

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Núcleo Integrado de Bibliotecas/UFMA

LIMA, Márcio Soares.

o AVESSO : alcances e limites da consultoria em design
na Associação de Mulheres da Agulha Criativa, em São João
dos Patos - MA / Márcio Soares LIMA. - 2018.
158 f.

Orientador(a): Raquel Gomes NORONHA.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Design/ccet, Universidade Federal do Maranhão, São Luís -
MA, 2018.

1. Artesanato. 2. Bordado, São João dos Patos. 3.
Consultoria em design. 4. Desenvolvimento. I. NORONHA,
Raquel Gomes. II. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS EXATAS E TECNOLÓGICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN
CURSO DE MESTRADO EM DESIGN

MÁRCIO SOARES LIMA

**O AVESSO: alcances e limites da consultoria em design na
Associação de Mulheres da Agulha Criativa, em São João dos Patos - MA.**

São Luís
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS EXATAS E TECNOLÓGICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN
CURSO DE MESTRADO EM DESIGN

MÁRCIO SOARES LIMA

**O AVESSO: alcances e limites da consultoria em design na
Associação de Mulheres da Agulha Criativa, em São João dos Patos - MA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Maranhão, como requisitos para obtenção do título de Mestre em Design.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Raquel Gomes Noronha.

São Luís
2018

MÁRCIO SOARES LIMA

**O AVESSO: alcances e limites da consultoria em design na
Associação de Mulheres da Agulha Criativa, em São João dos Patos - MA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Maranhão, como requisitos para obtenção do título de Mestre em Design.

Aprovado em / / .

Prof.^a Dr.^a Raquel Gomes Noronha (orientadora)
Dra. em Ciências Sociais
Universidade Federal do Maranhão - UFMA

Prof.^a Dr.^a Zoy Anastassakis
Dr.^a em Antropologia
Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ

Prof.^a Dr.^a Ana Lucia Alexandre de Oliveira Zandomeneghi
Dr.^a em Engenharia de Produção
Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Prof.^o Dr. Paulo Fernandes Keller
Dr.^o em Ciências Sociais
Universidade Federal do Maranhão - UFMA

AGRADECIMENTOS

Todo louvor a **Deus**, que tudo em mim realiza.

Gratidão de todo meu coração, pela ação do **espírito santo** de Deus a:

Minha **mãe** e minhas **irmãs**, que com amor me entenderam e me ajudaram nessa etapa tão importante da minha vida.

Luis Felipe, Leticia e Lavinia, que são o príncipe e as princesas que tio Márcio ama.

Ricardo, meu amigo, que não mediu e não mede esforços para me ajudar no que eu preciso, mas, principalmente pela presença e companhia de SEMPRE.

Tia **Mayumi**, só Deus irá pagar o aconchego e acolhimento no seu apartamento, na sua família e no seu coração. Laços de amizade são como laços de família.

Comunidade Católica **ORE**, pelas orações e compreensão à minha ausência física, especialmente minha coordenadora e amiga **Luci**.

Raiama e Cláudia, que muitas vezes me fizeram confundir se eu estava no mestrado ou no jardim de infância. Como é divertido estar com vocês, minhas amigas do coração.

Bordadeiras da **AMAC**, pela generosidade em partilhar comigo suas incríveis histórias de vida. Em especial, **Marcelucia, Joelma e D. Oneide**.

Campus do **IFMA de São João dos Patos**, em nome do professor Elissandro, pela oportunidade de estar me capacitando no mestrado.

Em especial, agradeço minhas amigas queridas **Elis, Nivia e Keyla**, que amorosamente me incentivaram a me capacitar.

Izabel, minha amiga mestranda, que já admirei desde o dia da seleção das provas do mestrado. Quanta intimidade nos uniu.

Camila, que também me apaixonei de cara e de graça. Sempre tão disponível e amável.

Ao **NIDA**, que me proporcionou conhecer autores, temas, informações e reflexões importante. A **todos**, muito obrigado pela parceria de sempre.

Nayara Chaves, obrigado pela amizade e contribuições para minhas reflexões, sempre com dicas e “toques” importantes para minha pesquisa.

Professora **Ana Lucia Zandomenghi**, que desde o estágio em docência, nos aproximamos e nos tornamos queridos um ao outro.

Professor **Paulo Keller**, pelas contribuições sobre artesanato.

Professora **Zoy Anastassakis**, pelas brilhantes contribuições na minha dissertação de mestrado.

Marcelo Medeiros, Sergileide e Sandro Lopes, pela gentileza em me atenderem, e me incentivarem, com suas experiências em campo.

Irma Rosalia, que me acolheu com sua tranquilidade e paz das religiosas, e me possibilitou ouvir lindas historias sobre Jesus.

Rosana, minha querida amiga, que foi a primeira a me abrir os olhos para a pesquisa.

Sandra, minha querida amiga, que tanto me inspirou a estudar.

Véa Fernanda e família, que sempre me acolheram com carinho nos cafés da tarde em sua casa.

Toda a **Coordenacao do mestrado**, que sempre estavam pronto para nos amparar.

Claudia, da limpeza, que sempre me distraia quando eu precisava me distrair

Meus **colegas de mestrado**, que juntos, enfrentamos essa trabalhosa, mas prazerosa jornada.

Raquel, que com sua disponibilidade de ser humano, me acolheu como orientando e me possibilitou portas, janelas e brechas para o conhecimento. Inteligência como a sua, nunca vi de perto. Você é admirável e te quero muito bem.

Muito Obrigado.

RESUMO

A presente pesquisa pretende identificar e analisar os efeitos da consultoria em design na Associação de Mulheres da Agulha Criativa – AMAC, a partir de discursos e práticas de artesãs e designers. Consideramos essenciais a este trabalho, a Escada Virtuosa do Design e do Desenvolvimento, trazida por Patrocínio (2015), na qual interpretamos a partir do contexto desta pesquisa, a atuação do consultor de design em vários degraus de na escada, e sua relação às artesãs; as abordagens de Adélia Borges (2011) e Zoy Anastassakis (2014), nos apontaram um panorama da relação design e artesanato no Brasil; Kubrusly e Imbroisi (2011), tratando de consultorias de design em comunidades artesanais; e Escobar (2016), problematizando o desenvolvimento trazido pela escala virtuosa, e pelo SEBRAE, além de outras importantes contribuições que nos ajudaram a refletir a respeito destes temas. A pesquisa caracterizou-se como exploratória e descritiva, baseada em estudo de caso. Utilizamos como ferramentas metodológicas, grupo focal, entrevistas semi-estruturadas, e observação de campo. Nos arremates desta pesquisa, percebemos, portanto, os limites da consultoria em design na AMAC. Esses limites e alcances entre designers e artesãos, que apresentamos logo no título desta pesquisa, existem a partir da ideia de (des-envolvimento), que é um distanciamento de uma capacidade criativa, de um tempo específico em prol de uma produtividade. A cada item analisado, no capítulo quatro, percebemos novos elementos surgindo, novas histórias contadas e suas diversas versões, e novos significados foram aparecendo. Mas ao mesmo tempo percebemos que essa vitalidade da reflexão vai seguindo o mesmo percurso do artesanato, da cultura e dos acontecimentos aqui relatados: lento e cheio de variáveis. O contexto desse trabalho pode assemelhar-se a muitos outros pelo país, por isso retomamos que nosso arremate não é final, mas temporário, uma vez que a partir daqui são oportunas pesquisas futuras.

Palavras-chave: Consultoria em design, Desenvolvimento, Bordado, São João dos Patos, Artesanato.

ABSTRACT

This research is intended to identify and analyze the effects of design consulting in the Associação de Mulheres da Agulha Criativa – AMAC, stemming from the discourses and practices of artisans and designers. We consider essential to this work the Virtuous Ladder of Design and Development, introduced by Gabriel Patrocínio (2015), in which we interpret, from the context of this research, the performance of the design consultant in several steps of the ladder and its relation to the artisans; the approaches of Adélia Borges (2011) and Zoy Anastassakis (2014) pointed out a panorama of the relationship between design and handicraft in Brazil; Kubrusly and Imbroisi (2011), dealing with design consultancies in artisan communities; and Escobar (2016), problematizing the development brought by the virtuous scale and by SEBRAE, in addition to other important contributions that have helped us to reflect on these themes. The research was characterized as exploratory and descriptive, based on a case study. We used as methodological tools, focus group, semi-structured interviews, and field observation. In the finishing touches of this research, we therefore perceive the limits of the design consultancy at AMAC. These limits and scope between designers and craftsmen, which we present in the title of this research, are based on the idea of uninvolvement, which means taking a step back from a creative capacity, within a specific time frame, in favor of productivity. At each item analyzed in chapter four, we perceive new elements coming up, new stories being told and their various versions, and new meanings started appearing. But at the same time we realize that the vitality of these observations goes along the same path of the craftsmanship, culture and events here reported: slow and full of variables. The context of this work may resemble many others throughout the country, so we assume that our closing is not final, but temporary, and from now on future research is advisable.

Keywords: Design Consultancy, Development, Embroidery, São João dos Patos, Handicraft.

*“O desenvolvimento é uma conversa bem antiga, né?
Eu sempre ouvi falar em jornal ou em outro lugar: país desenvolvido,
subdesenvolvido... sempre achei isso muito distante da gente.
Agora se me perguntar se a nossa cidade,
nosso local aqui é desenvolvido, fico sem saber responder...
É pelo modo que a gente ganha a vida? É pela nossa família?
Pelos nossos estudos?
Se for assim, uma parte nós somos desenvolvidas e outras não, né?
Mas pra dar uma resposta boa,
Sim, somos pessoas de respeito, temos filhos saudáveis, tempo pra
cuidar deles e fazer nossos bordados, nunca faltou comida pra eles,
eles têm colégio, temos família, vamos pra igreja e
somos valorizadas,...
É! Somos sim! “*

Artesã Selma, junho de 2017.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Bordado frente e verso	18
Figura 2 - Observação do bordado pelas artesãs	18
Figura 3 - Atores sociais envolvidos nesta pesquisa	20
Figura 4 - Visão do alto de São João dos Patos - MA	22
Figura 5 - Bordadeiras exercendo seu ofício	23
Figura 6 - Escala Virtuosa do Design e do Desenvolvimento	24
Figura 7 - PAB.....	47
Figura 8 - Quadro da estrutura do percurso metodológico.....	57
Figura 9 - Entrevista com artesãs em seu momento de trabalho	63
Figura 10 - Fichas temáticas e categorização dos discursos.....	65
Figura 11 - Entrevista com o designer Sandro Lopes.....	66
Figura 12 - Entrevista com a irmã Rosália Fávero	67
Figura 13 - Entrevista com a analista do SEBRAE Shamia Coimbra	69
Figura 14 - Grupo focal com consultores e designers	73
Figura 15 - Entrada da AMAC / Painel dos sonhos e dificuldades das artesãs	76
Figura 16 - Grupo Focal com as artesãs	78
Figura 17 - Bordado preto e branco.....	82
Figura 18 - Lógica de intervenção do Termo de Referência do SEBRAE.....	84
Figura 19 - Esquema de representação de associações.....	86
Figura 20 - Cadeia produtiva da AMAC	91
Figura 21 - Tabela de valores de serviços da AMAC.....	94
Figura 22 - Imagem inspirada na escala virtuosa	113
Figura 23 - Peças alternativas com retalhos	122
Figura 24 - Empreendedor de sucessos	124

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 Contextualização do tema	10
1.2 Delimitação do problema, justificativa, objetivos e hipótese	21
2 BORDANDO A TEORIA	24
2.1 Design a caminho: discursos e práticas sobre a relação com o artesanato	24
2.2 Sem envolvimento: des - envolvimento	34
2.3. O avesso da interação entre design e artesanato: o Brasil como pano de fundo	37
2.4 Suporte ao artesanato.....	40
2.4.1 O SEBRAE.....	42
2.4.2 Programa Artesanato Solidário – ArteSol	45
2.4.3 Programa do Artesanato Brasileiro (PAB)	47
2.4.4 Outros projetos e designers que colaboram no fortalecimento do artesanato	49
2.5 Consultorias em design	51
3 BORDANDO O CAMINHO	56
3.1 Pesquisa de campo: estudo de caso	58
3.1.1 Contextualização	58
3.2 Os métodos e técnicas aplicados	60
3.2.1 Entrevistas semiestruturadas	60
4 ALCANCES E LIMITES: análises dos discursos, práticas e percepções em campo. ..	80
4.1 “Relações delicadas”: o direcionamento do artesanato para o mercado	81
4.2 Artesanato e encontros: formação da Associação	85
4.3 Cadeia produtiva e entraves na produção.....	91
4.4 Consultoria em design: o mundo das palavras com o mundo dos gestos	98
4.5 “Entre os dedos”: artesanato como aprendizagem, qualidade e conhecimento.	102

4.6 Bordado com (o) desenvolvimento	108
4.7 A padronização, fiscalização e a comercialização como valores da produção artesanal: o modo tradicional de ver as coisas.....	115
4.8 Respeito, tempo e confiança.....	130
5. ARREMATES.....	139
REFERÊNCIAS	143
APÊNDICES	150

1 INTRODUÇÃO

1.1 Contextualização do tema

Essa fantástica combinação de uma agulha, fios, mãos e mente presente me encanta sobremaneira, e meu esforço em renovar a técnica é, além de realização pessoal e crença, uma vontade sincera de que a técnica se mantenha viva, carregando consigo a mudança dos tempos. (RÖDEL, 2010, p. 67)

A frase acima nos instiga a estudarmos o envolvimento do design com o artesanato, especialmente o bordado. Os desdobramentos dessa prática e técnica são tão intensos, assim como o papel social daqueles relacionados a esse saber fazer. Entre outros elementos, estes são bases iniciais para adentrarmos esse universo tão vasto e rico. O desejo do autor citado, para que essa técnica artesanal se mantenha viva, também é nossa. Temos a consciência de que a cultura é viva e que o artesanato deve ir mudando com o tempo, visto que, segundo Lima (2010), o artesanato é a palpitação do tempo humano.

É com esse pensamento que introduzimos o assunto do presente estudo. Iniciamos falando do artesanato como uma forma tradicional de manifestação cultural. Mas como tudo que atravessa o tempo, acaba por se renovar de alguma maneira. Esse é um dos papéis possíveis para o design, identificado nesta pesquisa, que é o de trabalhar em conjunto com comunidades artesãs para, além de trocar experiências e conhecimentos, conhecer, propor soluções técnicas e, ainda, alternativas para perpetuar essa técnica milenar, formando parcerias que possibilitem a emancipação e o desenvolvimento do artesanato, bem como novas oportunidades e possibilidades para esse saber fazer empírico.

