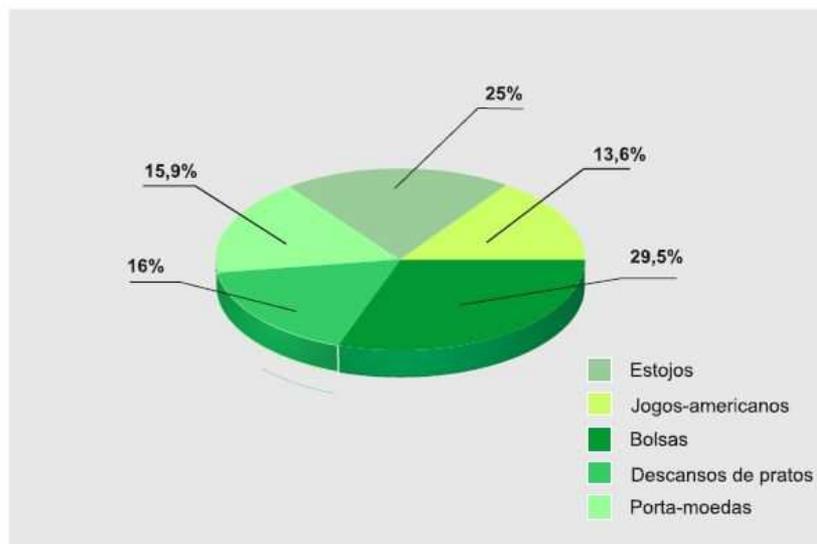
Figura 21 – Estojo escolar



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Além das bolsas e estojos, foram apontados ainda os seguintes itens: descansos de prato/panela (16%), porta-moedas (15,9%) e jogos-americanos (13,6%), entre os produtos artesanais mais comercializados pelo grupo no ano de 2013.

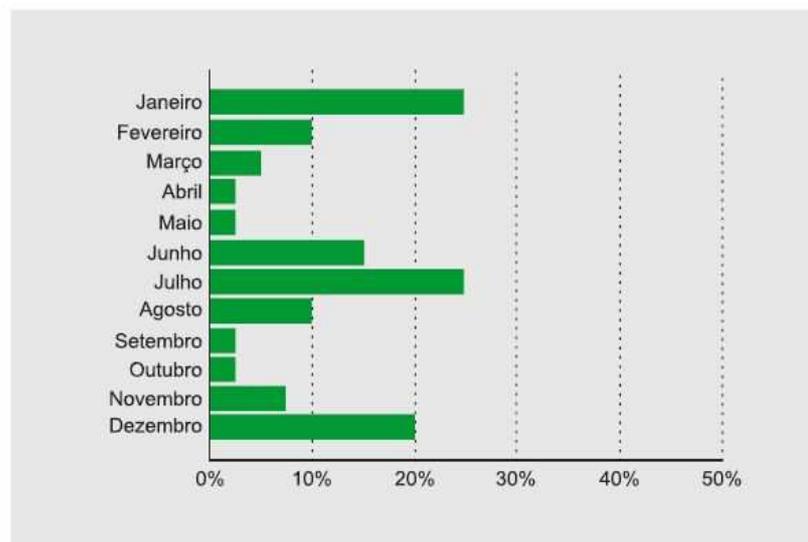
Figura 22 - Tipo de produto artesanal confeccionado.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Após a questão do produto mais vendido, solicitou-se aos artesãos que indicassem os meses mais propícios em termo de vendas de produtos artesanais. Com o auxílio das informações registradas no livro caixa da associação, obteve-se números que permitiram a elaboração de um gráfico que corrobora uma característica inerente ao artesanato: a venda sazonal.

Figura 23 - Vendas por mês (ano 2013).



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Os meses que caracterizam as férias escolares brasileiras e europeias ainda são os mais propícios (77,5%), nos demais meses, a participação em eventos direcionados à divulgação e comercialização do artesanato, proporcionam uma constância de vendas que equivalem a 22,5% da venda anual no ano de 2013.

5.2.3.5 Caracterização da Comercialização e Gestão da Produção

A comercialização ocorre de forma coletiva, contudo, cotas de ganho são divididas segundo a produção individual. Uma das características do artesanato é que, a fim de se manter a qualidade da técnica de confecção, uma peça artesanal é sempre finalizada pelo artesão que a iniciou, desta forma, cada peça é realizada por um único artesão, podendo ser identificada, o

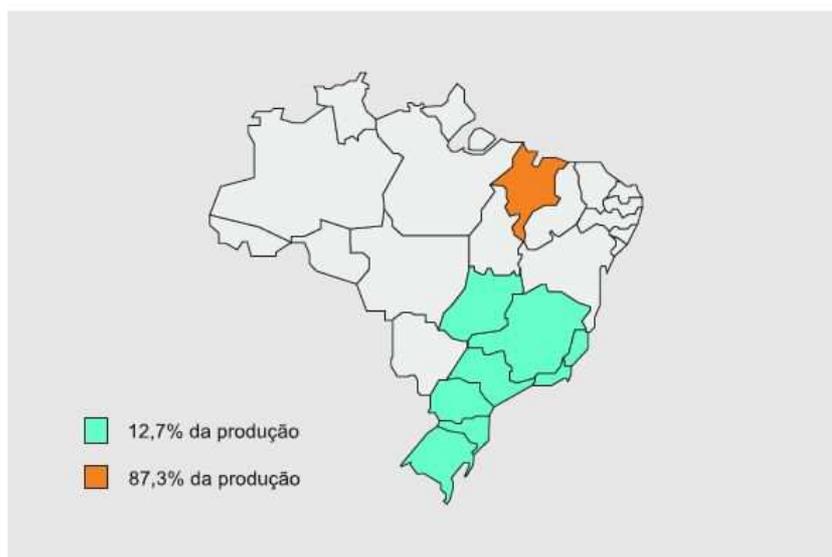
que viabiliza o pagamento segundo a produção individual, conforme apresentado no item que apresenta os artesãos classificados por faixa de renda mensal oriunda do artesanato (ver figura 11).

Quanto ao comércio no Estado, as artesãs possuem um número limitado de canais de venda, em São Luís, os principais pontos de venda são a loja de artesanato do IDAM e a loja de artesanato localizada próximo ao porto, em Alcântara.

Além destes canais oficiais, os produtos são comercializados na sede da associação e por meio das próprias artesãs e suas famílias, também a participação em feiras e eventos que promovem o turismo local, como seminários e congressos institucionais, profissionais e estudantis, também se configuram como importantes meios de escoamento da produção, embora sejam esporádicos. As vendas realizadas em São Luís (lojas, associação e participações em eventos) correspondem a 72%, sendo os 28% restantes do volume advindo da loja de Alcântara.

Sobre a venda fora do Estado, não foram registradas vendas para outros países, contudo há um significativo volume de vendas para outros estados brasileiros, sobretudo os das regiões Sudeste e Sul. Do total do volume de vendas realizadas no ano de 2013, 87,3% da produção foi comercializada localmente e 12,7% em outros estados.

Figura 24 - Destino da produção (ano 2013).



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Os artesãos não possuem um controle do destino final das peças, contudo apontaram o Estado de São Paulo como o maior interessado pelo consumo do artesanato em fibra de buriti e, portanto, o maior comprador dos produtos e o mais efetivo solicitante de encomendas. Os produtos geralmente, são direcionados às lojas de presentes e artesanato que trabalham com artesanato oriundo das diversas regiões do País.

5.3 O processo de produção

O processo de produção do artesanato em fibra de buriti envolve diversos procedimentos que exigem do artesão um conhecimento apurado das técnicas de beneficiamento da matéria-prima, preparando-a para a confecção dos artefatos.

A seguir são relatadas as etapas envolvidas na produção. As informações aqui apresentadas, foram colhidas através de relatos obtidos com o grupo de artesãs e com o designer que as acompanhou, o Sr. Marcelo Medeiros.

5.3.1 A palmeira do buriti

O buriti (*Mauritia vinifera Martius*), pertencente à família das palmáceas, é uma das maiores espécies de palmeiras do Brasil, está presente em grande extensão do território nacional, sendo abundante na Região Norte – Pará e Amazonas – e no Nordeste do Brasil – Maranhão, Piauí e Ceará. Caracteriza-se por apresentar folhas grandes que formam uma copa singular, flores amarelas, tronco com diâmetro entre 30 cm e 50 cm, cachos com 2 m a 3 m de comprimento, e frutos cobertos de escamas avermelhadas e lustrosas. A árvore frutifica de dezembro a junho (LORENZI,2002).

O nome da palmeira tem origem indígena - “biriti”, que em tupi-guarani significa “árvore que emite líquido”, “aquela que contém água”, a “árvore da vida”. O buriti se desenvolve em terrenos pantanosos e muito úmidos, em áreas brejosas ou permanentemente inundadas, razão pela qual é também chamado de “palmeira-dos-brejos”, pois crescem ao longo de áreas alagadas, em agrupamentos quase sempre homogêneos, conhecidos como “Veredas de

Buritizais”. “Uma única palmeira chega a produzir cerca de três toneladas de cocos, que são consumidos, além do homem, por vários animais silvestres”, contribuindo para a manutenção de diversas espécies (VAINSENCHE, 2009).

Segundo o Instituto Sociedade População e Natureza (ISPN, 2008), os naturalistas estrangeiros incluíram o buriti no grupo das “árvores da vida”, porque ele atende grande parte das necessidades do ser humano. Dele muito se aproveita: as folhas, compostas por fibras muito resistentes, são utilizadas para cobrir casas; das espádices (espigas), mediante incisões, se extrai um líquido doce de coloração rosa que, ao fermentar, se transforma em vinho; a medula do tronco fornece uma fécula chamada ipurana; do broto, é possível se retirar um palmito; as raízes possuem qualidades medicinais; e a polpa amarela dos frutos - bastante doce, carnuda e oleosa - é empregada na confecção de doces, sucos, licores e sobremesas. Algumas substâncias extraídas do buriti também dão aroma, cor e qualidade a vários produtos cosméticos e de higiene, tais como cremes, xampus, filtros solares e sabonetes.

No artesanato, o buriti comporta-se com uma rica matéria-prima, que permite uma gama variada de uso de técnicas. No Maranhão são produzidas muitas peças com as palhas do buriti, retiradas de suas folhas mais velhas: o talo mais duro serve para se fazer cestas e cabos de vassoura; as tiras mais grossas são usadas na fabricação de tapetes e esteiras; e, com as mais finas, são confeccionados bolsas, peneiras, móveis, toalhas de mesa, brinquedos, bijuterias, chapéus e cordas; e os talos das folhas são aproveitados para fazer móveis e brinquedos, mas o trabalho artesanal feito com o buriti que tem alcançado maior destaque, é o que utiliza o linho extraído das folhas jovens, uma fibra muito fina, chamada “seda” do buriti, com a qual as artesãs fazem peças mais delicadas utilizando técnicas como o crochê, o macramé e o “ponto batido” (tecelagem manual utilizada na fabricação de bolsas, chapéus, esteiras, redes e jogos-americanos).

5.3.2 Obtenção do “olho” da palmeira do buriti

O processo de extração e beneficiamento da fibra de buriti começa com a obtenção do “olho” da palmeira que consiste da folha mais jovem (broto), que deverá ser retirada antes da abertura dos folíolos. No entanto, para que se possa extrair-lo deve-se tomar alguns cuidados: primeiramente o “olho” só poderá ser coletado se parte do pecíolo estiver exposto (aproximadamente um palmo); não se deve coletar o “olho” de um espécime que já teve seu broto extraído recentemente, “o ideal é intercalar as retiradas, ou seja, deve-se deixar que entre

uma retirada e outra pelo menos que um ‘olho’ permaneça na palmeira, sob pena de matá-la, se o processo de obtenção do broto ocorrer de forma contínua”, relata o designer Marcelo Medeiros.

Durante o processo de obtenção do "olho", o "tirador" (indivíduo com habilidade e conhecimento necessários para subir na palmeira) localiza o espécime ideal com "olho" no ponto de ser extraído e com o auxílio de uma "peia"¹⁸ (Figura 25), o tirador sobe na palmeira levando um facão preso à cintura, o facão é utilizado para cortar o "olho" e assim retirá-lo.

O processo de subida é uma etapa de grande perigo para o "tirador" que além do risco de queda pode encontrar animais peçonhentos como cobras e aranhas no alto do buritizeiro e não dispõe de recursos de segurança (Figura 26). Após o corte, o “olho” é arremessado verticalmente ao solo (Figura 27).

Figura 25 - Confeção da "peia" para auxiliar na subida da palmeira.



Fonte: Marcelo Medeiros – arquivo pessoal.

¹⁸ Espécie de laço confeccionado com a palha de buriti, que envolve os pés do tirador durante a subida na palmeira atribuindo-lhe maior aderência à superfície do caule, facilitando a subida (MEDEIROS, 2002).

Figura 26 – Tirador subindo na palmeira de buriti.



Fonte: Marcelo Medeiros – arquivo pessoal.

Figura 27 – Corte e arremesso do olho.



Fonte: Marcelo Medeiros – arquivo pessoal.

Esta foi a única etapa onde se apresentou a colaboração de um homem no processo artesanal, como já exposto anteriormente, o artesanato feito com fibra de buriti é uma atividade praticada essencialmente por mulheres.

5.3.3 A extração do “linho” de buriti

Após receber o "olho" das mãos do tirador, a artesã dá início ao processo de extração do linho que se caracteriza por uma película muito fina que, com o auxílio de uma

pequena faca, é retirada fazendo-se uma leve incisão na superfície de cada folíolo que integra o broto, sendo o linho posteriormente "puxado" em movimento característico para separá-lo da palha (identificada como borra pelos artesãos).

A extração do linho deverá ocorrer o mais rápido possível após a retirada do "olho", fato que implicará na qualidade final da fibra que será empregada na manufatura dos produtos. Porém, em virtude da quantidade de "olhos" adquiridos e da demora no processo de extração do linho, por vezes este procedimento pode ocorrer de um dia para o outro. Neste caso, as artesãs afirmam que é importante que os "olhos" sejam acondicionados em local onde não haja a incidência de luz solar, "ela provoca o ressecamento da fibra", que impossibilita sua extração correta.

5.3.4 Tratamento do linho

Após a extração dos folíolos da folha, o linho (fibra) precisa passar pelo processo de cozimento para que permita a maleabilidade necessária na confecção das peças artesanais, segundo as artesãs, o cozimento proporciona ainda, durabilidade, melhorando a qualidade do produto. Se a fibra não passar pelo processo de cozimento, a mesma adquire em um breve espaço de tempo uma coloração escura, processo que as artesãs classificam como indesejado, dizendo que "o linho ficou roxo" e que não poderá ser empregado na manufatura das peças.

Quando a artesã opta por confeccionar um produto sem coloração, o linho é cozido apenas com água o suficiente para submergi-lo juntamente com fatias de limão, que segundo algumas artesãs, proporciona um aspecto mais claro à fibra. Esse procedimento não deve ultrapassar cinco minutos desde o momento da fervura, sob pena da fibra enfraquecer ficando quebradiça e sem possibilidade de ser empregada na manufatura das técnicas artesanais que exigem elevada resistência mecânica, das quais destacam-se o macramê e as técnicas realizadas no tear (tecelagem por batimento e carreira).

É durante o cozimento do linho que se pode realizar o processo de pigmentação, muitas vezes de forma natural, utilizando corantes de origem vegetal obtidos com o uso de folhas, frutos, cascas de caule e raízes. Para a pigmentação artificial, utiliza-se anilina durante o processo de cozimento. A pigmentação da fibra pode ser realizada em dois momentos: Imediatamente após a extração do linho ou posteriormente, em linho já cozido.

Figura 28 – Processo de tingimento da fibra de buriti com gengibre (*Zingiber officinali*).



Fonte: Iderlan Macedo – arquivo pessoal.

Após o cozimento, a fibra deve ser submetida ao processo de secagem, esse processo também requer procedimentos específicos para que a fibra não fique ressecada quando exposta ao sol: a secagem deve ocorrer, preferencialmente ao longo da noite e ao ar livre. No caso da secagem durante o dia, a fibra deve ser exposta em local arejado sem a incidência direta de raios do sol, pois além do ressecamento, podem provocar a descoloração da fibra pigmentada, “o sol deixa o tom da cor utilizada muito fraco e com aspecto de baixa qualidade”, afirmam as artesãs.

5.3.5 Preparação do linho

Depois de seca, a fibra é então beneficiada de acordo com a técnica a ser manufaturada. Se as técnicas a serem realizadas forem "*crochê*¹⁹" ou as de tecelagem confeccionadas em teares pequenos, também conhecidos como "*bastidores*" ou em tear de parede ("*batimento*" e "*carreira*"), serão escolhidos e separados os filamentos finos dos grossos, e posteriormente emendados, torcidos (fiados) e transformados em novelos; quando a técnica de tecelagem a ser empregada for o "*macramê*²⁰" os filamentos de linho são separados de acordo

¹⁹ Técnica artesanal feita com agulha especial, dotada de um gancho. Consiste em produzir um trançado semelhante ao de uma malha rendada.

²⁰ Técnica de tecelagem de fios que não utiliza nenhum tipo de maquinário ou ferramenta, constituindo-se apenas de trançados e nós.

com suas espessuras e tamanhos, e só são emendados conforme a necessidade durante a confecção da peça.

Figura 29 - Novelo de linho para a execução da técnica de "batimento".



Fonte: Iderlan Macedo – arquivo pessoal.

5.3.6 Técnicas de tecelagem

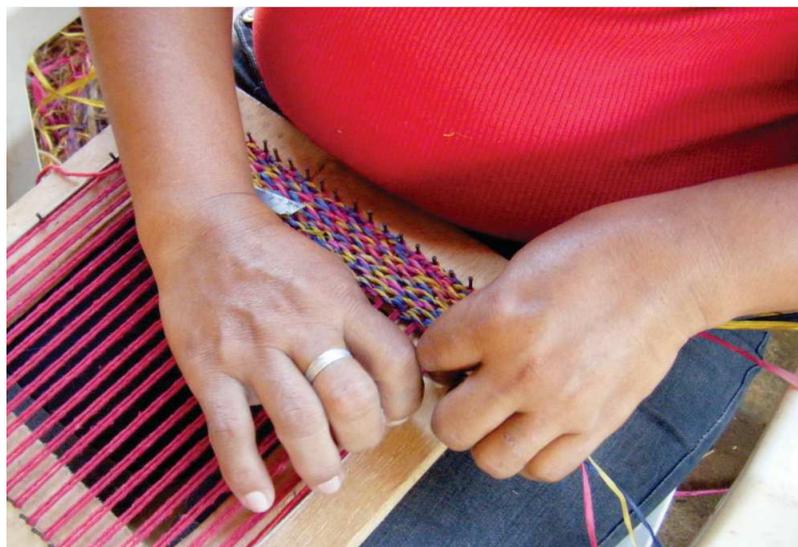
O grupo de artesãs da Associação Buriti Arte elabora seus produtos utilizando as seguintes técnicas de tecelagem:

- **“Vezinho”** – técnica artesanal realizada em tear de colo ou bastidor onde segmentos de cordas, previamente manufaturadas, são dispostos paralelamente auxiliados por pregos fixos ao bastidor, sobre esta base, os filamentos de fibra de buriti são entrelaçados até se formar uma composição que visualmente sugere uma sequência de pequenos “Vês”. Esta tecelagem torna possível compor tecidos em formatos variados que quando unidos por costura, compõem o produto final;
- **Macramê** - técnica difundida mundialmente, se caracteriza pela manufatura de sequências de nós específicos que compõem uma trama que possibilita a composição dos produtos. Trata-se de uma técnica muito minuciosa, nas qual é empregado bastante tempo, por isso, as artesãs optaram por sua apenas na confecção de detalhes dos produtos,

como alças, fechos e elementos estéticos que são agregados ao produto final;

- **Tela** – semelhante ao bordado em renda, a confecção da tela feita a partir da fibra de buriti é originária do município maranhense de Tutóia, a técnica é realizada com o auxílio de formas de madeira compensada ou de papelão grosso perfurado de acordo com o modelo do produto que se deseja realizar, onde são desenhados diagramas com motivos regionais. Primeiro monta-se uma tela com filamentos de fibra entrelaçados entre si, tendo como base uma "cordinha" ou "trança" fina compondo uma grade (tela), sobre a qual são aplicados bordados baseados nos diagramas previamente desenhados;
- **Cordinha** - designa o tecido elaborado, tendo como base "cordas" finas previamente manufaturadas e costuradas entre si, de forma a constituir um tecido propício à constituição de produtos variados, como bolsas, sacolas, porta-moedas etc.;
- **Trançado** - é elaborado tendo como princípio a manufatura de "tranças" de três ou mais pernas previamente confeccionadas, que servem como base para a realização de peças como os jogos-americanos, descansos de pratos e porta-copos.