O objetivo geral desta pesquisa está em identificar e analisar os efeitos da consultoria em design na Associação de Mulheres da Agulha Criativa – AMAC, a partir de discursos e práticas dos designers e artesãos. Apresentamos também os objetivos específicos, que serão ferramentas para norteio e busca em apresentar reflexões a respeito do objetivo maior desta pesquisa:

Neste estudo, apresentaremos reflexões sobre um desenvolvimento que vai além das questões econômicas desta cidade e comunidade, permearemos, como nos diz Escobar (2016), pelas organizações de unidades e pelos relacionamentos que ditam a relação, e determinam a interação com o meio ambiente, a fim de entendermos que essa ideia de desenvolvimento que voga hoje na contemporaneidade foi um projeto mundial de colocar países para se “desenvolver”, no sentido de melhorar a vida financeira de alguns e em alguns lugares. Portanto, a partir daí o autor propõe e nos mostra uma crise mundial e toma o design como um meio e uma forma de ver o mundo.

Ao mesmo tempo em que nos questionamos: *de quem foi essa ideia? Projeto para quem? Que mundo é esse?* Veremos um estudo de caso em uma comunidade artesã tradicional, onde houve a atuação da consultoria de design com a proposta de desenvolvimento local.

De acordo com Sapeinzinksas (2012), a consultoria de design estabelece relações e aproxima diversas instâncias envolvidas no trabalho artesanal: 1) o Sebrae, como proponente da iniciativa e organizador de atividades, seja para formação de grupos de trabalho, seja para capacitação ou treinamento; 2) as artesãs, as produtoras em si do objeto final de consumo, vinculadas ou não ao Sebrae; e 3) o mercado consumidor, entidade abstrata, no qual o designer seria um especialista e do qual conseqüentemente torna-se um representante, já que se mostra capaz de atuar e falar em seu nome.

Trazemos o SEBRAE como órgão que vem se configurando como forma mais estabelecida em fomentar o artesanato, por conta desta instituição ser uma agência de grande atuação, e que mais injeta recurso no seguimento do artesanato, fazendo com que milhares de pessoas pudessem ser atendidas pelo órgão. Acreditamos que podemos entender como mais "estabelecida" por uma questão de investimento financeiro, pelo grande número de atendimentos e pelo alcance do serviço prestado em todo o território brasileiro.

Ainda, segundo a autora, o consultor de design figura como intermediário entre as práticas tradicionais de produção local e o mercado consumidor, cujas exigências estabelecem parâmetros supostamente globais de qualidade, e como promotor da identidade local, já que muitas vezes representa os objetivos do órgão propositor junto aos grupos, na comunidade. É nesse sentido que problematizamos também nesta pesquisa as etapas de consultorias estabelecidas na comunidade visando um tipo de desenvolvimento e, apresentaremos, por

outro lado, a ideia de desenvolvimento que visa além do lado econômico, o de bem viver, familiar, social e laços de solidariedade.

Aqui apresento o pesquisador deste trabalho, e recordo que ao chegar a São João dos Patos pela primeira vez, percebi em muitas esquinas, mulheres bordando. Era uma cena comum no início da manhã e ao pôr do sol. Sempre estavam lá a avó, a mãe e a filha, unidas pelo mesmo ofício, unidas pelas meadas das linhas e tendo como pano de fundo o linho.

Foi a partir destas cenas diárias que comecei a me encantar por elas, pelo ofício e pela cidade. Tive então a necessidade de me aproximar mais destas pessoas e conhecer um pouco mais sobre o universo do bordado.

Depois de me informar sobre essas bordadeiras, cheguei à AMAC. Meu primeiro contato se deu por conta da minha profissão. Sou professor na área de produção de vestuário e moda do Instituto Federal do Maranhão – IFMA, *Campus* São João dos Patos. E nas aulas que ministrava sobre moda e artesanato, resolvi levar os alunos numa visita técnica à associação. O contato inicial confirmou minha vontade e necessidade de estar naquele lugar. Nesse percurso resolvi submeter um projeto de pesquisa ao programa institucional de Iniciação Científica, voltado para estudantes do Ensino Médio – PIBIC-EM com o tema que tratava dessa relação de moda e artesanato. A partir da aprovação do projeto, pude participar mais ativamente da associação e começar a entender um pouco mais sobre as bordadeiras, que hoje são minhas informantes, amigas e professoras. Algumas delas foram minhas alunas, fato que facilitou mais ainda nosso convívio.

Dentre as nossas conversas, me chamou muita atenção quando elas me relataram sobre os consultores de design que haviam passado por lá. Contaram-me dos projetos que eles apresentaram, das oficinas que ministraram, dos cursos, e da troca de experiência entre elas e esses designers.

Então foi nesse ponto que resolvi estudar para tentar uma vaga no mestrado em design na Universidade Federal do Maranhão. Após minha aprovação no mestrado, na linha de pesquisa Design: materiais, processos e tecnologia, com atuação nos campos do design sustentável, imagem, tecnologia, teoria e história do design, e cultura material, pude me aprofundar na teoria sobre esse “novo mundo” que eu estava vivendo em São João dos Patos.

A partir de então, comecei a participar do Núcleo de Inovação, design e antropologia – NIDA, onde participo de estudos e debates sobre design, artesanato, sustentabilidade, relações de trabalho, ensino e pesquisa. E nesse contexto consegui chegar até aqui, com essas

informações e a vontade de dar continuidade a esse trabalho, que é o de estudar e entender os limites e alcances da consultoria de design na AMAC, em SJP – MA.

Nesse contexto, Bomfim (1999), nos aponta que a cultura de uma sociedade é formada pela produção de seus bens e valores que, através das coordenadas cronológicas e cosmológicas, caracterizam as identidades das pessoas. A atividade artística, por excelência uma das manifestações culturais mais expressivas de uma sociedade, oferece exemplos dos diferentes modos de percepção e apropriação da realidade.

Sobre essa cosmologia, Noronha (2016) se apropria disso quando fala que as louças de Itamatatua - MA ao abraçarem o pote para moldá-lo, tem seus corpos também moldados pelo barro, assim como o barro é moldado por essas mulheres. E nessa relação corporal, cosmológica, mulher e pote são da mesma matéria.

Percebemos esses vínculos na prática artesanal, diferentemente da prática industrial. E é nessa relação que percebemos o design num contexto social com a cultura material e imaterial. Sob esse aspecto, Bomfim (1999) acrescenta que o design é entendido como matéria conformada e que participa da criação cultural, ou seja, o design é uma *práxis* que confirma ou questiona a cultura de uma determinada sociedade.

Nessas relações que o design estabelece com a cultura e a sociedade, ele cumpre o papel descrito acima por Bomfim, e, em conjunto com a prática artesanal, confirma ou questiona a cultura local em que está inserido. É uma troca de saberes que traz para o design o conhecimento sobre a tradição, e para o artesanato a sua ampliação como atividade. Porém, essas interações não propõem um retorno simplista ao fazer artesanal, e sim, uma inversão do olhar para criar um caminho de trocas possíveis, balizado pelo respeito e pela criatividade como determinantes.

A partir de um estudo preliminar tornou-se essencial somar os estudos dos principais aspectos do design, artesanato e da hibridação entre esses dois campos, além de pesquisas em consultorias de design em comunidades artesanais. E nesse sentido apresentamos, conforme Canclini (2011):

Hibridação como sendo processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas, em que, por meio dessas práticas, se busca reconverter um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado (CANCLINI, 2011, p.19).

Desse modo, é a combinação das práticas, que é feito referência nesses escritos, que proporciona desenvolvimento advindo do aprendizado dos artesãos pela troca de saberes com os designers.

Canclini (2011) é pioneiro ao pensar o conceito de hibridismo cultural sob um viés político que se estabelece por meio de interações entre as culturas de elite e indígena. Para o autor, o processo de hibridação garantiria a sobrevivência da cultura indígena e levaria a um processo de modernização da cultura de elite. O hibridismo cultural, para o autor, traz consigo a ruptura da ideia de pureza. É uma prática multicultural, possibilitada pelo encontro de diferentes culturas. Processo analisado pelo autor, nos movimentos artísticos verificados na América Latina.

Na discussão sobre as culturas híbridas do continente Latino-Americano, Canclini (2011) propõe pensar em estratégias que permitiram a entrada e a possibilitem a saída da modernidade, já que nesse continente, o processo de modernização se deu de forma tardia e em meio à inexistência de uma política reguladora que fundamentasse os princípios da modernidade.

O autor salienta ainda que as culturas pós-modernas podem ser ditas de fronteiras. São resultantes do contato com o “outro” e decorrentes dos deslocamentos de bens simbólicos. O autor vê o hibridismo como um processo multicultural, de diálogo entre diversas culturas. A cultura é vista como algo não mais genuíno, mas sim, e muitas vezes, como algo representado.

Sendo a revisão bibliográfica parte integrante da metodologia, não ignoramos dados oriundos de outras experiências junto ao campo da pesquisa tais como, trabalhos prévios junto às artesãs que usam o bordado ponto cruz em seus produtos.

Faz parte desses trabalhos prévios a realização em 2013 de uma pesquisa pelo PIBIC Jr, pelo IFMA - *Campus* São João dos Patos, com o tema: A moda e o artesanato como meio de desenvolvimento local na Associação de Mulheres da Agulha Criativa – AMAC. Nesse momento orientava uma aluna do curso técnico em vestuário na realização dessa pesquisa. Esse contato preliminar facilitou uma retomada para a realização da pesquisa atual.

Essa pesquisa inicial direcionou-se a perceber o processo de moda e seus desdobramentos associados aos bordados ponto cruz e seu papel social no desenvolvimento da comunidade, no intuito de criar uma linha de produtos de moda que agregasse valores simbólicos e sociais. Para tanto, foi realizada observação informal, bem como entrevistas

semiestruturadas. A partir da realização desse trabalho, um primeiro contato foi estabelecido, facilitando sua retomada durante a pesquisa de mestrado.

Também consideramos essenciais as abordagens de Gabriel Patrocínio (2015) problematizando o papel do designer; Adélia Borges (2011) ao fazer um levantamento da relação design e artesanato no Brasil; Kubrusly e Imbroisi (2011) tratando de consultorias de design em comunidades artesanais; Zoy Anastassakis (2014) abordando os triunfos e impasses do design, Escobar (2016), problematizando o desenvolvimento, além de outras importantes contribuições.

No período prático que configura a segunda etapa inspiradora desse percurso metodológico, estabeleceu-se uma estratégia de aproximação planejada e pautada em Bourdieu (1989), para o estabelecimento de uma relação entre pesquisador e pesquisado.

Estabelecemos essa relação fazendo uma alusão à arte de bordar, e iniciaremos os primeiros passos com a marcação dos pontos. Nessa marcação a bordadeira toma uma base que pode ser de papelão ou a própria mesa para pôr o tecido e, a partir daí, risca os primeiros pontos. Os rabiscados feitos no tecido nortearão a bordadeira, para depois serem cobertos pelas linhas, configurando o bordado de fato. A peça, depois de finalizada, revelará a beleza dos motivos escolhidos, contrastando com o linho de maneira a impressionar um possível comprador.

O bordado é formado por marcações, agulhas, linhas, tecidos e histórias, assim como a pesquisa é formada por teorias, percurso e também histórias. Ambos os verbos, tanto o bordar como o pesquisar, possibilitam caminhos e formas de ver e perceber as histórias das bordadeiras de São João dos Patos.

Alinhar discursos entre designers e artesãos é como procurar agulha no palheiro. Tendo em vista a importância de tratarmos esses saberes diferentes, precisamos sobretudo definir os caminhos a serem percorridos, para descrevermos as etapas de ação, os desafios, as surpresas e as descobertas que delineiam os sujeitos dessa pesquisa e as condições nas quais ela se dá.

A AMAC, com ajuda das irmãs da congregação Chambéry, da Dinamarca, se constituiu como associação desde 1991. A sede da associação está situada no bairro Lavanderia. A localização da AMAC não favorece a venda dos produtos, pois fica situada próxima à única rodoviária da cidade, sem uma visibilidade e vitrine, de modo que, para a

divulgação e venda dos produtos, as bordadeiras contam com as freiras e fundadoras da associação, que exportam os produtos para outros estados e países.

O bordado em ponto cruz está intimamente ligado à cultura e ao desenvolvimento local da comunidade, e passou a ser divulgado em todo o estado. Ganhou o prêmio TOP 100 do SEBRAE, participou de várias feiras de exposição de produtos e, através dessa socialização e introdução dessa produção no mercado, foi motivo de orgulho e sustento de muitas mulheres que vivem do dom e ofício de bordar.

Aqui justificamos o título deste trabalho. O produto artesanal de São João dos Patos é conhecido pela qualidade expressada no acabamento das peças. O ponto cruz apesar de ter um lado direito e outro avesso, muitas vezes confunde o observador, contudo, se olharmos atentamente vemos suas diferenças.

A metáfora utilizada faz alusão aos discursos acionados pelos atores sociais envolvidos, como o lado direito do trabalho, mas ao buscarmos alcances e limites da consultoria em design junto à AMAC tratamos do lado avesso, o campo observado no dia-a-dia. E percebemos esse contexto em plena transformação, entendendo que são muitos os fatores geradores de tais modificações. Contudo, aqui delimitamos o campo de pesquisa.

Certamente, de acordo com Foucault (1998), os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irredutíveis à língua e o ato de quem fala. É esse mais que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever.

Quando falamos da perfeição de um acabamento do bordado ponto cruz de São João dos Patos, feito pelas bordadeiras da AMAC, relatar em várias laudas não seria pertinente, visto que através da imagem a seguir entendemos o porquê das artesãs fazerem tanta questão de nos mostrar o avesso do produto. É como se elas quisessem mostrar através das entrelinhas, dos pontos bem feitos, que se preocupam com a qualidade do que elas consideram o melhor de si. É o que elas estabelecem como um diferencial competitivo na feitura do bordado, que são produzidos com apenas um único fio, que chamam de ponto com “fio simples”, o que dá delicadeza à peça.

Em nossas conversas com as artesãs, suas memórias narradas confundiam-se com a peça que bordavam e, quando em pleno ofício, entre uma fala e outra, olhavam para o

desenho da peça, silenciavam por um instante e depois interrompiam o relato para manifestar o orgulho de ver a peça pronta, a beleza e o acabamento do bordado ponto-cruz.

Figura 1 - Bordado frente e verso



Fonte: adaptação do autor à imagem, retirada de <http://artesanatocomdesign.blogspot.com.br>

Para o presente texto, o estudo da comunidade foi realizado em pesquisa de campo sob a forma de visitas, entrevistas e observação acompanhada de gravações, com o objetivo de traçar um perfil das interações de consultorias de design, que têm sido feitas e a resposta dos artesãos a essas ações.

À luz da antropologia, o estudo revelou detalhes importantes dessa comunidade e estabeleceu diálogo entre os pesquisadores e os pesquisados, dando voz à comunidade, que manifestou sua opinião sobre produção artesanal, tradição, cultura local e a inclusão do design no processo produtivo local.