Figura 30 – Artesã executando a técnica do “Vezinho” com auxílio de bastidor de madeira.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Figura 31 – Artesã executando a técnica do trançado.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

5.3.7 Montagem e acabamento

Confeccionadas as tecelagens conforme os padrões de dimensões específicos de cada produto, os tecidos manufaturados são submetidos à montagem das peças, fase composta pela costura à mão unindo-as aos materiais que comporão o produto final, tais como peças de madeira compensada (laterais dos estojos, alças de bolsas, bases dos descansos de panelas e dos porta-copos etc.), forros de tecidos de algodão (caso específico das bolsas) e aviamentos necessários (zíperes, alças, sementes, botões etc.).

Estes materiais correspondem a 25% da matéria-prima empregada na confecção dos produtos manufaturados pela associação (conforme apresentado na figura 12 – tipos de matérias-primas empregadas).

As pontas ou emendas de fios do linho de buriti são cortadas ou levemente queimadas com o auxílio da chama de uma vela, a tecelagem em si, já proporciona um excelente acabamento das peças.

A madeira compensada, painel de madeira normalmente composto de lâminas cruzadas entre si ou lâminas em combinação com miolo sarrafeado (PEREIRA, 2010, p. 113),

é a matéria-prima utilizada para manufaturar acessórios como fechos, alças e demais elementos que são aplicados junto às tramas artesanais.

Os acessórios são manufaturados pelas próprias artesãs que realizam, com auxílio de maquinário próprio da associação, o corte e perfuração das peças, processo em que são utilizadas a serra tico tico e furadeiras. O acabamento é feito com o lixamento das peças seguido por aplicação de selador, material utilizado para “proteger, vedar e impermeabilizar” a superfície das peças (*ibid.* p. 423).

Figura 32 – Maquinários e ferramentas utilizados na confecção dos acessórios.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Os tecidos de algodão são empregados nas peças que necessitam de forro, o tecido é, geralmente, adquirido no comércio local, clientes que desejam o uso de um tecido específico (normalmente estampados) podem fornecê-lo às artesãs, sendo descontado do preço final da peça o custo destes.

Os forros são cortados e costurados em oficina própria garantindo o perfeito acabamento do produtos, a montagem dos forros à fibra é feita manualmente com auxílio de agulhas, linhas e tesouras.

As sementes utilizadas são obtidas da extração do fruto da palmeira de Juçara (*Euterpe edulis*) encontrada em grande quantidade na região, o processo de beneficiamento para o uso no artesanato é simples: as sementes são secas ao sol, lixadas, perfuradas e aplicadas nos produtos com o auxílio de uma agulha de costura.

Figura 33 – Artesã costurando forro em bolsa.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

5.4 A atuação do designer

O designer Marcelo Medeiros, consultor responsável pela implementação das ações de desenvolvimento do produto artesanal na Associação Buriti Arte tem um envolvimento de longa data com a comunidade, desde meados de 2002, sob orientação da ONG Visão Mundial, participou da formação de grupos de mulheres artesãs para trabalharem na manufatura de produtos em fibra de buriti como alternativa ao desemprego evidente na área focada pelo projeto. Naquele ano foram estruturadas Oficinas de Criatividade com o objetivo do repasse de saberes e/ou aperfeiçoamento de técnicas de manufatura de peças artesanais.

Inicialmente o trabalho ocorreu na Vila Esperança, onde se deu a organização do primeiro grupo informal de artesanato com o nome “Arte Vila”, que contava com a participação de mulheres artesãs das Vilas Sarney, Industrial, Primavera e do Maracanã e que, culminou na formação do grupo Mulheres de Fibra. O consultor é atuante na comunidade desde a formação do trabalho artesanal e fundação da associação, mesmo nos períodos em que não haviam investidores. Atualmente, Marcelo Medeiros atua na associação através das ações desenvolvidas pelo Projeto Serviços Turísticos no Pólo de São Luís, do SEBRAE/MA.

Em sua postura de trabalho, evidenciou-se o cuidado no planejamento do desenvolvimento dos produtos em função das demandas e oportunidades de mercado: os processos de adequação, inovação e uso racional dos recursos são pedagogicamente calcados por meio de suas orientações, em conformidade com o Termo de Referência da instituição.

Sobre a metodologia de projeto praticada pelo consultor, percebeu-se o controle epistemológico e a utilização dos conhecimentos adquiridos de sua formação em Design. Durante as observações, identificou-se claramente a realização de uma pesquisa acerca do se pretende projetar; das definições de materiais e da funcionalidade empregada peça final, consoante à afirmação de Munari (1981), que diz: “o método projetual não é mais do que uma série de operações necessárias, dispostas por ordem lógica, ditada pela experiência” do projetista.

O método projetual em momento algum foi imposto, e não foi apresentado como absoluto nem definitivo, a observação de incoerências, as restrições encontradas ou a solicitação do artesão são consideradas no processo metodológico que não se comporta de modo estanque. Da mesma forma, o uso de novas tecnologias e equipamentos, assim como novas intervenções técnicas, são apresentados pelo consultor, mas só são implantados mediante a aceitação dos envolvidos.

É desenvolvido um controle do uso da matéria-prima e dos insumos, assim como do tempo de execução das peças, mantendo-se um registro de informações, importante para que a consultora de gestão, Sra. Fernanda Ramada, auxilie o grupo na formatação de um preço justo para a comercialização do produto. A adequação da capacidade de produção também é registrada.

Observou-se ainda, a constante intervenção do consultor no ajuste do *layout* da produção, promovendo uma distribuição dos equipamentos conforme sua utilização, verificou-se que muitas vezes o consultor colaborou também na definição da divisão de tarefas.

Percebeu-se, por vezes, que o propósito das intervenções ocorridas nas oficinas de design e melhoria de produtos é definido de acordo com as ações previstas pelo projeto contratante, desta forma, as oficinas possuem um calendário com datas e objetivos específicos, onde já estão definidas as produções destinadas à participação do artesanato em eventos de comercialização (feiras nacionais e internacionais, rodadas de negócio etc.).

É de autoria do designer todos o projeto do sistema de identidade visual para o grupo de artesanato Mulheres de Fibra, composto por marca, etiquetas, panfletos, catálogo e embalagens (sacolas plásticas e de papel, ambas convencionais, mas com aplicações da marca).

Figura 34 – catálogo Grupo Mulheres de Fibra confeccionado com apoio do Instituto HSBC Solidarietà.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Figura 35 – Embalagens do Grupo Mulheres de Fibra confeccionadas com apoio do Instituto Walmart.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Embora o designer tenha liberdade na definição do modo de condução das ações na comunidade, algumas metas precisam ser alcançadas para o cumprimento dos resultados aspirados pela instituição fomentadora do artesanato.

Os resultados esperados para a consultoria são: resgate e difusão de técnicas tradicionais; melhoria contínua dos processos e produtos artesanais; geração de novos postos

de trabalho, diretos e indiretos; ampliação do nível médio de renda das artesãs da Associação Buriti Arte; aumento do valor agregado e da comercialização dos produtos artesanais.

5.4.1 Soluções visando à sustentabilidade da produção

Durante a observação das atividades de atuação do designer junto à comunidade, identificou-se algumas alternativas possíveis de adaptação à produção artesanal que se configurariam como propostas de inserção de práticas sustentáveis:

O incentivo a utilização de pigmentos naturais, bem como o estímulo à experimentação de novos insumos naturais, agregam valor ao produto e se configuram como incitação à autonomia local, através do plantio de vegetais, leguminosas, plantas e árvores já identificados como insumos. Esta atividade poderia ainda, ser ocupação de jovens e de pessoas que se encontram na situação de desempregados, possibilitando ocupação e renda a terceiros;

Um estudo de manejo sustentável das palmeiras de buriti, possibilitaria a elaboração de um mapeamento que viabilizasse a criação de calendário para a extração e coleta do “olho” de buriti, tal ação poderia ser pleiteada junto à EMBRAPA pela associação e pelas instituições que a apoiam. O mapeamento permitiria aos pesquisadores o estudo do impacto do artesanato sobre os buritizais na reserva do Batatã. Entende-se que tal ação exigiria sensibilização e treinamento dos “tiradores de olho”, assim como o envolvimento da comunidade.

A técnica do “vezinho” permite a utilização dos resíduos provenientes da obtenção da fibra de buriti denominados “borra” e “talo”, evitando o desperdício de qualquer material advindo do processo de extração. A priorização do uso desta técnica propiciaria um número maior de peças utilizando a mesmo volume de matéria-prima já empregada nas demais técnicas, cabe ao designer idealizar sua aplicação no desenvolvimento de produtos, adequando-a aos artefatos já produzidos com outras técnicas.

Figura 36 – Detalhe de estojo confeccionado com a técnica do “vezinho”.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Estima-se que esta ação não se caracterizaria como limitadora da capacidade criativa do artesão, mas estimuladora de sua percepção quanto ao exercício de ações ecoeficientes. Neste caso, a economia da matéria-prima resultaria em lucratividade, uma vez que se ampliaria o número de peças. Entende-se que, a alternância entre as técnicas, possibilitaria a ampliação das linhas de produtos: dos artefatos tradicionais e dos sustentáveis (que fariam uso de borra e talo), sendo ambos devidamente identificados por etiquetas próprias.