Figura 2 - Observação do bordado pelas artesãs



Fonte: Elaborado pelo autor.

Antes do trabalho de campo, foram realizadas pesquisas bibliográficas e um estudo sobre alguns dos principais programas vinculados ao artesanato no Brasil, além de um estudo sobre alguns designers com atuação nesse segmento. Pretendemos estabelecer os parâmetros para a análise crítica e comparativa entre tais ações e a própria comunidade, identificando linhas de trabalho que vêm se intensificando nessas relações.

Tentando abordar todos esses aspectos, a pesquisa procurou refletir sobre a inserção do design na produção artesanal, sobre a existência ou não de contribuições significativas por parte do design, além da posição do artesão brasileiro frente a essas mudanças e seu lugar dentro da produção industrial.

Dessa forma, o presente trabalho está estruturado em partes:

A primeira parte trata da abordagem histórica onde buscamos entender a atuação do design no artesanato, mais especificamente na AMAC, além de compreender o design, a partir do que nos diz Thackara (2008), como uma prática inovadora e criativa com o potencial de colaborar na transformação das sociedades e contribuir para o desenvolvimento social.

Apresentaremos neste capítulo a escala virtuosa do design e do desenvolvimento, que apresenta a atuação do designer junto ao artesão. Essa atuação descrita por Gabriel Patrocinio (2015) relata a intervenção do design no meio em que está inserido propondo o desenvolvimento local, baseando-se no envolvimento do usuário no processo de design em uma escada gradativa que começa do design *para* (exógeno), perpassa pelo design em (imersivo), design *com* (participatório) e design *por* (autônomo), conforme a figura 06 a apresentada no capítulo 2.

A partir de categorias como desenvolvimento econômico, crescimento, modernidade, progresso, evolução, sucesso, universalidade ou pluriversalidade (ESCOBAR, 2016), procuraremos estabelecer relações e observar como se operacionalizam na prática, no item que trata do des - envolvimento.

Dando continuidade a essa parte iniciamos, pelos caminhos já percorridos pelos designers, seus encontros e desencontros com o artesanato. Em nossas interações, sob o pano de fundo do Brasil, encontramos personalidades importantes como Lina Bo Bardi e Aloisio Magalhães, que nos ajudaram a compreender esse contexto.

Posteriormente percorremos pelos programas de suporte ao artesanato, onde programas e entidades como o SEBRAE, em sua missão de promover a competitividade e o desenvolvimento sustentável, além de fomentar o empreendedorismo para fortalecer a

economia regional, contribuíram e nos posicionaram em relação a uma região mais justa, competitiva e sustentável.

Exemplificamos essa íntima relação entre design e artesanato através de outros designers que colaboraram com este fortalecimento, e finalizamos essa parte com conceitos sobre consultoria em design, visto por entidades, consultores e artesãos, com o intuito de inter-relacionar esses discursos mapeados em campo.

Figura 3 - Atores sociais envolvidos nesta pesquisa



Fonte: elaborada pelo autor

Essas relações descritas na figura acima ligam a fala, o discurso com o que referimos a algo, objeto ou material, contextual e cotidiano.

Nessa oportunidade, onde apresentamos os atores sociais envolvidos na pesquisa, observamos o que diz a teoria e a prática, e percebemos, segundo Foucault (1998), que os discursos vão muito além da fala, muito além do sistema linguístico. É no seu sentido mais amplo, como construção de saberes, práticas, instituições, ações e reações, que utilizaremos o conceito no transcorrer da pesquisa.

Os atores envolvidos (figura 03) e “entrelaçados” desta pesquisa se tratam do pesquisador, que já foi professor de algumas bordadeiras, e às vezes aluno, quando se propôs a aprender sobre o saber-fazer delas; da freira que foi mediadora na fundação da AMAC; das

bordadeiras que ali vivem, dos consultores ligados ao SEBRAE e, dos que especificamente conviveram e aturam na vida dessa associação, fazendo assim esse emaranhado de conhecimentos e trocas ditas em seus discursos.

Para a segunda parte trouxemos o percurso metodológico, caminhos e ferramentas que nos fizeram alcançar os objetivos específicos desta pesquisa. Através do estudo de caso da AMAC, em São João dos Patos, e de técnicas como grupo focal, entrevistas semi-estruturadas e observações diretas conseguimos extrair dados importantes para analisarmos posteriormente, à luz de teóricos que estudam esta relação tão delicada entre designers e artesãos, a fim de construir sentidos.

Na parte de análises, no capítulo quatro, trazemos as análises e reflexões acerca do que observamos e colhemos em campo, da teoria que nos fundamentou, e a partir dos discursos acionados pelas bordadeiras da AMAC e consultores que atuaram na cidade de São João dos Patos.

Finalmente, como considerações finais, apresentamos nossa contribuição para este debate tão importante que envolve artesanato, design, consultorias e desenvolvimento, bem como roteiros de entrevistas aplicadas aos informantes da pesquisa, além do Termo de Livre Esclarecimento assinado por eles.

1.2 Delimitação do problema, justificativa, objetivos e hipótese

Inicialmente, antes de qualquer tomada de decisão, foi preciso ouvir e ler o que os estudiosos falavam sobre consultoria em design, artesanato, design e sobre a conexão entre esses dois campos. Dessa maneira, a internalização de conceitos e a elaboração de um referencial teórico, foi sendo construindo e, a partir daí, rompemos com o senso comum.

Aos poucos, depois de montarmos um referencial teórico sobre o tema em questão, fomos nos posicionando de maneira questionadora e aberta a novos teóricos e percursos metodológicos. Percebemos que diante de muitas possibilidades, não existe um único método certo, errado ou mais importante. Essa seleção da melhor forma de conduzirmos nosso trabalho é um ponto chave. Nossa escolha foi feita em campo, a partir de visitas à associação na “capital dos bordados” (ver figura 04 da visão panorâmica da cidade). Levamos em consideração, além da pertinência, os limites e o alcance para dar conta de responder à nossa

pergunta inicial de pesquisa: quais os limites e alcances da consultoria de design em comunidades artesanais?

Figura 4 - Visão do alto de São João dos Patos - MA



Fonte: elaborada pelo autor

Apontamos a relevância do tema que justifica essa pesquisa, pela necessidade de compreendermos em que medida a presença do designer na cadeia produtiva podem ajudar no desenvolvimento social das comunidades artesanais, além de tentar mostrar esse saber-fazer tradicional tão peculiar na cidade.

Essa é uma atuação coletiva, onde o designer, como mediador de processo, organiza e sistematiza ações para que, junto às artesãs possam desempenhar um trabalho no sentido apresentar um bordado com identidade local. Percebemos que os consultores, que atuam na comunidade tem como primeira tarefa, segundo as prerrogativas do SEBRAE, de acionar o passado das artesãs, comunidade e localidade, para, assim, trazer essa identidade que muitas vezes estava esquecida/adormecida. Não devemos esquecer que artesãs também acessam esse passado, acessam a tradição e a cultura de uma forma dinâmica e habitual.

Figura 5 - Bordadeiras exercendo seu ofício



Fonte: Elaborado pelo autor

A justificativa para esse processo de “resgate” encontra-se na crença de que a maioria das mulheres da cidade possui uma habilidade para o bordado, conforme vemos a apresentação na figura 05. E entendemos essa disposição ao ofício de bordar em virtude de uma construção social, que vai acontecendo ao longo da vida através da família, gênero, identidade e tudo que é construído pelos laços, pelo vínculo e mais outras instâncias.

Traçando um paralelo com as artesãs, o “resgate” das “habilidades” tanto representaria uma possibilidade de ganho de prestígio por meio da descoberta de uma nova oportunidade de trabalho e possível geração de renda, já no presente, quanto um possível investimento no futuro, através dos desdobramentos dessa atividade, caso a sua inserção no mercado frutifique.

A justificativa desta pesquisa gira em torno dessa troca que aconteceu entre os consultores e artesãs da AMAC, de tal forma que ambas as partes se alimentaram dessas parcerias, e trouxeram experiências tanto para os designers, quanto para as bordadeiras de São João dos Patos.

Para discutirmos essas relações é preciso levar em consideração a mudança na profissão do designer, que adquiriu nova postura frente à sociedade, principalmente pela adesão de conceitos como inclusão social, acessibilidade e desenvolvimento sustentável, e a ampliação de bem cultural previsto na Carta Constitucional de 1988, cujo art. 216, passou a reconhecer o artesanato como parte integrante do nosso patrimônio cultural material, e suas formas de expressão que tange o patrimônio imaterial. Lembrando também que design pode qualificar aquilo que já existe, no sentido próprio de dar qualidade, traduzir, potencializar, agilizar e empoderar.

2 BORDANDO A TEORIA

2.1 Design a caminho: discursos e práticas sobre a relação com o artesanato

As reflexões apresentadas nesse trabalho consistem em análises sobre a atuação de designers em consultorias para o artesanato em SJP – MA, mais especificamente na AMAC. Abordamos de forma qualitativa, um estudo de caso envolvendo os discursos referentes à atuação do designer junto a esta comunidade artesanal.

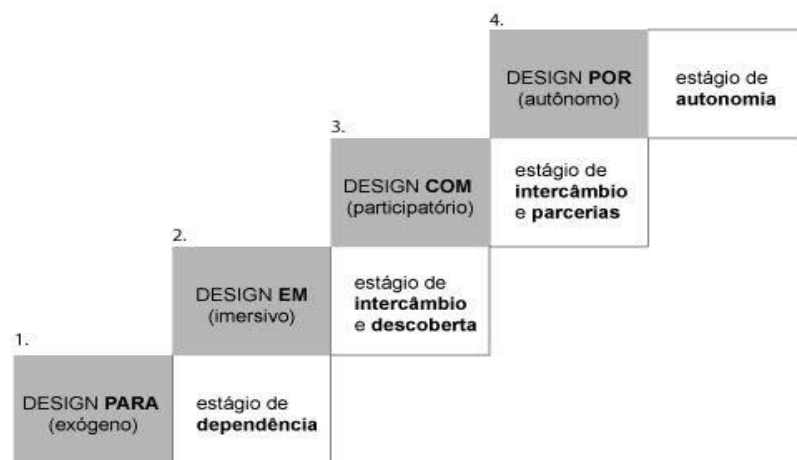
Thackara (2008) nos ajuda a compreender o design como uma prática inovadora que contribui para o desenvolvimento. Dessa forma, é requerido ao designer, sua capacidade projetista, um posicionamento no campo de atuação que lhe possibilite fazer associações entre elementos, códigos e conceitos de sentidos múltiplos, oriundos de modelos comportamentais diversos. Logo, em um contexto de complexidade como nos aponta Cardoso (2016).

Apresentamos a Escala Virtuosa do Design e do Desenvolvimento, elaborada por Patrocínio (2015), baseada nas observações de Bonsiepe sobre a importância de se desenvolver estratégias de design *nos* países periféricos, e não *para* esses países. (PATROCINIO, 2015, p.68).

Nesse modelo apresentado pelo autor, acrescentam-se quatro degraus onde esses degraus percorrem desde um estágio de dependência até um estágio de autonomia do design.

A escala indica uma progressiva redução dependência externa à autonomia da produção local em relação ao design.

Figura 6 - Escala Virtuosa do Design e do Desenvolvimento



Fonte: Design e Desenvolvimento: 40 anos depois, p.69.

No início da escala, o design *PARA* (exógeno) é claramente intervencionista e, portanto, espera-se que pouco aplicável ou pelo menos indesejável. Nesse degrau há uma ação proposta externamente, no qual designers que vem de “fora”, baseando-se em pesquisas e conhecimentos sobre a cultura local, desenvolvem projetos *PARA* o local.

O design *EM* (imersivo) é intervencionista em alguns aspectos. E pressupõe que o designer de “fora” se estabeleça e atue no local, ficando imerso e procurando absorver aspectos da cultura e conhecimentos locais, ao mesmo tempo em que estabelece impressões e mapeamento de parceiros locais, iniciando uma relação de intercâmbio.

O design *COM* (participatório) é o terceiro degrau da escala e estabelece parcerias consolidadas, e o design tem a função de trazer capacitações, cursos, metodologias e tecnologias e compartilhá-las ao fazer projetos com os seus pares locais, embora ainda numa relação de liderança estabelecida a partir do seu domínio de um determinado conhecimento.

No topo da escada, temos o design *POR* (autônomo), onde o design está desenvolvido e a atividade é exercida e coordenada pela comunidade em questão. Nesse estágio não impede que haja intercâmbios e parcerias, mas essa relação se dará igualmente, cada um contribuindo de acordo com seus conhecimentos adquiridos para o desenvolvimento de um design 100% local.

Esse modelo conceitual destina-se, sobretudo a analisar e classificar as intervenções de design sobre culturas diversas. É uma ferramenta para analisarmos os dados coletados na comunidade artesanal onde pesquisamos, visto que nossa intenção é perceber os alcances e limites da consultoria em design, principalmente a partir da discussão da apresentação de seus discursos entre os atores que atuam no nosso campo de pesquisa, aliadas à nossa observação em campo.

Nas análises propostas no capítulo 5, buscaremos entender por que o design *POR* está no ápice da escala do desenvolvimento, assim como problematizaremos o adjetivo “virtuoso” aliado à escala proposta por Gabriel Patrocínio. Procuraremos entender questionamentos acerca dos degraus a serem seguidos: Se o artesão sobe esses degraus, chegará a um lugar melhor? E ainda, será que nós, como designers, nesta escala, sempre saltamos para cima?

Nesse sentido, Patrocínio (2015) alerta para esse primeiro estágio da escala e diz que “o primeiro estágio é também característico de intervenções assistencialistas emergenciais, quando uma nova tecnologia pode promover ou trazer um salto necessário na superação de condições extremas” (PATROCINIO, 2015, p. 70).

O designer de caráter exógeno é pouco desejável uma vez que é claramente intervencionista e assistencialista, desconsiderando as peculiaridades do contexto para o qual propõe seu ofício. O design imersivo rompe com as barreiras físicas, inserindo-se no contexto para o qual volta seu trabalho, absorvendo aspectos da cultura e conhecimentos locais. Contudo, mantém o caráter intervencionista principalmente quanto às relações de intercâmbio. Em um terceiro estágio, a atuação do designer é entendida como participatória, pois compartilha seu conhecimento acadêmico ao conhecimento nativo. Já o design em seu último estágio é dado entre iguais e nele não há mais o perfil do profissional como um líder.

Apresentamos, inicialmente, um exemplo narrado pelo consultor Marcelo Medeiros, sobre um grupo de rendeiras de bilro, num casebre que tinham parado de *render* porque os pedaços de papelão de caixa de sapato usados para os padrões perfurados do bilro tinham acabado ou estavam extremamente deteriorados e deformados. Designers foram a esse local, guardaram os papelões velhos para a memória de ofício e prepararam para elas riscos de bilro no computador, que depois foram serigrafados em PVC. Para os designers, este foi um projeto altamente experimental, para as artesãs, a glória.