Quanto ao uso dos painéis de madeira compensada, o ajuste das dimensões dos produtos visando o melhor aproveitamento da madeira (comprada em tamanho padrão de 2,20 m x 1,60 m) por meio do uso de uma metodologia própria, seria eficaz no sentido da definição do corte. O “Retângulo de Ouro²¹”, por exemplo, amplamente utilizado nos campos das artes e

²¹ Criado pelos gregos, o “retângulo de ouro” (ou retângulo Áureo) é uma figura geométrica cujos lados (maior pelo menor) obedecem a uma razão entre si, iguais ao número de ouro; podendo ser dividido em um quadrado e em outro retângulo com as mesmas propriedades (a razão entre os lados é o número de ouro). Este processo pode ser repetido indefinidamente mantendo-se a razão constante: unindo-se os quartos de circunferência de todos os quadrados, se obtém uma espiral chamada “espiral dourada”. O retângulo de ouro expressa movimento, uma vez que permanece numa espiral (logarítmica) até ao infinito. A partir desta razão (razão áurea), artistas, arquitetos e designers têm realizado o aproveitamento mais eficiente dos recursos, entre eles o corte de painéis de madeira. (SUMMERSON, 1985).

da arquitetura pode se tornar uma alternativa viável, se utilizado como método de definição das marcações das linhas de corte.

Também o aproveitamento das aparas de madeira deve ser repensado, atualmente todo o refugo é utilizado na fabricação de carvão que, posteriormente, pode servir nas etapas de cozimento e coloração da fibra de buriti.

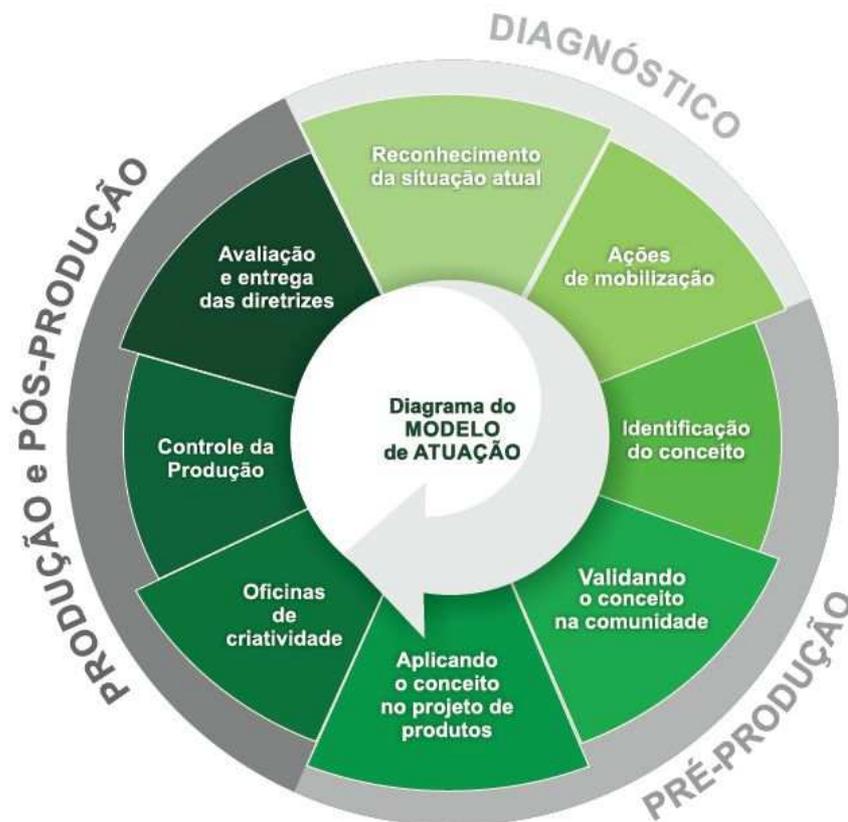
5.5 Categorização das soluções

Com base no levantamento de informações levantadas com os gestores e técnicos envolvidos no gerenciamento de projetos direcionados ao setor artesanal (Apêndice B), foram identificadas as atividades que categorizam a prática de soluções de sustentabilidade na produção artesanal.

A princípio, percebeu-se que o trabalho suscita a atuação de uma equipe multidisciplinar, é da soma de esforços da equipe formada por designers, representantes locais, antropólogos, sociólogos, administradores e turismólogos, entre outros, que se realiza o estudo prévio (diagnóstico) da situação da comunidade e das necessidades reais do público-alvo, proporcionando referenciais para as definições das ações que serão implementadas, das definições conceituais que regerão as definições de projeto e, somente então, das aplicações de quaisquer tipos de intervenções sobre o produto, mensurando e avaliando continuamente sua efetividade e manutenção.

Oito etapas principais (que compreendem as fases de diagnóstico, pré-produção, produção e pós-produção) foram analisadas e são representadas em um diagrama do modelo de atuação, apresentado a seguir:

Figura 37 – Diagrama do MODELO de ATUAÇÃO.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Inicialmente, a fase de “**Diagnóstico**”, em sua etapa de ‘**Reconhecimento da situação**’, corresponde ao levantamento de dados sobre o grupo (se formal ou informal, aspectos socioeconômicos etc.), tipo de artesanato (classificação, matérias-primas, canais de venda etc.) e sobre as condições sobre as quais é desenvolvido (obtenção e beneficiamento das matérias-primas, técnicas empregadas, local de produção, maquinário e ferramentas utilizados etc.).

Na etapa posterior, a de “**Ações de mobilização**” são realizadas reuniões informativas sobre a possibilidade de um trabalho conjunto, o reconhecimento do interesse por

parte dos artesãos e a identificação da viabilidade de implementação de cursos, oficinas e consultorias.

A escolha da localidade se baseia nas informações apontadas pelo levantamento de informações da distribuição espacial da atividade artesanal, disponível pela Pesquisa de Informações Básicas Municipais – MUNIC e pelas áreas de atuação de cada instituição fomentadora, esta fase é abrangente e se dedica ao mapeamento de todo tipo de atividades artesanais, as quais posteriormente são avaliadas. É a partir dos resultados da avaliação das potencialidades identificadas nos diversos tipos de atividade artesanais, que se definem os grupos propensos ao apoio institucional.

Em seguida, a fase de “**Pré-Produção**” promove a identificação dos atributos intangíveis que cercam o trabalho, para que se possa abordá-lo como expressão cultural. A etapa de “**Identificação do conceito**” consiste na identificação dos elementos que reportam o produto ao seu lugar de origem, seja pelo uso de materiais e técnicas típicos da região ou pelo uso de elementos simbólicos que representem os artesãos e seu legado.

O conceito define o que não deve ser mudado. O artesanato, quando tradicional, deve ser resguardado por ser relicário de traços da cultura nacional. A visão do observador externo auxilia muitas vezes o artesão na identificação dos aspectos peculiares de sua produção e de sua “identidade cultural²²”. Neste período a etapa “**Validação do conceito**” é essencial: é preciso reconhecer-se nos itens identificados, sentir-se parte, sentir-se representado.

Em entrevista realizada com gestores e técnicos que atuam no setor artesanal, Danielle Camelo de Abreu, analista da Unidade Regional Lençóis Munim do SEBRAE/MA, expõe que “para atuar no segmento de artesanato, o designer deve ter sensibilidade para entender, valorizar e respeitar a tradição, a história e todos os demais aspectos culturais que estão envolvidos com a atividade e com os grupos”.

Em sequência, a etapa de “**aplicação dos conceitos no projeto de produtos**” se apresenta como a de maior participação e maior responsabilidade do designer. A partir dos

²² “Entende-se por “identidade cultural” o reconhecimento de que alguém ou algo faz parte de uma cultura. A cultura é o conjunto de traços de determinada comunidade, que reflete o modo de ser, sua organização social, suas práticas econômicas ou estratégicas de sobrevivência e seu universo simbólico – a maneira pela qual os membros da comunidade entendem a si mesmos e o mundo, com seus valores e sistemas de crença. Sendo a cultura um conjunto orgânico, todas as suas manifestações serão representativas do grupo social. Portanto, os artesanatos autênticos, sendo uma dessas manifestações, portam em si essa identidade, ou por assim dizer, essa personalidade” (AGUIAR, Malba, 2013)

conceitos identificados e validados, o profissional projeta viabilidades de materialização destes aspectos intangíveis no sentido de agregar valor ao produto, visando a diversificação da produção e a geração de renda. Dentro deste panorama, concordando com Paulo Souza (2007) que afirma que o designer atua “como o agente de intermediação entre os produtores e o mercado consumidor” (SOUSA, 2007), Danielle Abreu diz que “próprio mercado dá valor para esta iniciativa, pois é o que mais diferencia o produto artesanal do industrial”.

Com os projetos definidos, a fase de “**Produção**” se inicia com a etapa de realização das “**Oficinas de criatividade**”, encontros realizados no intuito do desenvolvimento de protótipos, ajustes na produção visando à diversificação e qualidade dos produtos, adequações ergonômicas e reprodutibilidade em série (quando possível) – muitas vezes o dimensionamento varia, especialmente na produção cerâmica artesanal, cuja variação é causada não somente pela modelagem como também, pelos modos e efeitos de secagem e sinterização das peças.

As oficinas de criatividade são práticas realizadas por todas as instituições de fomento pesquisadas, também são denominadas oficinas de produção, quando realizadas nos laboratórios de instituições de ensino, como as Oficinas de Cerâmica, orientadas pelos professores Luciana Bugarin Caracas e Denilson Moreira Santos do Departamento de Desenho e Tecnologia – DEDET, do curso de Design da Universidade Federal do Maranhão – UFMA junto ao ARZA, grupo de artesãs que produzem biojóias em semente e, mais recentemente, na inserção de peças cerâmicas. As intervenções realizadas neste grupo lhe renderam a seleção de nove peças para a “Mostra Novíssimos”, durante a Bienal Brasileira de Design, realizada no ano de 2010, em Curitiba-PR.

Figura 38 – Oficinas de produção da cerâmica e montagem das biojóias.



Fonte: CARACAS, Luciana B., 2012.

Na “**pós-produção**” foram identificadas algumas ações que colaboraram na manutenção das atividades. Durante a etapa de “**Controle da produção**”, segundo Lana Rocha, analista do SEBRAE/MA, é possível a “identificação de novas matérias-primas ou novas tecnologias possíveis de serem empregadas ou que corrijam falhas de produção”, nela o designer colabora, também, na “verificação da viabilidade técnica e econômica dos produtos desenvolvidos”.

Sobre o tempo empregado, Lana Rocha afirma que este deve ser suficiente para “acompanhar a produção do produto e validar sua qualidade”, sua aceitação, assim, o fator tempo é variável quanto a durabilidade da atuação de técnicos e consultores, ele depende da resposta dada pela comunidade envolvida e das possibilidades surgidas: por vezes, em meio as ações ocorre a identificação de novos materiais e/ou técnicas que agregam valor à produção e que exigem a permanência do acompanhamento pelo período necessário à sua assimilação.

Por fim, a etapa de “**Avaliação e entrega de diretrizes**” ocorre quando já não são necessárias intervenções periódicas, o artesão ou grupo de artesãos por condições próprias manteve e até mesmo, evoluiu sua produção, otimizou os processos, precificou coerentemente seus produtos com relação ao tempo e materiais envolvidos na confecção de cada artefato e definiu seus meios de comercialização e escoamento da produção.

Do trabalho conjunto com os designers, ficam a capacidade de investigação sobre tendências (necessárias quando o artesanato não se caracteriza como tradicional), o aprendizado de modelagem de protótipos e de moldes e formas que permitam a diversificação dos produtos, o interesse pelo desenvolvimento de linhas de produtos e a definição de planilhas e gabaritos de usos de cores, acessórios e das dimensões dos produtos.

Giovanna Figueiredo, gestora da Unidade de Acesso à Inovação e Tecnologia – UAIT, do SEBRAE/MA, ressalta ainda que “efetivamente, pela experiência vivenciada dia-a-dia, observa-se que a aplicabilidade do design vai desde os segmentos primários até às indústrias de grande porte. (...) Nas experiências com os pequenos negócios, como o artesanato, vimos o salto que se teve no artesanato com a introdução do design nos produtos, fazendo com que comunidades e grupos de artesãos alcançassem sua autonomia, aumento de faturamento, ampliação de mercado, e principalmente, na melhoria de sua autoestima”.

É comum se pensar que as ações de do design tem por objetivo a implementação de soluções tecnológicas e alterações nas configurações dos produtos, mas conforme observado na vivência das oficinas, em muitos casos, a intervenção em design se dá na revalorização dos conhecimentos técnicos próprios do artesão e eventualmente na inserção de novos instrumentos

tecnológicos, especialmente quando estes substituem equipamentos considerados perigosos ou inapropriados para a manutenção da qualidade de vida dos artesãos.

Esta iniciativa remete, em parte, à visão de Heidegger (1989), que afirmava ser coerente não se posicionar nem “a favor” nem “contra” a tecnologia, mas saber utilizá-la de forma coerente. A tecnologia fascina, mas não deve suprimir a inventividade dos artífices. No modelo de atuação proposto, se defende a valorização das soluções empíricas praticadas pelos artífices que dominam as técnicas de beneficiamento das matérias-primas e de tecelagem ou de qualquer tipo de conformação, de forma que os artesãos não sejam corrompidos, tornando-se mera fonte de objetivos tecnológicos.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

6.1 Considerações sobre as Contribuições do Design no Desenvolvimento Sustentável da Produção Artesanal

O design pode contribuir no desenvolvimento sustentável da produção artesanal quando está atento às relações intrínsecas que envolvem o dia-a-dia do artesanato, é preciso envolver-se e compreender que o trabalho só terá êxito se depender da vontade, da adesão, das decisões e escolhas do artesão, do grupo. Pode-se tentar induzir um processo metodológico de desenvolvimento de produtos de modo exógeno, mas sua realização só acontece de modo endógeno, neste processo, o artesão é o agente que gerenciará as ações que serão realizadas.

As ações analisadas no campo design/artesanato promoveram a aquisição retroalimentadora de conhecimentos, valores e experiências, criando um ambiente favorável à discussão acerca da sustentabilidade da produção, contemplando as esferas econômicas, políticas e sociais, além da ambiental.

Nesta pesquisa foi possível estabelecer que a estrutura de análise do estudo de caso, sobre a atuação do designer no campo do artesanato, apresentada no diagrama do Modelo de Atuação, cuja estrutura pode ser replicada em outros grupos artesanais.

Utilizando-se o percurso proposto, verificou-se que as análises de cada uma das fases deste modelo de atuação - diagnóstico, pré-produção, produção e pós produção – ofereceram *insights* significativos a respeito das etapas que poderiam conduzir a produção no sentido de sua sustentabilidade. Além destas etapas, identificou-se oportunidades de novos produtos ou novas linhas de produtos que atendam aos interesses do consumidor que opta pelo consumo de produtos sustentáveis, incentivando o acesso de novos aprendizes e a formalização de novos associados, contribuindo, desta forma, para a geração de renda para a comunidade local.

Uma das premissas desta dissertação foi argumentar sobre as contribuições das ações de design para o desenvolvimento sustentável. Considera-se que, entre as principais contribuições do design para o desenvolvimento sustentável da produção artesanal na Associação Buriti Arte – Grupo Mulheres de Fibra, estão a conscientização do artesão para o

exercício da autonomia local, o aproveitamento de toda a matéria-prima principal, a fibra de buriti: o descarte de parte da matéria-prima cotidianamente descartado na produção de artesanato em fibra de buriti foi transformado em oportunidade, seu uso na técnica do “vezinho” tem forte impacto positivo sobre a dimensão socioambiental, oferecendo conseqüentemente a abertura a novos mercados.

A revisão de literatura mostrou que existem pesquisadores e muitas produções textuais que discutem uma nova abordagem para o design inserido no contexto da sustentabilidade e de sua responsabilidade social, além de pesquisas e estudos de áreas correlatas que contribuem com as discussões e fomentam a interdisciplinaridade característica do design.

Se expõe ainda, que a prática artesanal do grupo pesquisado se insere na definição de artesanato proposta pela UNESCO e apresenta características comuns ao conceito de Decrescimento proposto por Latouche (2009), como a busca a melhoria da qualidade de vida por meio de medidas simples, democráticas e participativas baseada na cooperação e na busca pela autossuficiência quanto ao suprimento de suas necessidades primárias.

A abordagem do Design para o território - conjunto de ações de design que buscam a promoção do produto local, tem contribuído para a qualidade e a valorização da origem e dos processos adotados na fabricação destes produtos - quando aplicada no contexto do Maranhão, poderá orientar a ação dos designers na construção de um desenvolvimento local e sustentável apto a configurar-se como um passo coerente na implantação de políticas de desenvolvimento e inovação.

A pesquisa e o estímulo ao Design direcionado à sustentabilidade podem contribuir na redução de impacto em todas as suas dimensões, a saber: ambiental, econômica, social e política, podendo assim, dizer que podem contribuir para a melhoria da equidade.

6.2 Considerações sobre o método de pesquisa

O estudo de caso, abordagem metodológica escolhida para a realização desta pesquisa tratou-se de uma investigação adequada por que procurou-se compreender, explorar e descrever os acontecimentos que cercam a atuação do design no campo do artesanato, Yin (1994) afirma que esta abordagem se adapta à investigação onde o investigador é confrontado

com situações complexas, quando o investigador procura respostas para o “como?” e o “porquê?”, quando seu objetivo é descrever e/ou analisar um fenômeno, apreendendo a dinâmica do fenômeno, do processo.

A pesquisa foi realizada através da observação do fenômeno em seu ambiente natural, os dados foram recolhidos utilizando-se diversos meios (observações diretas e indiretas, entrevistas, questionários e registros de áudio) de forma que a complexidade da unidade pesquisada fosse estudada aprofundadamente.

A tabulação dos dados culminou na obtenção de um diagnóstico da situação socioeconômica e das relações comerciais do Grupo Mulheres de Fibra, elemento importante para a consolidação de acordos que o grupo constantemente realiza com instituições financeiras e de apoio ao artesanato.

Da observação direta e dos resultados qualitativos recolhidos nas entrevistas como gestores e consultores, foi possível roteirizar um percurso das atividades pertinentes ao modelo de atuação do design para o desenvolvimento sustentável da produção artesanal. No entanto, é importante salientar que esta técnica de análise pode gerar grande quantidade de informações, dificultando o cumprimento do cronograma da pesquisa.

Os contatos diretos com o público-alvo pesquisado, assim como o estado da arte, possibilitaram o reconhecimento da existência de lacunas na revisão de literatura sobre a atuação do design no artesanato.

Observou-se, também, que a linguagem utilizada em diversos artigos dificulta a compreensão do artesão, quando este se dedica à pesquisa pessoal sobre viabilidades de melhoria de sua produção, desta forma, muitas vezes foi necessárias explicações sobre a significação de termos.

6.3 Sugestões para futuras investigações

Acredita-se que as ideias apresentadas neste texto têm a finalidade de contribuir para a reflexão sobre a aplicabilidade das ações de Design para o desenvolvimento do território e se encontram de acordo com as relações existentes entre os resultados propostos pela

Economia Ecológica e a teoria do Decrescimento. Assim, diante dos resultados desta pesquisa, despertou-se o desejo de aprofundar o estudo e análise da viabilidade de aplicação da teoria do decrescimento em comunidades locais que trabalham com produções artesanais, sejam na confecção de artefatos ou na agricultura.

A Economia Ecológica poderá contribuir para a fundamentação da discussão acerca de uma mudança de paradigma: a viabilidade de um mercado honesto, que assume a verdade ecológica e suas consequências, culminando na criação de uma economia global.

A teoria do Decrescimento contribuirá para a proposição de uma análise realista da situação atual, sugerindo a adoção de tomadas de decisões (os oito “erres”) que possibilitarão a inovação política e a autonomia econômica, o protagonismo dos pequenos negócios como soluções à crise ecológica e suas consequências.

A experiência local corrobora este princípio, pois se apresenta como exemplo de que a formação de um pequeno grupo resulta em mudanças significativas de gestão em busca do bem comum, resultando em benefícios para todos os envolvidos.

O artesanato, a permacultura e a agricultura familiar, enquanto meios de produção local, devem ser considerados como exemplos viáveis de implantação dos conceitos propostos pelos autores que referenciaram este texto, pois, em parte, já são iminentemente impulsionados pela cooperação e uso mínimo de recursos, privilegiando o uso de matérias-primas e tecnologias locais.

Portanto, a abordagem do Design para o território, quando aplicada no contexto do Maranhão, poderá orientar a ação dos designers na construção de um desenvolvimento sustentável apto a configurar-se como passo coerente na implantação de políticas de desenvolvimento e inovação.