A partir dessa pequena amostra, reforçamos a contribuição do profissional em design em comunidades artesanais, no sentido de mediar o processo, e não simplesmente desenvolver produtos. Nem sempre o mais importante é desenvolver produtos novos, pois, questões, como postos de trabalho, cálculo de matéria prima, custo e tempo de produção, modelagem, catálogo para venda, embalagem e memória de ofício, muitas vezes aparecem como prioritárias.

Verificamos, ora pelos designers, ora pelas artesãs, uma preocupação com a visão, iluminação do local de trabalho e posturas dos artesãos em suas atividades. Percebemos, a partir da experiência, que criar novos produtos é a coisa mais fácil a se fazer, mas, geralmente, não é a mais importante para os artesãos. Algumas instituições preferem mostrar os “novos produtos” desenvolvidos, que têm maior visibilidade na mídia, mas nem sempre interessa se aqueles produtos foram feitos à luz de vela ou do poste da rua, nem se trouxeram lucro e satisfação para o artesão. No campo de pesquisa, entendemos essa visão quando a artesã nos diz:

Muitas vezes a gente faz produtos novos para apresentar numa feira ou num evento, mas às vezes a gente já sabe fazer e já tem produtos muito mais

interessantes aqui... mas é preciso fazer novos... é essa história do consumidor querer sempre novidade todo dia, né? ¹

Percebemos as atuações de Victor Papanek e Gui Bonsiepe neste panorama. E nessa relação dialética entre o design para necessidade, defendida por Papanek (1971), onde ele advoga a ideia de fazer design para as necessidades em vez de seus desejos, e o design para o desenvolvimento, apresentada por Bonsiepe (2005), que coloca o design como ferramenta de competitividade, que nos aprofundaremos e tomaremos como base teórica para nossa pesquisa.

Essas relações são entendidas com bases nos teóricos, mas também percebidas através dos discursos colhidos e confrontados em campo. E é nessa abordagem que liga a fala, o discurso com o que referimos a algo, objeto ou material, contextual e cotidiano, que percebemos a relação dos atores envolvidos na pesquisa, observamos e confrontamos o que diz a teoria e a prática.

Nós fazemos coisas úteis aqui, mas o consumidor quer sempre mais novidades, né? não sei que tanta necessidade nova é essa que todo dia a gente precisa criar coisas novas! será que as pessoas enjoam das peças? ou é porque querem mostrar novidades pros que vão visitar eles em suas casas? ²

Foucault (1998), afirma que os discursos vão muito além da fala, muito além do sistema linguístico. É no seu sentido mais amplo, como construção de saberes, práticas, instituições, ações e reações, que utilizaremos o conceito no transcorrer deste trabalho. Chamaremos de discurso um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva; ele é constituído de um número limitado de enunciados, para os quais podemos definir um conjunto de condições de existência. (FOUCAULT, 1998, p. 135-136).

Ao analisar os discursos, Foucault (1998) nos direciona a nos desfazermos dos laços fortemente ligados entre as palavras e as coisas, para que possamos nos abrir e nos deixarmos moldar pelos acontecimentos e pelos novos conhecimentos. Esse conhecimento nos é adquirido através das histórias contadas e sobre o caminho que nos fizeram chegar até aqui. A complexidade desses dois campos do saber nos ajudou a entender o que veio por trás dos bastidores da história do design e do artesanato.

Os triunfos e impasses descritos por Anastassakis (2014) nos ajudaram a compreender a abordagem histórica do design com o intuito de nos fazer refletir sobre os caminhos

¹ Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, em outubro de 2016.

² Entrevista concedida pela artesã Joelma, ao autor, em outubro de 2016.

percorridos por ele, passando por seus percalços e glórias. Nesse percurso histórico do design, entenderemos em que momento ele se encontra com o artesanato (ou será o artesanato que encontrou o design?), e em que ponto eles se distanciam.

Inicialmente é preciso que compreendamos que o design tem uma característica que está entre o caminho da estratégia e da tática. De acordo com Carl DiSalvo (2009), o lugar como meio, atuando como mediador do processo, e não como um fator de diferenciação usado na luta pelo espaço dentro do panorama econômico. Procuramos buscar não só a visão do design vista de cima, mas sim o olhar daquele que está mergulhado numa situação específica, no caso desta pesquisa, na associação das bordadeiras de SJP-MA, e nas brechas encontradas perceber os caminhos e oportunidades, portanto uma noção tática, como afirma o autor.

DiSalvo (2009) afirma que as táticas são meios desenvolvidos pelas pessoas para contornar ou negociar estratégias para seus próprios objetivos e desejos, e assim subverter o nível padrão, além de antecipar a partir da prática. Lembrando que essas táticas, segundo o autor, não são necessariamente apresentadas de forma que solicite uma solução ou remédio por design.

Nesse sentido, a relação designer e artesão é uma chave para entendermos essas relações de construção de conhecimento dentro do design e faz parte da própria relação do início do design, quando o design nasceu nas guildas, que são oficinas de artes e ofícios que fortalecem a qualidade do trabalho artesanal, ainda no século XIX.

Segundo Lima (2010) o termo artesanato é usado para se referir ao processo de produção do objeto, a uma tecnologia que é executada predominantemente com as mãos e que dá forma ao objeto, independentemente dessas mãos serem populares ou eruditas. Em outras palavras, a categoria artesanato engloba produtos do fazer humano em que o emprego de equipamentos e máquinas, quando e se ocorre, é subsidiário à vontade de seu criador, que, para fazê-lo, utiliza basicamente as mãos.

A opinião do artista plástico José Alberto Nemer segue visão equivalente e já traz uma visão das relações estabelecidas pelo artesanato:

O artesanato é fruto da mão do ser humano e depositário de sua cultura complexa. É importante conhecer a artesã bordadeira e ouvi-la, criar meios para fazer emergir o que ela considera um ícone. Ela é criadora e só ela poderá ser a intérprete. É preciso acreditar que os ícones vêm da inspiração, vêm do coração, vêm de algum território misterioso, mas certamente da pessoa que faz. A intervenção adequada consiste, muitas vezes, em apenas

ajudá-la a ver, a aperfeiçoar aquilo que ela faz, mas sempre respeitando a sua essência. A gente vê logo quando a pessoa sente que, com a sua intervenção, ela cresceu, e não, ao contrário, ela se anulou. (BORGES, 2011, p.145)

O depoimento de Marcelúcia, presidente da AMAC, reflete perfeitamente essa ideia:

A partir do trabalho com o consultor aqui na associação foi que melhorou tudo, assim, que a gente teve uma visão melhor, que a gente começou a trabalhar melhor. Ele (consultor) não chegou aqui e disse o que era pra gente fazer. Primeiro conversou e sentiu o mesmo que a gente sentiu (...).³

Entendemos, a partir das opiniões acima, que em alguns momentos existe uma tentativa de justamente trazer o artesão para a posição de um operário, e o artesão não é o operário no sentido estrito do termo. Ele detém o conhecimento sobre a técnica, sobre o projeto e o executa. Então ele é o detentor de conhecimentos e das etapas da cadeia produtiva. Sobre essa relação delicada entre designer e artesão vemos muitas vezes na literatura específica uma hierarquia, mas também existe uma compreensão que o saber fazer tradicional é um saber um campo de conhecimento.

Ainda na segunda metade do século XIX, na tentativa de lidar com as contradições da Revolução Industrial, vários movimentos foram criados. William Morris e John Ruskin fundaram um dos mais notáveis, o *Arts and Crafts* na segunda metade do século XIX, na Inglaterra, com o intuito de valorizar o trabalho artesanal e se opor à mecanização.

Segundo Pevsner (2002), o Movimento *Arts and Crafts* foi o disparador do pensamento social para o design. Essa tendência artística lutou para revitalizar o artesanato e as artes aplicadas em uma época de crescente produção em série, defendendo o artesanato criativo como alternativa à mecanização e à produção em massa. Morris também propunha a ideia da união entre o artesão e o designer. Para ele, os artistas deveriam ser transformados em artesãos-designers. Para tanto, o designer aprenderia com os técnicos e artesãos, e estes aprenderiam com os designers.

O *Arts and Crafts* surgiu no intuito de uma retaliação ao processo industrial, que começou inicialmente com a indústria têxtil, a primeira a se estruturar a Inglaterra, e nesse movimento, artistas, arquitetos, filósofos e intelectuais perceberam os problemas e os perigos de uma produção massificada e do investimento à quantidade em detrimento da qualidade.

Nesse contexto, Kubrusly e Imbroisi (2011), afirmam que alguns defenderam a extinção das novas tecnologias e a volta ao sistema puramente artesanal de produção, o que

³ Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, em outubro de 2016.

obviamente não aconteceu. Esse movimento, segundo eles, prezava a qualidade dos produtos, lutavam contra a ideia da revolução industrial no sentido de que aquela produção era de baixa qualidade. Então ocorreu a organização dos artesãos em guildas: de tecelões, serralheiros, marceneiros, padeiros e assim por diante. Além disso, em geral o conhecimento único de um artesão era repassado de pai para filho, tornando alguns ofícios hereditários, o que dava a determinadas famílias de artesãos um “capital” cultural e social.

Entendemos que essa expressão

que eu aprendi o ponto, foi que alguém via que eu já tava dominando ponto e veio só me explicar como era a técnica de você aumentar, diminuir o ponto, o modelo e tudo. Mas foi na observação! Eu nunca esqueço disso porque um grampo, né? Que é pra ser usado no cabelo e eu não sei como eu tive a imaginação de que se eu abrisse aquele grampo, eu ia conseguir fazer o crochê. Mas eu aprendi assim.⁵

Nessa fala da artesã, as ideias de projeto, de observação, curiosidade, criatividade e tantas outras características associadas ao designer ficam claras e curiosas se pensarmos sobre os saberes e fazeres tradicionais que se comparam, no relato citado acima, às guildas, que cultivavam tanto essa relação de mestre e aprendiz.

Essas guildas são oficinas de artes e ofícios que fortalecem a qualidade do trabalho manual bem-acabado, do apoio a essa relação de quem ensina e quem aprende. Então esses pensamentos fortaleceram o trabalho manual e fez com que esse trabalho artesanal permanecesse, apesar da indústria. E, de certa forma, foi essa organização em guildas, em artes e ofícios que inspirou a formação da Bauhaus. A Bauhaus visava capacitar os alunos na teoria e prática das artes, dando-lhes condições de criar produtos que fossem ao mesmo tempo artísticos e comerciais.

Já no início do século XX, surge a campanha intitulada *Deutscher Werkbund*, liderada por Hermann Muthesius (1861-1927) com conceitos semelhantes ao movimento *Arts and Crafts*. A preocupação, na época, era centrada na padronização das partes construtivas dos objetos industrializados e nas formas de inserção de artistas nas indústrias. Sobre isso, Pevsner afirma que:

A aspiração desse movimento era reunir os melhores representantes da arte, da indústria, do artesanato e do comércio, conjugar todos os esforços para a produção de trabalho industrial de alta qualidade e constituir uma plataforma de união para todos aqueles que quisessem e fossem capazes de trabalhar para conseguir uma qualidade superior. (PEVSNER 2002, p.20)

Em 1919, com o surgimento da escola Bauhaus, na Alemanha, acreditava-se no artesanato como metodologia didática e visava-se habilitar os projetistas para desenvolverem produtos industriais com uma orientação formal, e não apenas focados no uso.

De acordo com Rossi (2017), procurou-se incorporar a sabedoria artesanal na passagem para a criação de produtos para a indústria. No Brasil, ao contrário, o artesanato foi

⁵ Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, em outubro de 2016.

largamente ignorado por um modernismo míope adepto ao “*look industrial*” ou uma “*estética da máquina*” aparentemente industrial, muitas vezes presentes nos protótipos *bauhausianos*. Como costuma acontecer, segundo a autora, entre espíritos colonizados, onde imita-se o resultado, mas não o espírito gerador.

Gropius (2001) pregava uma relação de mão dupla entre o artesanato e a indústria, e não como dois polos opostos. Em seu discurso de inauguração da Bauhaus, ele afirmou: “Criemos uma nova corporação de artesãos sem as distinções de classe que erguem uma barreira de arrogância entre o artista e o artesão” (GROPIUS, 2001, p. 10).

Em uma linha de pensamento um tanto mais radical, Victor Papanek lançaria o livro *Design For The Real World* (1971), que veio a ser um dos marcos na história dessa relação entre design e artesanato. No livro, Papanek propôs que os designers voltassem a sua atenção prioritariamente para a solução de problemas sociais, em favor de uma abordagem mais solidária, encorajados a abandonar a política de design pelo lucro. Essa abordagem social ainda é utilizada como referência para o desenvolvimento de projetos de design, que aproximam a atividade industrial da atividade artesanal (WHITELEY, 1998).

Essas discussões e uma significativa mudança de pensamento no design foram abrindo alguns caminhos possíveis para a sua relação com o artesanato. Segundo Rossi (2017), o grande desafio é dar uma nova dimensão ao que já se faz na comunidade e usar uma série de procedimentos criativos para viabilizar uma nova ênfase na produção do artesão, além de introduzir nessa atuação das técnicas dos verbos manipulativos: ampliar, reduzir, enfatizar, suavizar, retirar, adaptar, substituir, inverter etc.

De acordo com Santos (2005), os anos 1980 e 90 foram caracterizados pela produção de produtos e serviços socialmente responsáveis e éticos e estimulados pela disseminação de pesquisas no campo da sustentabilidade. E ainda sobre esse conceito de sustentabilidade, Cavalcante; Nascimento (2009) nos diz que sempre fez parte do trabalho do artesão: as matérias-primas regionais; o modo de fazer tradicional, passado de geração a geração; e o respeito pelo meio ambiente.

A sustentabilidade, de acordo com Rossi (2017) é, desde sempre, parte integrante da atividade do designer, visto que a prática sustentável integra as questões sociais, econômicas, energética e ambiental. Isto é, a atividade deve ser socialmente justa, economicamente viável, ecologicamente correto e culturalmente diverso.

Nos anos 2000, disseminou-se também o conceito de acessibilidade e inclusão. A produção artesanal ressurgia como uma importante função laboral e ocupacional, permitindo que excluídos do mercado de trabalho formal criassem novas ocupações para geração de renda.

Sampaio (2005) acredita que precisamos entender mais esse processo em que novos usos vêm sendo atribuídos à cultura e o que isso pode acrescentar às políticas de promoção do artesanato como vetor de desenvolvimento local.

Cipiniuk (2006) acrescenta que é preciso lembrar também que não estamos propondo o abandono da indústria tradicional pelo artesanato, mas rogando pelo reconhecimento de sua importância cultural.

Desse modo, a relação entre o design e o artesanato ganha espaço como campo de atuação, e revela que, apesar das diferenças entre ambos, que o design vinculado à produção industrial pode coexistir com a prática artesanal. Sobre o que descrevemos acima, o consultor nos apresenta que:

Com o avanço da tecnologia, não estamos fazendo apologia ao fim do trabalho manual, pelo contrário, acreditamos no poder do artesanato, e tentamos, juntamente com as artesãs, fazer um trabalho mais ético e responsável possível, com a utilização de matérias-primas locais (quando possível) e principalmente a sustentabilidade associada ao bem-viver e um trabalho socialmente justo.⁶

Nessa perspectiva do fazer juntos, percebemos a aproximação entre os designers e artesãos, e nessas reflexões em campo entendemos que se os designers estiverem apenas no campo das ideias, na criação, no projetar e elaboração de produtos, dificilmente encontrará o elo que o une à artesã: a confiança, que veremos mais detalhadamente num item específico no capítulo quatro.

Em se tratando de projetar, irmã Rosália, entende como uma forma de tornar visível o talento das artesãs, por outro lado, afirma:

Trabalhamos muito também com projeto pessoal de cada artesã, e percebemos que muitas coisas elas não sabiam olhar. Coisas bonitas que elas fazem e não achavam bonitas. Aquela beleza era uma beleza que você produzia e mandava pros outros, os outros enfeitavam a própria casa, mas não servia pra casa delas, tipo assim: Nossa, mas eu sou capaz de fazer algo

⁶ Entrevista concedida pelo consultor, ao autor, em julho de 2016.

assim... então, vou cuidar mais da minha aparência, cuidar da minha casa... era uma coisa que elas faziam com a única intenção de vender.⁷

Segundo Cardoso (2004), o design atribui forma material a conceitos intelectuais, sendo uma atividade que gera projetos, no sentido de planos, esboços ou modelos, projetando determinados tipos de artefatos. Essa troca de saberes é um estímulo aos que fazem parte desse processo, e certamente os ajuda a encontrar soluções significativas para a otimização de suas produções, suprimindo uma necessidade própria e individual de cada um desses atores, para desenvolverem produtos que, além de beleza, possuem qualidade de produção e acabamento.

Entendemos que a parceria entre o design e o artesanato é algo que vem crescendo no intuito de adequar o artesanato, entre outras coisas, às demandas do consumo atual. Para o artesão, dependendo dos fatores humanos envolvidos, a parceria pode não resultar em nada, em algo, ou pode ser um novo mundo, com novas ideias, alternativas de acesso a novos mercados. Com a atualização tecnológica, comunidades artesanais que não dispunham nem de um orelhão agora tem acesso à telefonia móvel e à inclusão digital, o que facilita o diálogo, o comércio e muito mais, para além do trabalho do designer.

2.2 Sem envolvimento: des - envolvimento

Este item tem por objetivo compartilhar algumas ideias sobre o termo desenvolvimento, através de uma visão macro até chegarmos à uma comunidade de bordadeiras no município de São João dos Patos – MA.

A partir de categorias como desenvolvimento econômico, crescimento, modernidade, progresso, evolução, sucesso, universalidade ou pluriversalidade (ESCOBAR, 2016), procuraremos estabelecer relações e observar como se operacionalizam na prática.

Inicialmente e através do senso comum, percebemos que desenvolvimento tem relação com futuro e como sendo algo positivo. Portanto, problematizaremos o termo junto a alguns autores, já que o “desenvolver” tem sido apropriado das mais diferentes formas ao longo da

⁷ Freira da congregação Chambéry (Dinamarca), que ajudou e incentivou as artesãs da Associação de Mulheres da Agulha Criativa – AMAC a se constituírem como associação, em entrevista concedida ao autor, em 20 de junho de 2017.

história. Sendo um processo socialmente construído, não há como isolá-lo do contexto político, social, econômico e cultural em que se insere.

Para melhor entendermos, voltaremos ao final do século XIX onde houve uma consolidação do desenvolvimento como a noção capaz de sustentar projetos políticos e ideológicos (BARBOSA-DA-SILVA, 2010), sempre referenciado como um conjunto de escolhas nacionais, politicamente organizadas.

Oliveira (2001) afirma que o conceito predominante de desenvolvimento está profundamente assimilado à noção de desenvolvimento econômico, “que ficou muito em moda nas décadas anteriores, hoje substituída no discurso dominante por crescimento” (OLIVEIRA, 2001, p.11).

Segundo Burity (2007), a noção de desenvolvimento esteve historicamente relacionada à ideia de modernidade, tal como construída e observada a partir do século XX, como a visão dominante. Conforme afirma, no século XIX não se falava em desenvolvimento, mas em progresso, marcado pelo avanço das sociedades europeu-ocidentais e do capitalismo industrial.

Essa ideia de progresso é apenas um dos ingredientes que, nos anos de 1930 e 1940, vão convergir para uma construção de um determinado conceito de desenvolvimento. A experiência dos anos pós-guerra evidenciou com muita força essa noção de desenvolvimento, pois nesse momento a ONU (Organização das Nações Unidas) organiza e separa hierarquicamente os países, de acordo com seus termos. E quem está fora desses termos tem que entrar numa corrida pelo desenvolvimento que só favorece aos desenvolvidos, pois à medida que os países em desenvolvimento sobem um patamar, estes sobem também, dentro da lógica deles, e assim serão sempre inalcançáveis.

Outra ideia à qual o desenvolvimento é relacionado é a de universalidade. Essa noção do desenvolvimento como processo universal, que ganhou força entre os anos de 1940 e 1970, remete a uma concepção de não-lugar (BURITY, 2007) onde o desenvolvimento é algo que não tem lugar e pode acontecer em qualquer lugar, desconsiderando qualquer relação com alguma experiência específica, espacialmente delimitada. Esse discurso serviu para reforçar ainda mais as assimetrias entre países desenvolvidos e subdesenvolvidos, afirmando a hegemonia dos primeiros e sua dominação sobre os últimos (FURTADO, 2000).

Escobar (2016) faz alusão ao termo universalismo e traz o termo pluriversalismo, com a ideia de plural, e afirma que esse pluriverso está aumentando por conta das transposições de

ordem estabelecidas. O autor critica o dualismo, a separação de aberto x fechado; cultura x natureza e outras categorias que insistem em ser fragmentadas, prejudicando o funcionamento do sistema.

No Brasil, em que pese a existência de aspectos positivos relacionados a esse processo, seus reflexos negativos são recorrentemente enfatizados nos estudos do desenvolvimento, tais como desigualdade de renda, desorganização urbana, desequilíbrios ambientais, assimetrias regionais, etc. (BARBOSA-DA-SILVA, 2010).

Foi exatamente nessas desigualdades, mais especificamente nas origens e características do subdesenvolvimento, que Celso Furtado concentrou seus estudos, considerados por muitos como fundamentais à compreensão das dinâmicas econômicas e políticas das sociedades subdesenvolvidas (MELLO, 2006), leia-se América Latina. E é, sobretudo em seu pensamento que encontram ancoragem as discussões sobre a dimensão cultural do desenvolvimento no Brasil (BORJA, 2009).

A tentativa de repensar os modelos de desenvolvimento causadores de assimetrias e injustiças, aliada a uma série de transformações institucionais, econômicas e sociais parece apontar para um novo paradigma de desenvolvimento no final dos anos 1970. Nesse contexto é que o lugar da cultura vai se revelando, através do reconhecimento do fracasso de ideias desenvolvimentistas referendadas em análises econômicas.

Nesse cenário de transformações é que tem espaço, no Brasil, o processo de reestruturação produtiva e de redemocratização, com a eleição de governadores, e, logo depois, as eleições diretas do Presidente da República, logo depois. A Constituição Federal de 1988 foi também um marco no processo político e institucional brasileiro. Nesse momento a CF/88 ressalta o desenvolvimento como direito fundamental, elege a diminuição das desigualdades regionais como entre os objetivos fundamentais da República e trata a cultura como parte integrada a esses elementos (BARBOSA-DA-SILVA, 2010, p.12).

Patrocínio (2015) ao nos apresentar a Escala Virtuosa do Design e do desenvolvimento, na Figura 06, nos mostra a atuação do designer junto a comunidades artesanais. Essa atuação descrita pelo autor relata a intervenção do design no meio em que está inserido propondo o desenvolvimento local, baseando-se no envolvimento (contrariando a etimologia da palavra desenvolvimento) do usuário no processo de design em uma escada gradativa que começa do design *para* (exógeno), perpassa pelo design *em* (imersivo), design *com* (participatório) e design *por* (autônomo).

Essa ideia de desenvolvimento, segundo Escobar (2016) foi um projeto mundial promovido pelas nações dominantes para impulsionar países para se desenvolverem, segundo os seus termos, e assim organizam quem é país de primeiro e de terceiro mundo. O termo “terceiro mundo” designou a muitos países uma condição de pobreza e desespero que não permitia reconhecer suficientemente o potencial deles para o desenvolvimento (MARGOLIN, 2015)

Nessa perspectiva, para eles, quem está fora deve entrar nessa corrida pelo desenvolvimento, que de certa forma, só favorece aos já desenvolvidos, pois à medida que um país em desenvolvimento sobe um patamar, eles sobem também. E dentro dessa lógica a tendência é que nunca se igualem.

Na CF/88, os direitos culturais são inseridos entre os direitos fundamentais e relacionados aos princípios de desenvolvimento. A pluralidade da sociedade brasileira e suas culturas formadoras, bem como a diversidade dos modos de vida e interação social são referenciados.

A partir de então, as relações entre desenvolvimento e cultura passam a integrar um debate político, capaz de oferecer recursos conceituais que derrubem barreiras epistemológicas e institucionais e permitam repensar um desenvolvimento integrado. Assim é que o tema tem gradativamente ganhado densidade conceitual, embora ainda careça de muito estudo. No entanto, em que pese tais avanços, conforme defendido por diversos estudiosos, não há como pensar o desenvolvimento desconectado do projeto político e/ou de sociedade em que se insere. Em se tratando da realidade brasileira, não se pode esquecer, nesse processo, o quadro de desigualdades e heterogeneidades estruturais, bem como o amplo escopo territorial que retrata o país.

2.3. O avesso da interação entre design e artesanato: o Brasil como pano de fundo

De acordo com Anastassakis (2014), para uma análise substancial do que é feito hoje no Brasil em relação ao distanciamento e aproximação entre design e artesanato, precisamos entender os caminhos, encontros e desencontros desses dois agentes culturais.

O design como conceito e prática está envolvido historicamente em qualquer fazer artesanal. Bonsiepe e Fernandez (2008) asseveram que devido à carência de análise teórica da

prática do design, ele foi posto numa posição oposta ao artesanato, o que derivou em uma distinção prática entre produção em série e produção manual.

Essa distinção criou uma imagem do artesão como mão de obra obsoleta, com a perda de prestígio de sua função. Sobre isso, Cardoso (2000) chama atenção para o fato de que “em vez de contratar muitos artesãos habilitados, bastava um bom designer para gerar o projeto, um bom gerente para supervisionar a produção e um grande número de operários sem qualificação nenhuma para executar as etapas” (CARDOSO, 2000, p.74).

Adélia Borges (2011) nos aponta, que em meados de 1980, um tímido movimento dos designers em direção ao interior do país na busca da revitalização do artesanato, que se daria por meio da soma da preservação de técnicas produtivas que haviam sido passadas entre gerações e da incorporação de novos elementos, formais e/ou técnicos aos objetos.

Para entender essas questões, e tentar entender todo o caminho árduo de implantação e junção dessas duas vertentes aqui no Brasil, apresentamos um recorte do contexto em que o design entra no Brasil através de discursos e práticas sociais de Lina Bo Bardi e Aloisio Magalhães, e percebemos nesse contexto que, em alguns momentos eles se distinguem, e em outros, eles dialogam.

Entre eles, de acordo com Anastassakis (2014), existem pontos de convergência no que tange as questões de design, projeto, artesanato, cultura popular e desenvolvimento, ao mesmo tempo em que resistiram às ideias de “boa forma” ou do “bom design”, impostas pela escola de Ulm, na Alemanha, e também discordavam da linguagem internacional, que ditava uma forma que segue a função. Nesse sentido, acreditavam na reinvenção do mundo, no sentido que poderiam inventar objetos “necessários” à essa nova possibilidade de um mundo refeito.

Inicialmente Lina se envolveu com atividades no Museu de Arte de São Paulo -MASP e no Museu de Arte Moderna - MAN, assim como Aloisio transitava em ambientes artísticos e na área de design, lugares propícios para irem articulando suas trajetórias em torno de ensino do design.

A história de Lina e Aloisio, segundo Anastassakis (2014), se confunde com a história de distanciamento e aproximação do design e artesanato, expondo os caminhos seguidos durante essa trajetória e os conceitos estabelecidos para definir estes termos, promovendo reflexões sobre o próprio caminho, e da relação colaborativa e harmoniosa.

Diante do que nos foi apresentado sobre esses dois atores importantes para a história do design, do artesanato, da consultoria, percebemos grandes contribuições, como por exemplo, suas visões renovadas do movimento moderno no design, pensando em possibilidades, no sentido de adaptar projetos que visavam apenas chegar a um determinado fim, para projetos que buscavam trazer reflexões sobre o caminho percorrido.

Em campo, mais especificamente na AMAC, percebemos como essa viagem ao mundo de Lina Bo Bardi e Aloisio Magalhães, nos trouxe a própria história do design e artesanato no Brasil, e nos possibilitaram refletir sobre os limites alcances da produção artesanal, nessa busca da resposta do outro, no meio desse processo, para tirarmos nossas próprias conclusões e apresentarmos aqui neste trabalho.

A partir do momento em que se instituíram na academia e contribuíram no campo do saber do design, a partir de década de 1980, Santana (2012) afirma que no Brasil se fortalece essa aproximação entre artesãos e o designers, e este assunto passou a fazer parte de discussões no âmbito do poder público, privado e da academia.

Borges (2011) acrescenta que na mesma década de 1980, inicia um movimento de designers em direção ao interior do país em busca de um reavivamento do artesanato, que se daria pela preservação de técnicas tradicionais, que haviam sido passadas através de gerações e da incorporação de novos elementos aos objetos, agregando valor a eles.

Rossi (2017) nos aponta que é importante frisar que os designers devem ter como princípios o respeito às redes de interação social local e valorização do patrimônio estético da comunidade que serve de inspiração. E, principalmente, que toda proposta de mudança, apresentada aos artesãos é somente uma alternativa estética, formal, funcional e mercadológica ao repertório do grupo. E que cabe a eles incorporar ou não as novas ideias segundo seus próprios critérios.