O aprofundamento desse estudo mostra-se pertinente enquanto fundamentação teórica para a construção de procedimentos de diagnose, estratégias projetuais e critérios de avaliação que permitam a realização de projetos de design adequados às necessidades da população brasileira, contribuindo, assim, para a formação de uma base de dados que o auxilie o planejamento do uso de recursos e o reconhecimento de elementos que representam e valorizam as culturas locais presentes em cada região do Brasil.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Malba. **Design e Artesanato**. In: Seminário Brasil Original. Brasília: SEBRAE, 2013. Disponível em: <http://www.setur.df.gov.br>. Acesso em 22 jan. 2014.

ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfo e Impasses: Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães e a institucionalização do design no Brasil**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. Disponível em: <http://www.sibi.ufrj.br/bibliotecas-sociais-aplicadas.htm>. Acesso em: 15 mar. 2013.

ARCHER, Bruce. *A View of the Nature of Design Research*, in Jacques, R. and Powell, J. (eds), *Design: Science: Method*, Westbury House, Guildford, 2009.

AZEVEDO, Lucyana. CAVALCANTI, Virgínia. **A relação entre o design e os Programas de Fomento ao Artesanato Brasileiro**. Disponível em: www.acasa.org.br. Acesso em 28 ago. 2013.

BARROS, Luiz Antônio dos Santos. **Design e Artesanato: trocas possíveis**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br>. Acesso em: 08 mar. 2013.

BAXTER, Mike R. **Projeto de Produto: guia prático para desenvolvimento de novos produtos**. S Paulo: Edgard Blucher, 2001.

BOMFIM, Gustavo A. **Metodologia para desenvolvimento de projeto**. João Pessoa, PB: Universitária/UFPB, 1995.

BONSIEPE, Gui. *Artefacto y projeto*. Buenos Aires, 1972.

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

_____. *Diseño industrial, tecnología e dependencia*. México, D.F.: Edicol, 1978.

_____. *El Diseño de la Periferia. Debates y experiencias*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

BORGES, Adélia. **A intervenção do design no produto de artesanato**. In: SAMPAIO, Helena. (Org.). *Artesanato: intervenções e mercados – caminhos possíveis*. São Paulo: Artesanato Solidário/ArteSol, 2007.

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

BRAUNGART, Michael; MCDONOUGH, William. *Cradle to cradle: remaking the way we make things*. New York: North Point Press, 2002.

BÜRDEK, Bernhard E. **História, teoria e prática do design de produtos**. São Paulo: Edgar Blucher, 2006.

CAVALCANTI, Virgínia Pereira; ANDRADE, Ana Maria de; SILVA, Germannya D'Garcia Araújo. **Design, sustentabilidade e artesanato: reflexões e práticas metodológicas**. In: *Design e sustentabilidade / organização Dijon De Moraes*. Lia Krucken. – Barbacena, MG: Ed.UEMG, 2009. 108 p. – (cadernos de estudos avançados em Design).

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1998.

CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgar Blucher, 2004.

_____. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CROCCO, Heloísa. Sobre o Projeto Piracema Design. Disponível em: www.croccostudio.com. Acesso em: 20 mar. 2013.

DALY, H. e FARLEY, J. **Economia Ecológica: Princípios e Aplicações**. Lisboa: Instituto Piaget, 2008.

DE MORAES, Dijon. **Design e identidade local: o território como referência projetual em APLs moveleiros**. In: *Cadernos de Estudos Avançados: identidade / organização: Dijon De Moraes*, Lia Krucken, Paulo Reyes: Universidade do Estado de Minas Gerais – Barbacena: Ed. UEMG, 2010. 115 p. – (Coleção do Centro de Estudos Teoria, Cultura e Pesquisa em Design).

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1996.

FREITAS, Ana Luiza Cerqueira. **Design e Artesanato: uma experiência de inserção da metodologia do projeto de produto.** São Paulo: Blucher Acadêmico, 2011.

GEORGESCU-ROEGEN, Nicholas. **O decrescimento Entropia, Ecologia, Economia.** São Paulo: SENAC, 2008.

GIL, Antônio Carlos. **Técnicas de Pesquisa.** São Paulo:Atlas, 1995.

HEIDEGGER, Martin, *El Ser y el Tiempo*, 7ª ed., Madrid: F. Cultura Economica, 1989.

IMAGINÁRIO PERNAMBUCANO: **design, cultura, inclusão social e desenvolvimento sustentável** / coordenação Ana Maria Queiroz Andrade, Virgínia Pereira Cavalcanti; organização Ana Maria Queiroz Andrade... et al. – Recife: 2006 [Zoludesign], 2006.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Coordenação de População e Indicadores Sociais. **Perfil dos Municípios Brasileiros: Cultura 2012.** Rio de Janeiro: IBGE, 2013.

INSTITUTO SOCIEDADE POPULAÇÃO E NATUREZA - ISPN. **O buriti: a palmeira de mil e uma utilidades.** 2008. Disponível em: < <http://www.ispn.org.br/o-buriti-a-palmeira-de-mil-e-uma-utilidades/> >. Acesso em: 5 jan. 2014.

KAZAZIAN, T. **Haverá a Idade das Coisas Leves: design e desenvolvimento sustentável.** São Paulo: Senac, 2005.

KRUCKEN, Lia. **Design e Território: valorização de identidades e produtos locais.** São Paulo: Studio Nobel, 2009.

_____. Competências para o design na sociedade contemporânea. In: **Design e transversalidade** / organização Dijon De Moraes, Lia Krucken. – Belo Horizonte: Santa Clara: Centro de Estudos Teoria, Cultura e Pesquisa em Design. UEMG, 2008. 92 p. – (Cadernos de Estudo Avançado em Design, Caderno 2, v.1 (jul. 2008).

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Metodologia Científica.** 2ª edição. São Paulo: Atlas 1995.

LATOUCHE, Serge. **Pequeno Tratado do Decrescimento Sereno**. São Paulo: Editora WMF, 2009.

LEMOS, Haroldo; BARROS, Ricardo. **O desenvolvimento Sustentável na Prática**. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro das Nações Unidas para o Meio Ambiente, 2007.

LÖBACH, Bernd. **Design industrial**: bases para a configuração dos produtos industriais. Tradução de Freddy Van Camp. Rio de Janeiro: Edgar Blucher, 2000.

LORENZI, Harri. **Árvores brasileiras**: manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas do Brasil, 4. São Paulo: Editora Nova Odessa - Instituto Plantarum, 2002. v. 1.

LUCCA, André de Souza. **Design Participativo para a Valorização da Produção do Território**. In: 10º CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN - P&D DESIGN, 2012, São Luís. **Anais**. São Luís: UFMA, 2012.

MALDONADO, Tomás. *La speranza progettuale: ambiente e società*. Turim: Einaudi, 1970.

MANZINI, Ezio. **Design para a inovação social e sustentabilidade**: comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais. Rio de Janeiro: e-Papers, 2008. – (cadernos do Grupo de Altos Estudos. Vol. 1).

MANZINI, E.; VEZZOLI, C. **O desenvolvimento de produtos sustentáveis**. Os requisitos ambientais dos produtos industriais. São Paulo: EDUSP, 2005.

MALAGUTI, Cyntia. **Design e valores materializados – cultura, ética e sustentabilidade**. In: Design e sustentabilidade / organização Dijon De Moraes. Lia Krucken. – Barbacena, MG: Ed. UEMG, 2009. 108 p. – (cadernos de estudos avançados em Design).

MASCÊNE, Durcelice; TEDESCHI, Mauricio. **Termo de Referência**: atuação do Sistema SEBRAE no artesanato. Brasília: SEBRAE, 2010.

MORIN, Edgard. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2000.

MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. Lisboa: Edições 70, 1981.

NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: Origens e Instalação**. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E CULTURA – UNESCO (1997). **Final Report - International Symposium on Crafts and International Markets**. Manila, Filipinas: Ed. WTO.

PAPANEEK, Victor. **Design for the real world: human ecology and social change**. Second edition. London: Thames and Hudson, 1984.

_____. **Arquitetura e Design: ecologia e ética**. Lisboa: Edições 70, 1995.

PAZ, Octavio. **Os Filhos do Barro**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

PEREIRA, Sanatiel. **Pequeno Dicionário de Ciência e Tecnologia da Madeira**. São Luís: Edufma, 2010.

REDIG, Joaquim. **Sobre o Desenho Industrial**. Rio de Janeiro: ESDI, 1977.

REYES, Paulo. **Identidade x identidades: uma visão pelo design**. In: Cadernos de Estudos Avançados: identidade / organização: Dijon De Moraes, Lia Krucken, Paulo Reyes: Universidade do Estado de Minas Gerais – Barbacena: Ed.UEMG, 2010. 115 p. – (Coleção do Centro de Estudos Teoria, Cultura e Pesquisa em Design).

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SACHS, Ignacy. Primeiras Intervenções. In: **Dilemas e desafios do desenvolvimento sustentável no Brasil**. Elimar Pinheiro do Nascimento e João Nildo Vianna. (org.). Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SOARES, C. C. F.; CARACAS, L. B.; SILVA, I. M. L.; MOCHEL, L.; SANTOS, D. M. **Representando o artesanato: o caso das biojóias**. Estudos em Design (Online), v. 22.1, p. 1-13, 2014.

SOUZA, Paulo Fernando de A. **Sustentabilidade e responsabilidade social no design do produto**: rumo à definição de indicadores. Tese de Doutorado. São Paulo: USP. Disponível em: <http://www.paulosousa.pro.br/pt>. Acesso em 15 jul. 2013.

SUDJIC, Deyan. **A linguagem das coisas**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

SUMMERSON, John. *Heavenly Mansions: And Other Essays on Architecture*. New York: W.W. Norton, 1985.

THACKARA, J. Plano B: **O design e as alternativas viáveis em um mundo complexo**. São Paulo: Saraiva, 2008.

VAINSENER, Semira Adler. Buriti. **Pesquisa Escolar Online**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2009. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>>. Acesso em: 20 jan. 2014.

WBCSD. *Environmental Performance and Shareholder Value*. 1997. Disponível em: www.wbcsd.org. Acesso em 25 mar. 2013.

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

APÊNDICES



APÊNDICE A – Questionário de entrevista para artesãos

**QUESTIONÁRIO DE ENTREVISTA PARA ARTESÃOS DA ASSOCIAÇÃO BURITI
ARTE - GRUPO ARTESANAL MULHERES DE FIBRA**

Caro respondente,

O presente questionário é parte da pesquisa exploratória das ações de design orientadas ao desenvolvimento de práticas sustentáveis na produção artesanal e faz parte da dissertação de mestrado “**Contribuições do Design para o Desenvolvimento Sustentável da Produção Artesanal**” (2014). Estima-se que os dados fornecidos permitam a identificação dos principais aspectos que caracterizam os artesãos e de sua relação com a atividade artesanal, colaborando, assim, na argumentação sobre as contribuições das ações de design neste setor.

O questionário consta de 20 perguntas de natureza **socioeconômica** e posteriormente aborda questões quanto a sua **trajetória no artesanato**, sobre a **produção, matérias-primas** utilizadas e a respeito da **comercialização**, as quais deverão ser respondidas de acordo com a percepção do entrevistado.

Grato por sua colaboração!

Márcio Guimarães – pesquisador

NOME DO (A) ENTREVISTADO (A):

DATA DA ENTREVISTA: / /

1. PERFIL SOCIOECONÔMICO	
1.1 Local de nascimento:	
Cidade: _____	Estado: _____
1.2 Qual a sua idade?	
<input type="checkbox"/> Entre 15 a 25 anos <input type="checkbox"/> Entre 26 a 35 anos <input type="checkbox"/> Entre 36 a 45 anos <input type="checkbox"/> Entre 46 a 55 anos <input type="checkbox"/> Entre 56 a 65 anos <input type="checkbox"/> Acima de 65 anos	

1.3 Qual o seu nível máximo de escolaridade?						
<input type="checkbox"/> não alfabetizado		<input type="checkbox"/> Ensino fundamental – 1ª à 4ª série		<input type="checkbox"/> Ensino fundamental – 5ª à 9ª série		
<input type="checkbox"/> Ensino médio		<input type="checkbox"/> Ensino superior				
1.4 Quantos dependentes o (a) Sr. (a) possui?						
<input type="checkbox"/> 0	<input type="checkbox"/> 1 a 2	<input type="checkbox"/> 3 a 4	<input type="checkbox"/> 5 a 6	<input type="checkbox"/> 7 a 8	<input type="checkbox"/> 8 a 9	<input type="checkbox"/> 10 ou mais
1.5 Qual a sua principal fonte de renda?						
<input type="checkbox"/> Aposentadoria <input type="checkbox"/> Atividades agropecuárias <input type="checkbox"/> Atividades artesanais <input type="checkbox"/> Empregado do serviço público <input type="checkbox"/> Emprego com carteira assinada <input type="checkbox"/> Outros						
1.6 Qual sua faixa de renda mensal (oriunda do artesanato)?						
<input type="checkbox"/> Até R\$300,00			<input type="checkbox"/> De R\$301,00 a R\$600,00			
<input type="checkbox"/> De R\$601,00 a R\$900,00			<input type="checkbox"/> Acima de R\$900,00			
2. SOBRE A TRAJETÓRIA NO ARTESANATO						
2.1 Há quanto tempo o (a) Sr. (a) começou a produzir artesanato?						
<input type="checkbox"/> Menos de 6 meses <input type="checkbox"/> De 6 meses a 1 ano <input type="checkbox"/> De 1 a 5 anos <input type="checkbox"/> De 6 a 10 anos <input type="checkbox"/> Entre 11 a 20 anos <input type="checkbox"/> Mais de 20 anos						
2.2 Com quem o (a) Sr. (a) aprendeu a (s) técnica (s) artesanal (ais)?						
<input type="checkbox"/> Com familiares		<input type="checkbox"/> Em cursos		<input type="checkbox"/> Com outros artesãos		
2.3 Qual a sua forma de participação na Associação Buriti Arte?						
<input type="checkbox"/> Associado (a)			<input type="checkbox"/> Aprendiz ou colaborador			
2.4 Atualmente, além do artesanato o (a) Sr. (a) desempenha outra atividade?						
<input type="checkbox"/> Não						
<input type="checkbox"/> Sim			<input type="checkbox"/> Qual? _____			
2.5 Qual a mais rentável?						
<input type="checkbox"/> Atividade artesanal				<input type="checkbox"/> Outra atividade		
3. SOBRE A PRODUÇÃO ARTESANAL						
3.1 Quais matérias-primas são utilizadas no desenvolvimento de seu trabalho?						
3.2 Qual a origem das matérias-primas?						
<input type="checkbox"/> Extraída/coletada		<input type="checkbox"/> Comprada		<input type="checkbox"/> Produzida		
3.3 Quanto a posse, qual a situação da área de extração/coleta da matéria-prima?						
<input type="checkbox"/> Área própria			<input type="checkbox"/> Área de terceiros			

3.4 Qual a localização da área de extração/coleta da matéria-prima?

- () No Município
 () Em outros Municípios da Região
 () Fora da Região

3.5 Quanto ao modo de organização, a extração/coleta é adquirida de que forma?

- () Individual | () Coletiva

3.6 Quais produtos são confeccionados pela Associação?

--

4. SOBRE A COMERCIALIZAÇÃO**4.1 Dentre os produtos comercializados, quais os cinco mais vendidos? (Por ordem de importância)**

- 1° - _____
 2° - _____
 3° - _____
 4° - _____
 5° - _____

4.2 Existe um registro do volume de vendas mensal e anual?

- (_____) Sim. Qual? () Não

4.3 Quais são os atuais canais de venda de seus produtos?

--

APÊNDICE B – Questionário de entrevista para designers e gestores

**QUESTIONÁRIO DE ENTREVISTA PARA DESIGNERS E GESTORES
ATUANTES NO SEGMENTO ARTESANAL**

Caro respondente,

O presente questionário é parte da pesquisa exploratória das ações de design orientadas ao desenvolvimento de práticas sustentáveis na produção artesanal e faz parte da dissertação de mestrado “**Contribuições do Design para o Desenvolvimento Sustentável da Produção Artesanal**” (2014). Estima-se que os dados fornecidos permitam a identificação dos principais aspectos que caracterizam os artesãos e de sua relação com a atividade artesanal, colaborando, assim, na argumentação sobre as contribuições das ações de design neste setor.

O questionário consta de 03 perguntas abertas acerca da atuação do profissional de design no campo do artesanato, abordando sua opinião sobre a **gestão**, os **limites de atuação** e as **contribuições** percebidas ao longo dos serviços já realizados, as quais deverão ser respondidas de acordo com sua percepção.

Grato por sua colaboração!

Márcio Guimarães – pesquisador

NOME DO (A) ENTREVISTADO (A):

DATA DA ENTREVISTA: / /

FUNÇÃO: () Consultor em Design () Gestor de Projeto () Coordenador de projeto

INSTITUIÇÃO/EMPRESA:

1. A GESTÃO DO DESIGN NO ARTESANATO

Quais as principais ações de gestão de design orientadas ao desenvolvimento da cadeia produtiva do artesanato?

--

2. LIMITES DE ATUAÇÃO

Quais os limites de atuação do profissional neste setor?

3. CONTRIBUIÇÕES

Quais as reais contribuições que as ações de design proporcionam às unidades produtivas?

APÊNDICE C – Questionário de entrevista para liderança

**QUESTIONÁRIO DE AUTO AVALIAÇÃO COM LIDERANÇA
DO GRUPO ARTESANAL**

Caro respondente,

O presente questionário é parte da pesquisa exploratória das ações de design orientadas ao desenvolvimento de práticas sustentáveis na produção artesanal e faz parte da dissertação de mestrado “**Contribuições do Design para o Desenvolvimento Sustentável da Produção Artesanal**” (2014). Estima-se que os dados fornecidos permitam a identificação dos principais aspectos que caracterizam os artesãos e de sua relação com a atividade artesanal, colaborando, assim, na argumentação sobre as contribuições das ações de design neste setor.

O questionário de auto avaliação consta de 25 perguntas e foi concebido de modo a facilitar o seu preenchimento com perguntas objetivas. Escolha a resposta que mais se aproxima a realidade da sua unidade de produção. Assinale apenas 1 alternativa para cada pergunta.

Grato por sua colaboração!

Márcio Guimarães – pesquisador

NOME DO (A) ENTREVISTADO (A):

DATA DA ENTREVISTA: / /

1. A principal preocupação com relação aos seus produtos é:

A	Fazer sempre os mesmos produtos procurando melhorar sua qualidade.	
B	Fazer pequenas modificações nos produtos em função de solicitações dos clientes, sem mudar seu estilo e suas características principais.	

C	Lançar alguns produtos novos todos os anos, porém dedicando a maior parte do tempo para a produção dos produtos mais tradicionais.	
D	Inovar frequentemente, lançando sempre novos produtos, observando as mudanças do mercado e o desejo dos clientes	

2. Qual a origem dos produtos produzidos em sua unidade?

A	Foram criados na própria unidade.	
B	São cópias ou adaptações de produtos existentes.	
C	Foram desenvolvidos em parceria com artistas ou designers.	

3. Como são definidas as modificações mais frequentes realizadas nos produtos?

A	Orientações de designers e especialistas.	
B	Solicitações dos compradores.	
C	Sugestões de conhecidos.	
D	Copiando as mudanças feitas nos produtos concorrentes	

4. Como você avalia seus produtos comparados com os da concorrência?

A	Praticamente iguais, com poucas diferenças.	
B	Completamente diferentes e inovadores.	
C	Diferentes com algumas semelhanças.	

5. Como você define o preço de venda de seus produtos?

A	Em função da necessidade de vender a produção, podendo variar em função do local e do comprador.	
B	Somando os custos com matéria prima, impostos e margem de lucro.	

C	Além de considerar os custos, o preço é definido em função de seu valor agregado e de quanto o mercado alvo está disposto a pagar.	
---	--	--

6. Qual a principal fonte de energia utilizada para realizar seus produtos?

A	Lenha ou carvão vegetal.	
B	Diesel, gasolina ou outro combustível.	
C	Elétrica.	
D	Gás.	
E	Solar, eólica ou biogás.	

7. Qual o destino dos resíduos (sólidos e líquidos) gerados na fabricação de seus produtos?

A	Descartados sem tratamento ou incinerados.	
B	Vendidos ou doados.	
C	Descartados com tratamento.	
D	Reaproveitados ou reciclados.	
E	Não existem resíduos significativos.	

8. Quais são as condições da maioria das ferramentas e equipamentos utilizados?

A	Simples, rústicas e antigas.	
B	Criadas e desenvolvidas pela própria unidade com bom desempenho.	
C	Atuais e de alta eficiência.	