Percebemos que em SJP, alguns designers que atuaram na AMAC possuíam as características e atributos apontados por Victor Papanek (1995), como: o dom de descobrir respostas adequadas aos novos problemas; saber combinar técnicas formais preocupando-se com fatores sociais e humanos, numa busca por harmonia estética; prevenção de consequências ambientais, ecológicas, econômicas e políticas provocadas pelo design; capacidade de adaptar-se ao trabalho direcionado a diferentes culturas e em áreas distintas e, que por estas características tornaram-se referência para o pensamento e estudo de políticas de design e de artesanato no país.

Buscamos sempre, antes de qualquer tomada de decisão, conversarmos e comunicar às artesãs... o que vocês acham? Vamos fazer assim? Há alguma dificuldades? Para que a gente possa fazer um trabalho no sentido de buscar respostas para eventuais entrave que haja na associação, além de tentar organizar as cores das linhas, para que o bordado fique harmônico e também conscientizar sempre sobre a sustentabilidade.⁸

Com a fala do consultor, identificamos tais características acionadas por Papanek (1995) e verificamos em campo que essas ações “sugeridas” pelos consultores tem um discurso desenvolvimentista embutidos através das entidades as quais representam.

Percebemos que as políticas públicas direcionadas ao resgate e manutenção dos bens materiais nacionais, são responsáveis pelo surgimento de programas de governo e de instituições, que se dedicariam, anos depois, ao apoio ao artesanato, com a finalidade de identificá-lo, classificá-lo e “promovê-lo”.

2.4 Suporte ao artesanato

Aliar o artesanato e design é uma maneira de estabelecer diálogo com o mercado consumidor, além de unir tradição e contemporaneidade. (SEBRAE, 2008, p.32).

Na tentativa de valorizar o trabalho dos artesãos e melhorar a sua comercialização, surgem, na década de 1990, as primeiras instituições que deram suporte e promoveram o artesanato no Brasil. Esses programas de suporte ao artesanato foram inovadores, pois propuseram um olhar diferenciado para a realidade brasileira, especialmente para as regiões mais pobres do país. O ponto de partida sempre foi o pressuposto de que ao lado da pobreza material de algumas localidades brasileiras havia uma grande riqueza, que era o saber-fazer de seus moradores.

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.

⁸ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em maio de 2017.

Segundo dados coletados pela Pesquisa de Informações Básicas Municipais (IBGE, 2013), em parceria com o Ministério da Cultura, 70,7% dos municípios brasileiros possuem algum tipo de produção artesanal. 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.

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).

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 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.

Apresentamos a seguir, informações sobre alguns destes programas e projetos voltados ao setor artesanal, apresentando suas principais metas e áreas de atuação, e justificamos a escolha destes apresentados neste trabalho em virtude do alcance e impacto destes projetos no país, assim como os outros projetos e designers que colaboram no fortalecimento do

artesanato, por trazerem um panorama do estado da pesquisa e consultoria em design no estado do Maranhão.

2.4.1 O SEBRAE

O Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas – SEBRAE é implementado com o objetivo de levantar informações sobre o cenário do artesanato brasileiro e atuar na formação dos artesãos, em diversas áreas vinculadas ao empreendedorismo, e no acesso ao mercado, para o fortalecimento do negócio do artesanato.

Justificamos informações sobre o SEBRAE nesta pesquisa tendo em vista que as consultorias em design realizadas no nosso objeto de estudo, foram sempre intermediadas por esta instituição, razão pelo qual, procuramos obter mais informações para compreendermos o contexto no qual refletimos.

O 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.

O SEBRAE no Termo de Referência: atuação do sistema SEBRAE no artesanato expõe que:

o objetivo geral do programa é fomentar o artesanato de forma integrada, enquanto setor econômico sustentável que valoriza a identidade cultural das comunidades e promove a melhoria da qualidade de vida, ampliando a geração de renda e postos de trabalho. (SEBRAE, 2004, p. 13)

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 a fim 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.

Dados do SEBRAE (2007) estimam a existência de cerca de 50 mil famílias no Maranhão que têm o artesanato como sua principal fonte de renda. Hoje a atividade já é regulamentada. No Estado do Maranhão, o artesanato é caracterizado por sua diversidade e também variedade de matéria-prima.

No Estado do Maranhão, a diversidade da produção artesanal pode ser encontrada nas bolsas e vestimentas feitas de couro, nos brinquedos feitos de madeira (MDF), nas biojóias (bijuterias feitas a partir de semente de plantas e árvores nativas), na pintura em azulejo, na renda de bilro, nos chapéus, nas toalhas feitas a fibra de buriti e nos bordados em ponto cruz, entre outros.

As observações feitas no campo ajudaram a perceber a dinâmica e a dimensão do trabalho artesanato no Maranhão e como ele está inserido em setores da economia local e nas relações sociais e econômicas das artesãs ao longo da cadeia produtiva com os diversos atores e atividades que compõem o arranjo produtivo local.

A 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;
- 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.

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 (2010), estabelece algumas orientações sobre as formas de intervenção divididas em etapas de atuação. Dentre as etapas, temos as seguintes:

A “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.

Na sequência a “Identificação e Análise da Oferta” é quando se conhece os artesãos e seus produtos, a fim de perceber a capacidade produtiva e os diferenciais dos produtos, visando, além 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”, mantendo 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.

Diante das etapas relacionadas acima, da atuação do SEBRAE nas comunidades artesanais, em consonância com os discursos dos designers, consultores e analista da mesma instituição, identificamos, na AMAC, todas as etapas descritas, e entendemos que esse modo desenvolvimentista que o SEBRAE adota como padrão nas etapas, vai de encontro ao desenvolvimento que falaremos adiante nas análises, visto que o desenvolvimento proposto pela instituição visa algo em que as artesãs, no nosso caso, participam do processo como sujeitos passivos a encaixes nessas etapas propostas.

2.4.2 Programa Artesanato Solidário – ArteSol

Esse programa de artesanato tem como foco o artesanato tradicional, buscando sua revitalização e valorização, promovendo formação e capacitação técnica em políticas emancipadoras que levem ao protagonismo do artesão, bem como desenvolvendo ações de apoio à comercialização e sempre respeitando a tradição da localidade. O ArteSol não incentiva a interação e a atuação do designer com o artesanato.

Inicialmente 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, que priorizam trabalhos relacionados ao artesanato, são direcionadas para localidades de baixo IDH (Índice de Desenvolvimento Humano). Sua atuação ocorre por meio de 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” (ARTESOL, 2012). Tem como objetivos:

Promover o artesanato de tradição como patrimônio cultural; apoiar os processos de requalificação do objeto artesanal brasileiro; estimular a formação continuada dos artesãos; promover o fortalecimento das associações, apoiando-as em seus processos de sustentabilidade; articular os agentes que atuam em diferentes frentes no setor, em nível nacional e internacional. (ARTESOL, 2012, p.26)

Segundo Sampaio (2017), um dos objetivos do projeto era romper com alguns paradigmas na área dos programas sociais. A autora afirma que pobreza custa caro, e para enfrenta-la, as ações devem ir além do assistencialismo, que tende a alimentar a dependência dos assistidos diante do Estado e das entidades beneficentes que sempre são os doadores de recursos e de meios para sanar as carências. Uma das manifestações da relação doador/assistido é o próprio modo como as populações-alvo das ações são denominadas.

Em 2006, o ArteSol foi reconhecido pela Organização Mundial de Comércio Justo (*World Fair Trade*) como uma instituição que segue os princípios do comércio justo, passando a atuar mais intensamente na difusão desses princípios não só entre os artesãos, mas também entre seus parceiros e clientes.

Uma inovação ao programa de apoio à comercialização do ArteSol foi inserida no ano de 2012, quando ele passou a potencializar a comercialização direta feita pelas próprias associações/cooperativas de artesãos, a fomentar um maior protagonismo e empreendedorismo dos artesãos no relacionamento com o mercado e a atuar como articulador, ao fornecer os contatos das associações para os clientes e orientar os diálogos para que os pedidos sejam efetivados. Essa negociação direta com os artesãos tem como objetivo estimular a autonomia das associações, já que encara o comércio como uma ferramenta fundamental para a redução da pobreza e para a conquista de maior desenvolvimento sustentável.

As ações de capacitação em diversas áreas têm como objetivo transformar o artesanato em oportunidade de geração de trabalho e renda, com projetos que respeitam e valorizam as comunidades envolvidas. Sobre esse fato, Ricardo Gomes Lima afirma que

O ArteSol tem se revelado um programa de artesanato de qualidade, especialmente porque lida com o respeito. Respeito aos valores populares, respeito aos artesãos, que são produtores de objetos e são também produtores de cultura. (LIMA, 2005, p. 13)

No site do ArteSol, também é possível comprar produtos artesanais das mais variadas comunidades brasileiras e frutos de suas oficinas de capacitação. Além disso, também atua na promoção de mesas redondas, debates e estudos que se transformam em cases de trabalho e

publicações com vistas a expandir e a auxiliar o desenvolvimento dessas ações de interação com o artesanato em todo o Brasil.

Nos anos 2000 observamos um aumento constante do número de ações de design junto a grupos de produção artesanal. Neste recente cenário, diferentes modelos de atuação começam a surgir através de projetos relacionados a atividades de extensão acadêmica, ONGs (Organizações Não Governamentais) e profissionais autônomos. Temáticas como sustentabilidade e economia solidária impulsionam diferentes processos de atuação de design junto ao artesanato promovendo a criação de diferentes materiais, produtos, serviços e processos de gestão e de produção.

De acordo com Sampaio (2017), o ArteSol foi inovador porque propôs um olhar diferenciado para a realidade brasileira, especialmente para as regiões mais pobres do país. Partia do pressuposto de que ao lado da pobreza material de algumas localidades brasileiras, havia uma grande riqueza, que era o sabre-fazer dos artesãos.

Nesse contexto o designer é um importante agente que atua como mediador e facilitador de processos no desenvolvimento de ações junto a grupos e comunidades de artesãos. Devido à relação histórica do design com o processo de produção industrial, as atividades promovidas pelo designer junto ao artesanato ainda são desenvolvidas de maneira bastante intuitiva, visto que as instituições de ensino de design ainda hoje mantêm rígidos padrões em seus métodos de ensino voltados quase que exclusivamente à produção industrial.

2.4.3 Programa do Artesanato Brasileiro (PAB)

Figura 7 - PAB



Fonte: Portal do Artesanato, 2008.

Em 1995, surge o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) vinculado ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior (MDIC), com atribuição de elaborar políticas públicas para o artesanato envolvendo órgãos das esferas federal, estadual e municipal, além de entidades privadas, com foco nas potencialidades do setor artesanal e atuar nos eixos principais de promoção comercial por meio de feiras e eventos nacionais e internacionais, além da promoção de capacitação para os artesãos e o seu mapeamento.

O PAB tem como missão:

Estabelecer ações conjuntas no sentido de enfrentar os desafios e potencializar as muitas oportunidades existentes para o desenvolvimento do Setor Artesanal, gerando oportunidades de trabalho e renda, bem como estimular o aproveitamento das vocações regionais, levando à preservação das culturas locais e à formação de uma mentalidade empreendedora por meio da preparação das organizações e de seus artesãos para o mercado competitivo (MDIC, 2007).

O PAB é representado em cada uma das 27 unidades da Federação por meio das Coordenações Estaduais do Artesanato. O Programa desenvolve suas atividades com base nas seguintes macro ações: capacitação de artesãos e multiplicadores; feiras e eventos para comercialização da produção artesanal; e estruturação de núcleos produtivos no segmento artesanal.

As ações do Programa possibilitaram a consolidação do artesanato brasileiro como setor econômico de forte impacto no desenvolvimento das comunidades, a partir da consideração de que a atividade é disseminada em todo o território nacional, com variações e características peculiares, conforme o ambiente e a cultura regional.

Seguem algumas das ações já realizadas pelo PAB:

Estímulo e apoio à participação dos artesãos em importantes feiras de artesanato no país, por meio da compra de stands; estímulo e apoio à adoção de método de organização e gestão do negócio e produto por meio da capacitação de 184 multiplicadores; doação de 27 caminhões para o transporte dos produtos; apoio à construção de galpões multiuso; exposição do artesanato brasileiro nos principais aeroportos do país, em parceria com a Infraero e Banco do Nordeste; Publicação da cartilha "O Artesão e a Previdência Social", em parceria com o Ministério da Previdência e apoio do Banco do Nordeste; publicação do livro "A Arte do Artesanato Brasileiro" em três idiomas (MDIC, 2007).

Tanto no Programa SEBRAE de Artesanato quanto no Programa do Artesanato Brasileiro - PAB, ambos de abrangência nacional, nota-se uma classificação de categorias e tipologias que legitima suas práticas, criando uma nivelação de conceitos para a execução das atividades nos mais diversos pontos do Brasil. Para o PAB, o artesanato

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

2.4.4 Outros projetos e designers que colaboram no fortalecimento do artesanato

Aqui, elencamos projetos, pesquisas acadêmicas e designers que colaboram no fortalecimento do artesanato no Brasil, e focaremos mais especificamente em casos no Maranhão. Para esse processo de qualificação apresentamos as possibilidades iniciais deste estudo.

Nesse sentido, procuraremos entender essas ações, em que medidas e contextos elas ocorreram e analisaremos os resultados. Sempre buscando ouvir os dois lados. Quando falamos em dois lados, não quer dizer que são opostos. Pelo contrário, são profissionais com habilidades diferentes unidos por uma mesma causa.

a) A CASA – Museu do Objeto Brasileiro

Tem o objetivo de contribuir para o reconhecimento, valorização e desenvolvimento o artesanato e do design brasileiros, incrementando a percepção consciente a respeito do produto brasileiro. Sua forma de atuação está em

[...] coletar, pesquisar, selecionar, documentar e conservar produtos e referências culturais; comunicar, difundir e disponibilizar informação e conhecimento a respeito desses produtos e referências, por meio de exposições físicas e virtuais, publicações, vídeos, debates, ações educativas, entre outros; promover e instituir mediações, atuando como rede que interliga iniciativas e pessoas envolvidas e interessadas na expressão cultural brasileira; estimular a reflexão crítica sobre a expressão cultural brasileira,

por meio da realização de encontros, seminários, conferências, cursos etc.; instituir critérios de avaliação de iniciativas relacionadas ao design e artesanato, estabelecendo parâmetros quanto à ética e qualidade dos projetos; promover a capacitação dos agentes culturais envolvidos (A CASA, 2011)⁹

b) Pesquisas acadêmicas no âmbito do Maranhão

Constatamos nesse ínterim, e mais especificamente no estado do Maranhão, designers envolvidos em projetos artesanais. Para esta pesquisa, elegemos três consultores: Sergileide Lima, Marcelo Medeiros e Sandro Lopes, os dois últimos por já terem desenvolvido trabalhos na Associação pesquisada, em São João dos Patos, e a primeira por tratar de práticas e sentidos do artesanato no Maranhão. Todos têm em comum a afirmação de que identidade é valor. Todos os três bem próximos do estudo de caso proposto.