9. Como reage sua unidade de produção caso ocorra um repentino aumento de demanda:

A	Está capacitada com recursos técnicos, instrumentais e humanos para atender até o dobro de sua capacidade produtiva sem perda de qualidade.	
B	Está preparada para atender até 50% acima do que está acostumada a produzir, mantendo a mesma qualidade e características dos produtos.	
C	Não pode atender além de sua capacidade normal de produção.	

10. Como é a divisão de trabalho em sua unidade de produção?

A	Todos fazem de tudo não havendo uma divisão de trabalho.	
B	As atividades são separadas por funções (coleta da matéria prima, preparação, elaboração da peça, acabamento etc.) e realizadas por pessoas definidas por suas habilidades.	
C	O processo de produção é flexível, havendo rotatividade de funções com rotinas de trabalho documentadas.	

11. Como são definidos os temas, motivos, cores, grafismos ou desenhos aplicados nos produtos?

A	A partir de sugestões de compradores, colaboradores ou por decisão interna, procurando sempre temas que estão em evidência.	
B	Por recomendação de designers ou especialistas, utilizando temas do repertório brasileiro.	
C	A partir de pesquisas e estudos sobre a iconografia e a cultura regional ou local.	

12. Quais são os vínculos de seus produtos com a região onde são produzidos?

A	Os produtos não possuem vínculos claros com sua região.	
B	Os produtos são acompanhados de informações básicas sobre sua origem, matéria prima técnicas e artesãos envolvidos na sua produção.	

C	Os produtos possuem vínculos claros com sua origem cultural, expressos através de suas formas e motivos, explicados nas etiquetas, embalagens, folhetos e publicidade	
---	---	--

13. Qual a importância atribuída à identidade visual?

A	Não possui identidade própria.	
B	Possui marca própria aplicada nos produtos e nas embalagens.	
C	Possui um projeto de identidade visual completo realizado por designers ou especialistas com manual de uso da marca.	

14. Qual o principal modo de divulgação utilizado pela unidade?

A	Publicidade espontânea e boca-a-boca.	
B	Mala direta e/ou jornal eletrônico direcionado aos compradores e lojistas.	
D	Folhetos e/ou catálogos com fotos e especificações dos novos produtos e coleções.	

15. Sua unidade de produção utiliza ou possui embalagens?

A	Não utiliza embalagens.	
B	Utiliza sacos plásticos ou embalagens comuns.	
C	Possui embalagens próprias com identificação do produtor e dados do produto.	
D	Utiliza embalagens especiais e seguras desenvolvidas especialmente para proteger os produtos no transporte.	

16. Como seus produtos são percebidos pelos clientes?

A	Produtos de boa qualidade que aparentam um preço maior do que o preço de venda	
B	Produtos de boa qualidade que aparentam um preço menor do que o preço de venda	

C	Produtos de boa qualidade cuja aparência corresponde ao preço de venda	
---	--	--

17. Como são realizadas as principais vendas?

A	Em pontos de venda próprios ou lojas franqueadas.	
B	Em feiras, eventos e rodadas de negócios para lojistas.	
C	A partir de encomendas feitas por comerciantes credenciados.	
D	No varejo para consumidor final.	

18. Qual o principal motivo para sua unidade de produção participar de uma feira?

A	Lançar novos produtos e avaliar a reação do mercado.	
B	Fazer negócios e vender produtos no atacado.	
C	Prospectar novas oportunidades de negócios e ver tendências.	
D	Venda imediata da produção no varejo.	

19. Sua unidade adota alguma política de capacitação de mão-de-obra?

A	Não existe uma oferta regular de capacitação podendo ocorrer apenas ocasionalmente em função da necessidade de aumento da produção.	
B	Sim e de modo frequente, privilegiando jovens da comunidade com talento e disposição e visando possíveis futuros colaboradores.	
C	Sim e de modo permanente, privilegiando pessoas em situação de risco (moradores de rua, prostitutas, ex-presidiários, desempregados estruturais, etc.) ou deficientes físicos.	

20. Como a unidade realiza o planejamento de suas atividades?

A	Não existe uma ação de planejamento sistemático. As atividades são sempre definidas em função das demandas do mercado.	
---	--	--

B	É feito um planejamento anual consultando a opinião dos colaboradores e as atividades são revistas sempre que ocorrem mudanças no mercado.	
C	A partir das propostas, recomendações e decisões resultantes de um planejamento estratégico feito com o apoio de especialistas.	

21. Como você avalia o conforto nos postos de trabalho (cadeiras e mesas na altura adequada, distribuição dos móveis e equipamentos) em sua unidade de produção?

A	Precisa melhorar.	
B	Condições normais.	
C	Condições muito boas.	

22. Algumas das atividades realizadas em sua unidade de produção são insalubres, inseguras ou perigosas?

A	Sim.	
B	Não.	
C	Não sei.	

23. Os artesãos utilizam equipamentos de proteção individual (exemplo: luvas, botas, óculos, etc.)?

A	É necessário e não utilizam.	
B	Utilizam raramente.	
C	Utilizam sempre ou não se aplica.	

24. Como você avalia as condições de iluminação em sua unidade de produção?

A	Precisa melhorar.	
B	Condições normais.	

C	Condições muito boas.	
---	-----------------------	--

25. Como você avalia as condições de ventilação e climatização em sua unidade de produção?

A	Precisa melhorar.	
B	Condições normais.	
C	Condições muito boas.	

APÊNDICE D – Termo de ciência do responsável pelo campo de estudo

TERMO DE CIÊNCIA DO RESPONSÁVEL PELO CAMPO DE ESTUDO

**CONTRIBUIÇÕES DO DESIGN PARA O DESENVOLVIMENTO
SUSTENTÁVEL DA PRODUÇÃO ARTESANAL**

**Pesquisador (es): José Evandro Rodrigues Guimarães (orientador)
e Márcio James Soares Guimarães (orientando).**

**Local da pesquisa: Associação Buriti Arte- Mulheres de Fibra
São Luís - MA**

**Responsável pelo local de realização da pesquisa:
Sílvia Oliveira Santos – presidente da associação.**

O(s) pesquisador(es) acima identificado(s) estão autorizados a realizarem a pesquisa e coletar dados, preservando as informações referentes aos sujeitos de pesquisa, divulgando-as exclusivamente para fins científicos apenas anonimamente, respeitando todas as normas da Resolução 196/96 e suas complementares.

São Luís, 29 de setembro de 2013.

Sílvia Oliveira Santos

Sílvia Oliveira Santos – Associação Buriti Arte – Mulheres de Fibra

ANEXO



ANEXO 1 – Figuras ilustrativas do Artesanato do Grupo Mulheres de Fibra

Figura A – Artesãs da Associação Buriti Arte – Grupo Mulheres de Fibra.



Fonte: Marcelo Medeiros, arquivo pessoal.

Figura B – Centro de Produção artesanal Mulheres de Fibras – sede da associação.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Figura C – Aplicações de questionários.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Figura D – Artesã tecendo em bastidor de madeira, confecção de tecido para estojo.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Figura E – Artesã tecendo em bastidor de madeira.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Figura F – Estojo confeccionado com a técnica do “vezinho”.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Figura G – Artesã costurando trança, confecção de descanso de panela.



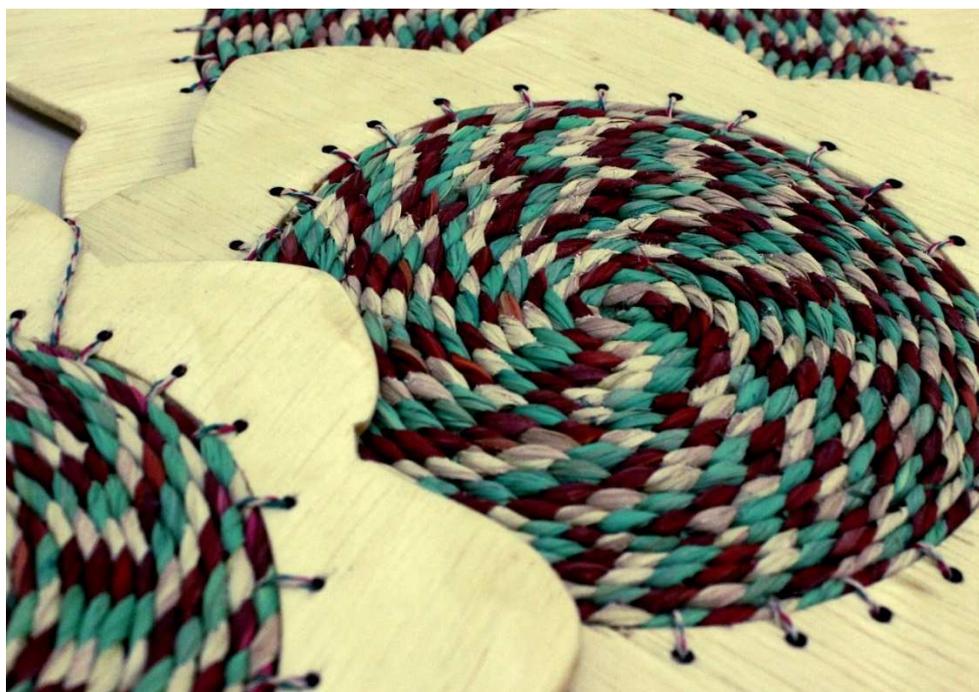
Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Figura H – Artesã costurando trança, confecção de descanso de panela.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Figura I – Conjunto de descansos de panela.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Figura J – Artesã confeccionando trança.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Figura K – Bolsa confeccionada com tranças.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Figura L – Artesã tecendo com auxilia de forma de madeira, confecção de bolsa.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Figura M – Bolsa confeccionada com tranças, flor confeccionada em crochê.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Figura N – Porta-moedas confeccionado com a técnica da “cordinha”.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Figura O – Fibras de buriti tingidas com anilina (tingimento artificial).



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Figura P – Produtos confeccionados (jogo-americano, portas-moedas, estojo, descansos de pratos, caixa, pasta e bolsa).



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Figura Q – Bolsa Girassol.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.

Figura R – Marca institucional (assinaturas) e aplicação em camisa.



Fonte: Marcelo Medeiros, arquivo pessoal.

Figura S – Etiqueta em descanso de prato.



Fonte: Elaborado pelo autor, com base na pesquisa realizada, 2014.