Segundo a designer Raquel Noronha, em seu procedimento de trabalho com as várias comunidades artesanais no Maranhão, deve-se tirar o cerne do projeto das condições locais, nunca impor ou levar pronto, estabelecendo uma relação ética. Por meio do diálogo, construir um referencial básico da identidade local e desenvolver o design a partir daí, valorizando o saber local e chamando a atenção para o fato de que o artesão é um conhecedor nato dos recursos materiais empregados nos artefatos e das tradições da sua comunidade.

Marcelo é brasileiro, nascido no Maranhão. O designer atua há mais de 20 em comunidades artesanais. Seu trabalho tem como inspiração principal o apoio ao conhecimento do artesão. A síntese do pensamento do consultor, em relação ao artesanato nos diz que a relação entre esses dois universos pode contribuir para o processo de renovação cultural. O papel do designer ultrapassa os limites do apuro estético que sua interferência possa trazer à manualidade do artesão. Ele esclarece ideias e sentimentos e faz com que o objeto reflita o que o homem descobre de seu meio e de si próprio, incentivando a busca de novas soluções para a confecção dos produtos.

Sandro Lopes é design por formação, iniciou seu percurso como consultor ainda na Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Foi um dos primeiros a atuar nas associações de bordadeiras em São João dos Patos, onde passou alguns meses na AMAC, nosso objeto de estudo.

⁹ <http://www.acasa.org.br/ensaio.php?id=348&modo>

Sergileide Lima também é designer, formada pela UFMA, onde iniciou cedo, assim como os outros citados acima, em comunidades de artesãos. Sua atuação perpassou por vários povoados, que veremos a seguir, onde percebeu, dentre as principais características a confiança. Comenta que antes de iniciar qualquer trabalho propriamente dito com esses grupos, é preciso adquirir uma relação confiável e, que, a partir daí o trabalho flui com maior naturalidade e verdade, visto que nessa relação se constrói vínculos não só de trabalho.

As ações intermediadas por esses consultores, suas experiências e reflexões contribuíram consideravelmente para as análises desta pesquisa. Foram categorizadas, analisadas e expostas no capítulo quatro. Suas contribuições sinalizaram um importante passo em direção ao desenvolvimento sustentável destas comunidades, visto que a imersão dos designers na comunidade é uma construção, e que, segundo Cardoso (2008), a fecundidade do diálogo entre verbal e visual é uma das características que distinguem o design como área de conhecimento. Percebemos que é nesse sentido que se desenvolve a autonomia, em meio a essas aproximações, embates, conflitos, necessidades que vão surgindo no contexto. E essa autonomia, segundo Escobar (2016), é um sistema vivo, e seu caminho se cria através dos próprios recursos.

2.5 Consultorias em design

É preciso que se dê oportunidade do artesanato e o design se encontrarem e que um venha se abastecer do outro. Porque antigamente um consultor vinha aqui na associação e pensava que só eles tinham pra ensinar. E não é assim. A gente também pode ser o professor em muitos momentos.¹⁰

Esse discurso feito por uma artesã nos traz uma reflexão sobre o papel da consultoria em design nas comunidades artesanais. Uma via de mão dupla, onde a parceria pode ajudar em muitas lacunas e brechas deixadas pelo tempo, comodismo e até autossuficiência de alguns. Nesse sentido, através de alguns autores e atores dessa cadeia, perceberemos a importância dessa prática.

A consultoria em design possibilita a criação de projetos para valorizar e salvaguardar as práticas artesanais, muitas vezes utilizando o design como ferramenta desses processos, o que

¹⁰ Entrevista concedida pela artesã 1 ao autor, em junho de 2017.

levou à criação de um conceito de design com um viés humanístico, apontado na afirmativa de Bonsiepe, de que:

O humanismo projetual seria o exercício das faculdades do design para **interpretar as necessidades de grupos sociais** e elaborar propostas viáveis emancipatórias em forma de artefatos instrumentais e artefatos semióticos. (BONSIEPE, 2005 p. 04)

Nesta citação, o autor coloca o designer como um profissional que interpreta as necessidades dos grupos sociais. E nesse sentido, percebemos o designer *EM*, imersivo, em um estágio de intercâmbio e descoberta (conforme figura 06).

Consideramos importante a citação de Bonsiepe (2005) acima, mas entendemos que só criar produtos instrumentais e artefatos semióticos não consideram de fato a identidade e a capacidade criativa dos próprios atores. Não podemos isolar esses sujeitos num degrau muito baixo da escala. Portanto, entendemos que nesse sentido o autor é necessário para pensarmos o viés humanístico e projetual do design, mas nossa abordagem se contrapõe ao viés funcionalista do design.

Nesse sentido, apresentamos a definição de design do International Council of Societies of Industrial Design (ICSID, 2012, tradução nossa) como:

Uma atividade criativa e projetual, cujo objetivo é estabelecer as qualidades multifacetadas de objetos, processos, serviços e seus sistemas em ciclos de vida completos. Portanto, design é o fator central da humanização inovadora de tecnologias e o fator crucial de intercâmbio cultural e econômico. Assim, o design é uma atividade que envolve um amplo espectro de profissões nas quais produtos, serviços, gráficos, interiores e arquitetura tomam parte. Juntas, essas atividades devem melhorar ainda mais – em consonância com outras profissões relacionadas - o valor da vida.

Com este conceito do ICSID (2012) fundamentamos nosso trabalho, visto que entendemos o design como sendo esse fator de intermediação e mediação, e refere-se a um indivíduo que pratica uma profissão intelectual, e não simplesmente oferece um negócio ou presta um serviço para as empresas. Ele apoia a diversidade cultural, apesar da globalização do mundo (ética cultural), além de dar aos produtos, serviços e sistemas, formas que expressem (semiologia) e que sejam coerentes com (estética) sua própria complexidade.

Fatores apontados também por Margolin e Margolin (2004) propõem uma agenda social para o exercício do design, que não vise exclusivamente ao mercado e se transforme em um vetor de transformação social. Aplicado ao setor artesanal, isso tem sido visto como

um caminho para evitar a extinção do artesanato e incentivar o desenvolvimento de comunidades artesanais.

É necessário lembrar também que a relação com o artesão não comporta imposições. O design reconhece o valor da identidade cultural do artesanato, partindo de critérios básicos de respeito às tradições locais e, em sua atuação, buscar o desenvolvimento de produtos com valores comerciais agregados, porém sem perder os valores culturais intrínsecos que distinguem o produto artesanal.

Além dessa postura, outro importante aspecto que precisa estar presente neste trabalho é a continuidade do processo de interação, que corresponde ao retorno dos designers às comunidades e ao acompanhamento das atividades desenvolvidas.

Alguns designers que vêm estabelecendo tais relações com o artesanato já se autodenominam “designer de artesanato” e, segundo o Termo de Referência do Artesanato (SEBRAE, 2004), o fruto de sua intervenção se define como “artesanato de referência cultural”. O que se origina desse processo é um produto diferenciado que atende a um novo posicionamento do artesanato.

Pensando nesse artesanato tradicional, e sua valoração cultural e simbólica, iniciou-se a busca por uma comunidade artesã tradicional, plena desses simbolismos e que estivesse experimentando sistematicamente a interação com o design, para fazer dela objeto de um estudo de caso. Como o pesquisador trabalha no IFMA, *campus* São João dos Patos, a escolha por ele foi feita logo em primeira instância, visto que esta seria uma oportunidade de trazer ao município no qual trabalha, um retorno em forma de conhecimento, um levantamento sobre uma parte importante da cidade, que é considerada a capital dos bordados. A definição pela AMAC, veio pelo fato do pesquisador já ter estado lá por inúmeras vezes, levando os alunos do curso técnico em vestuário, em visitas técnicas na sede da associação: já havia um contato anterior que facilitou a reaproximação com o grupo.

Kubruslly e Imbroisi (2011) nos relatam, através de experiências com comunidades artesanais, que o trecho acima retirado do discurso da artesã, hoje realmente faz todo sentido, visto que, segundo os autores, quando o designer se aproxima do artesanato e do artesão, ele tem que se colocar no mesmo nível, porque ele muitas vezes não tem a capacidade de fazer. Nessa conversa, tem que haver certa humildade.

Tem que prevalecer, principalmente, o nome de quem faz, porque nós não temos o talento. Posso admirar um cesteiro ou uma bordadeira e posso até desenhar alguma coisa, mas não sei fazer. (KUBRUSLY e IMBROISI, 2011, p. 26)

Nesse sentido, precisaríamos de anos para aprender essa atividade artesanal, assim como os artesãos precisariam de muito tempo para desenvolver algumas atividades específicas ao designer, e esses são limites dos ofícios e atividades. Atividades estas que estão no mesmo nível de fazer, são tarefas distintas e com suas especificidades. Por isso a importância dessa troca e complementação de conhecimentos.

Os autores entendem que não existe um método científico exemplar para consultoria de design, e muito menos regras fixas, mas o que apresentam aqui como etapas de consultoria, é fruto de experiência em comunidades artesanais, com atendimento amplo aos artesãos, ou seja, sem se limitar ao desenvolvimento de novos produtos, um processo que vem sendo construído ao longo do caminho percorrido.

De acordo com Kubrusly e Imbroisi (2011), o ideal é que a consultoria em design tenha as seguintes etapas: diagnóstico, planejamento, capacitações paralelas, oficinas, gestão comercial e acompanhamento posterior.

Nesse mesmo sentido, o consultor Marcelo Medeiros, que atuou na AMAC, confirma essas etapas, quando nos conta da sua trajetória ao adentrar na comunidade para um projeto específico:

Sim, as etapas do Imbroisi que você está me mostrando, a gente segue praticamente dessa maneira, primeiramente com o diagnóstico para podermos organizarmos nossas ações, sempre com ajuda da equipe em outras áreas diferentes até levarmos os produtos ao mercado, feiras e eventos. Essa última fase, a gente identifica como a mais difícil.¹¹

Sobre o diagnóstico, os autores afirmam que a primeira etapa da consultoria deve ser a avaliação do artesanato que já foi feito pelo indivíduo, grupo ou comunidade. Se não houver nenhuma prática artesanal, caberá ao designer introduzir uma técnica que seja adequada a uma realidade ambiental, social e cultural.

O planejamento é feito a partir de definições do tipo de trabalho a ser desenvolvido, para que a partir daí possa se planejar na compra de materiais que serão utilizados pelo grupo,

¹¹ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em julho de 2016.

o espaço, a duração e o instrumental necessário para as oficinas. É necessária uma projeção antecipada antes do início das atividades, mas podem ocorrer alterações no decorrer da consultoria.

Em se tratando de capacitações paralelas, o ideal é que o designer trabalhe em parceria com instituições e profissionais que possam capacitar os artesãos em áreas comerciais, gestão de negócios, empreendedorismo, associativismo e cooperativismo.

As oficinas de artesanato têm a autonomia de cada designer para a maneira de trabalhar, em relação a esse aspecto, o autor afirma:

Uma oficina nunca é suficiente para desenvolver uma linha, uma coleção. O ideal é de duas ou três no período de um ano mais ou menos, e depois ter sempre um acompanhamento. O acompanhamento do designer às vezes é pontual, sem continuidade, e isso atrapalha para ambos os lados - designer e artesãos -, embora possa trazer resultados. (KUBRUSLY e IMBROISI, 2011, p. 28-30)

Em relação à gestão comercial, é importante apresentar de forma clara a realidade para os artesãos, falar dos custos materiais de cada componente que configura o seu produto, valorar o tempo de trabalho deles, que muitas vezes eles não têm essa percepção, de que o tempo que eles se doam para aquela atividade precisa estar embutida no preço do produto, assim como ter sensibilidade no acompanhamento posterior, que, segundo as artesãs e consultores, é talvez a etapa da consultoria mais difícil, pois é quando acontece a “ruptura” da instituição que o artesão se sente enfraquecido, conforme relatos que veremos posteriormente nas análises desta pesquisa.

Considerando a atuação de programas brasileiros apoiando o artesanato, esse breve comentário sobre projetos de artesanato ligado ao design, e profissionais que atuam nessa área, além de esclarecermos as etapas das consultorias em design, torna-se crucial estabelecer algumas conexões com o design. Para tanto, voltamos às linhas de atuação propostas por Bonsiepe (2011), nas quais ele prevê que apesar de que unamos esforços para o desenvolvimento e comercialização dos produtos artesanais, muitas vezes estes acabam caindo na rede de um programa de gestão de artesanato e, que muitas vezes, com um projeto linear de atuação, massificam os produtos artesanais num processo de adequação ao mercado e escoamento de produtos que beneficiam mais os intermediários do que a própria comunidade, visto que a melhoria e o desenvolvimento que chegam a lugares tão remotos são

pequenos em comparação ao crescimento das vendas dos artefatos artesanais brasileiros dentro e fora do país.

3 BORDANDO O CAMINHO

Após o levantamento teórico que fundamentará esta investigação, apresentamos a metodologia inspirada por ele. Trata-se de uma pesquisa que se molda em caráter exploratório e descritivo, baseada em estudo de caso, com análise comparativa por procedimentos qualitativos. A opção por um estudo de caso derivou do propósito de mostrar, por meio da pesquisa de campo, os alcances e limites da consultoria em design, sob a visão das artesãs, dos designers e do SEBRAE, além de entender o artesanato hoje produzido pela comunidade, com toda a problemática do mercado e da reprodução da tradição na contemporaneidade.

Esse estudo pautou-se na observação direta do cotidiano das artesãs, possibilitando a criação de laços de confiança entre os pesquisadores e as pesquisadas, e na compreensão mais profunda de sua realidade, o que só foi possível pela vivência e convivência durante a estada na comunidade. Logo, tornou-se necessária uma aproximação com elas. Já com os designers, tornou-se necessário um distanciamento, fundamental para estranhar o que já era para nós, familiar, tendo em vista que os pesquisadores também são designers.

Na intenção de perceber a atuação do design no artesanato em São João dos Patos – Maranhão, mais especificamente na AMAC, esta pesquisa caracteriza-se por uma abordagem qualitativa, por se tratar de um método de investigação científica que se foca no caráter subjetivo do objeto analisado, estudando as suas particularidades e experiências.

Para Minayo (2001), a pesquisa qualitativa trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis.

Dentro desta abordagem, nossas escolhas metodológicas nesse estudo não são aleatórias. Elas são feitas no sentido de dar conta dos objetivos estabelecidos como etapas para responder-se a questão de pesquisa levantada.

Optamos pela utilização do método do estudo de caso, por ser uma das principais estratégias para seu desenvolvimento. 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 buscamos responder o “*como*” e o “*porquê*” das questões abordadas. No nosso caso, buscaremos entender como o designer pode contribuir, através de consultorias no desenvolvimento social na comunidade.

Sua aplicação é pertinente, pois nos permite uma investigação detalhada das implicações nos projetos de consultorias em design, considerando a utilização ou não de alternativas. Este método nos possibilita, pela análise do caso, estabelecer bases para investigações posteriores (GIL, 1995). Não se propõe, de forma alguma, uma generalização, e nem a possibilidade de estabelecimento de um modelo de estudo de caso de um grupo de artesanato que já recebeu consultorias de design.

Por se tratarem de grupos com rotinas completamente distintas – artesãos e designers, tornou-se necessária uma adequação de técnicas e ferramentas para cada um e aplicação apenas conforme a pertinência.

Apresentamos como técnicas de coleta de dados implementadas na nossa pesquisa: entrevista semiestruturada; história oral e observação direta; registro de imagens e áudio e grupo focal, conforme o quadro abaixo:

Figura 8 - Quadro da estrutura do percurso metodológico

ESTRUTURA DO PERCURSO METODOLÓGICO		
Objetivo geral: Identificar e analisar os efeitos da consultoria em design na Associação de Mulheres da Agulha Criativa – AMAC, a partir de discursos e práticas de artesãs e designers.		
ETAPAS METODOLÓGICAS	MÉTODO	TÉCNICAS
Apresentar o problema da pesquisa, o tema, objetivos, justificativas e metodologias.	Revisão bibliográfica	Pesquisa em bancos de dados de pesquisa científica, congressos, livros.
Levantar o estado da arte sobre design, artesanato (conceitos e caminhos percorridos); a relação do design e artesanato; e sobre os processos de consultorias em comunidades artesanais	Revisão bibliográfica;	Pesquisa em bancos de dados de pesquisa científica, congressos, livros.
Traçar um perfil das artesãs da Associação de Mulheres da Agulha Criativa – AMAC, verificando sua relação com o artesanato no desenvolvimento social local;	Pesquisa de campo: ESTUDO DE CASO	Visitas Observação direta; entrevistas
Identificar, a partir do referencial dos designers, as ações de consultorias realizadas na Associação e suas implicações.	Pesquisa de campo: ESTUDO DE CASO	Grupo focal; entrevista semiestruturada; Registro de imagem e áudio.
Identificar, a partir do referencial das artesãs, as ações de consultorias realizadas na Associação e suas implicações.	Pesquisa de campo: ESTUDO DE CASO	Grupo focal; Entrevista semiestruturada; Registro de imagem e áudio
Identificar, a partir do referencial do SEBRAE, as ações de consultorias realizadas na Associação e suas implicações.	Pesquisa de campo: ESTUDO DE CASO	Entrevista semiestruturada; Registro de imagem e áudio
Identificar a continuidade ou não da implementação das ações de design na Associação.	Pesquisa de campo: ESTUDO DE CASO	Grupo Focal; Entrevista semiestruturada; Registro de imagem e áudio;
Análise comparativa dos dados encontrados na pesquisa, através dos discursos das artesãs, designers e SEBRAE.	Pesquisa de campo: ESTUDO DE CASO	Transcrição dos áudios; Categorização dos discursos; Análise para a construção dos resultados.

Fonte: Elaborado pelo autor

3.1 Pesquisa de campo: estudo de caso

3.1.1 Contextualização

A fase inicial da pesquisa foi inteiramente realizada no reconhecimento das atividades artesanais, culturais e socioeconômicas desenvolvidas na área conhecida como “capital dos bordados”. Em São João dos Patos – MA, onde encontramos algumas peculiaridades que a torna única. Assim como o restante do Estado, sofre certa estagnação econômica e busca inovações para promover seu desenvolvimento. De acordo com Albuquerque & Lucena (2004), o estado do Maranhão tem um apego cultural ao artesanato. As produções artesanais da AMAC contribuem de forma direta e indireta para o crescimento social e sustentável das artesãs.

Falamos de mulheres que bordam numa cidade assentada no Sertão Maranhense: São João dos Patos localiza-se a 570 km de São Luís e com 24.928 habitantes (IBGE, 2013), possui uma significativa e contínua produção de bordados, principalmente dos bordados ponto cruz. Possui em toda sua extensão, segundo Nascimento (2012), essa particularidade cultural que por muito tempo foi passada de geração em geração, e assim vai se perpetuando esta técnica artesanal que é considerada primitiva e ao mesmo tempo, contemporânea.

Através de um levantamento inicial é apontado uma insatisfação generalizada quanto à atuação de instituições governamentais, desmotivando o interesse em participação nas comunidades. Segundo a presidente da associação, Marcelucia, entre as principais dificuldades estão o distanciamento e/ou abandono do poder público, descompromisso das autoridades com os problemas das comunidades, além da 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; problemas com compra de matéria-prima na região e da falta de qualificação para a mão-de-obra; falta de patrocínios; dificuldades em diversificar a produção e comercialização; desmotivação e pouca participação dos sócios, além de dificuldades de gerenciamento da associação e comercialização dos produtos.

Realizamos inicialmente uma pesquisa descritiva e exploratória dos aspectos socioeconômicos das artesãs e sua relação com a forma de produção do artesanato, comercialização e gestão a fim de identificar dados relevantes à fundamentação da pesquisa de nos situarmos junto ao contexto que estávamos nos inserindo. Nesta parte estavam

presentes nas nossas entrevistas, perguntas que representam e caracterizam o grupo de artesãs, tais como características socioeconomicamente; características sobre o nível de instrução; características sobre o tempo de trabalho e domínio do ofício de bordar; características sobre o tipo de produção artesanal (ver qual produto de maior e menor “saída” e por que); características a comercialização; características sobre o cuidado com meio ambiente; características sobre o enquadramento na sustentabilidade e características sobre o processo de produção (cadeia produtiva).

O estudo de caso consiste no acompanhamento de projetos de intervenção em design junto a comunidades artesanais, em especial na AMAC, utilizando-se das técnicas de coletas de dados anteriormente citadas, a saber: grupo focal, entrevista semiestruturada, observação direta e registro de imagens e áudio. Os dados coletados serão essencialmente qualitativos e as contribuições serão segmentadas em categorias com o intuito de apresentar os discursos de forma sistematizada.

O presente trabalho em andamento tem como base os dados fornecidos por consultores, por meio do SEBRAE/MA, através de consultorias em comunidades artesanais, além de informações fornecidas pelas bordadeiras, além de reflexões observadas em campo por nós.

Nesta perspectiva temos o intuito de mapear discursos e práticas de designers e artesãos, a fim de analisar os processos consultorias de design em comunidades artesãs, refletindo seus alcances e limites.

A fase inicial da pesquisa foi realizada em campo, na sede da AMAC, em São João dos Patos. A associação de artesãs (o grupo é composto apenas por mulheres) possui sede própria adquirida por meio de doações, desde 1991.

No primeiro contato propriamente dito para esta pesquisa, em outubro de 2016, dez artesãs estavam ativamente vinculadas à associação, todas oriundas dos entornos do município de São João dos Patos, no bairro Lavanderia. O grupo de mulheres desenvolve atividades artesanais de forma informal no período de 1991 a 2006, quando sentiram a necessidade de formalização. O ano de 2007 é motivo de orgulho para as artesãs, por ser o ano do surgimento oficial da Associação de Mulheres da Agulha Criativa.

3.2 Os métodos e técnicas aplicados

Antes de iniciarmos os relatos sobre dos estudos desenvolvidos na pesquisa de campo, faz-se necessário demonstrar as ferramentas usadas ao longo da pesquisa, para melhor compreensão do que será apresentado adiante. Entendemos que o uso das ferramentas mais adequadas à realidade do nosso campo, nos ajudaram a conhecer nosso objeto de estudo e apresentar com clareza nossas reflexões.

3.2.1 Entrevistas semiestruturadas

A seleção dos entrevistados tomou por base principalmente o vínculo com a produção artesanal na associação em que pesquisamos. Foram entrevistadas três artesãs envolvidas diretamente com a causa da comunidade, dentre elas a presidente da Associação. Priorizamos inicialmente na seleção, entrevistadas de faixas etárias diversas, possibilitando obter inúmeros pontos de vista sobre diversos assuntos, desde a artesã mais velha da comunidade – a matriarca – até a artesã mais jovem, mas por alguns imponderáveis do cotidiano só puderam estar presentes três bordadeiras com faixa etárias parecidas, mas que de nenhuma forma deixamos de obter ricas informações sobre traços tradicionais do artesanato feito naquela região, bem como sobre o saberes tradicionais daquelas mulheres.

Saber ouvir, escutar, ver, fazer uso de todos os sentidos. É preciso aprender quando perguntar e quando não perguntar, assim como que perguntas fazer na hora certa [...]. As entrevistas formais são muitas vezes desnecessárias, devendo a coleta de informações não se restringir a isso. Com o tempo, os dados podem vir ao pesquisador sem que ele faça qualquer esforço para obtê-los (WHYTE, 2005, p. 303-304).

De acordo com Whyte (2005), a entrevista semiestruturada obedece a uma estrutura que delinea a área a ser pesquisada, oferecendo flexibilidade tanto ao entrevistado quanto a quem aplica, no sentido da colocação de questões e informações não previstas. A estrutura destas entrevistas, feitas por nós, contém informações gerais sobre artesanato, design, consultorias em design, desenvolvimento, entre outras considerações pertinentes e necessárias no decorrer da pesquisa.

As questões perpassam diversos assuntos, e dividimos essas perguntas em blocos. Iniciamos com indagações sobre o passado, sobre o momento presente e, sobre alternativas e soluções futuras.

Entendemos, portanto, que apesar de termos preparado previamente as perguntas, a maioria delas foi formulada à medida que a entrevista transcorreu. Assim, nós (entrevistadores) e os entrevistados tivemos a flexibilidade necessária para aprofundar ou confirmar as informações, se necessário, sempre dentro do tema que estávamos abordando.

E ainda segundo as entrevistas semiestruturadas, Lakatos (2003) nos diz que ela dá ao entrevistador e ao entrevistado a liberdade para desenvolver cada situação em qualquer direção que considere adequada, sem perder o “fio da meada”. É uma forma de poder explorar mais amplamente uma questão. Em geral, as perguntas são abertas e podem ser respondidas dentro de uma conversação informal.

Portelli (2005) nos afirma que a diferença mais imediata da entrevista de campo e qualquer outra conversa é que, na primeira, as vozes se encaminham por meio de alguma espécie de máquina: um gravador, uma câmera, ou pelo menos um caderno de anotações. Isto atua como uma influência moderadora na percepção do narrador na narrativa, e a presença da máquina indica que estas palavras serão repetidas, em algum outro lugar, para um determinado público e por isso sempre a exigência ética de se mostrar o equipamento.

Apresentamos a seguir as especificidades dessa técnica aplicada separadamente de acordo com o entrevistado, e informamos que os dados coletados nestas entrevistas serão apreciadas no capítulo quatro, onde as analisaremos segundo a nossa percepção em campo e das referências teóricas que nos embasaram.

a) Consultor e designer Marcelo Medeiros

Fizemos contato telefônico para marcarmos um encontro com o consultor e designer Marcelo Medeiros com o objetivo de discutirmos alguns assuntos referentes ao artesanato.

Esse primeiro encontro ocorreu em julho do ano de 2016. O local de encontro foi a Casa de Nhozinho por sugestão dele. Lá, além de ser seu espaço de trabalho, também inspira e respira artesanato desde a entrada. Logo na chegada, ao subirmos pela escada, fomos nos deparando com vitrines repletas de trabalhos vindos de todos os cantos do Maranhão. Ao entrarmos na sala para a reunião, nosso entrevistado nos recepcionou e nos explicou de onde vinham todos aqueles trabalhos.

Esse primeiro contato foi muito importante para nos nortear inicialmente para estabelecermos e organizarmos os objetivos específicos desta pesquisa.

A entrevista iniciou pelo começo da cadeia produtiva, exatamente pelo linho, pano de fundo para o trabalho das bordadeiras patoenses. Nesse contexto, o consultor nos explicou sobre as vantagens e desvantagens da escolha dessa matéria-prima, e tivemos a informação de que

inicialmente elas (as bordadeiras) trabalhavam com o oxford (um tipo de tecido de fácil lavagem, ótimo para bordar, por conta dos fios uniformes e de baixo custo), mas não era um tecido de boa qualidade, por suas características específicas. A partir da rejeição do público, não pelo bordado em si, mas por sua base (o oxford), resolvemos pesquisar e arranjar um jeito delas trabalharem mesmo com o linho, que é um tecido mais sofisticado e agrega mais valor ao bordado magnífico que elas fazem.¹²

É importante ressaltar aqui que a cada pergunta que íamos fazendo, divididas em blocos por temas, as respostas iam sendo exemplificadas com trabalhos feitos em algumas comunidades no Maranhão, visto que o consultor atuou, além da AMAC, em outras comunidades artesanais.

As perguntas questionavam as noções de projetos percebidas pelos artesão, e pelos designers, a partir do momento em que o saber tradicional e o conhecimento acadêmico se encontraram. A partir daí, surgiram muitos questionamentos. O designer, formado em desenho industrial pela UFMA, teve que ir visitar as comunidades antes de se formar, pois já trabalhava como consultor do SEBRAE, e então, desde cedo, percebeu a importância e os ensinamentos que o saber empírico tinha sobre ele como profissional e como cidadão maranhense, e assim nos conta:

Antes de ir pra campo, eu já tinha conceitos sobre muitas áreas do artesanato, pois já havia lido muito sobre isso, mas a partir do momento que eu me deparei com a realidade daquelas comunidades, percebi que não sabia de nada e, melhor, estava querendo aprender com eles, visto que irei trabalhar com eles e também porque sou maranhense como eles.¹³

Como primeira entrevista, fizemos apenas um pequeno levantamento de informações importantes, para que, a partir delas, pudéssemos montar o roteiro do grupo focal, que posteriormente iríamos realizar.

A entrevista durou cerca de uma hora, autorizada pelo entrevistado, foi gravada e fotografada, a fim de que os dados coletados pudessem ser transcritos, categorizados e analisados para esta pesquisa.

¹² Entrevista concedida pelo consultor, ao autor, em junho de 2017.

¹³ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em julho de 2016.

b) Artesãs da AMAC

A primeira visita como forma de entrevista, conforme figura abaixo, se deu na manhã do dia 24 de outubro de 2016 com agendamento prévio por telefone. No horário marcado, as artesãs iam chegando, nos cumprimentando e falando inicialmente sobre suas famílias e sobre o que deixaram em casa para estarem ali. Um sorriso no rosto afirmava que aquele era um lugar de aconchego e paz.

Depois dessas conversas prévias, fomos nos acomodando e começamos a explicar nosso papel naquele momento.

Figura 9 - Entrevista com artesãs em seu momento de trabalho



Fonte: elaborado pelo autor

Expusemos os objetivos gerais e específicos da nossa pesquisa, bem como pedimos para que as artesãs nos concedesse autorização para fotografar e gravar nossa conversa. Sem nenhuma objeção, iniciamos nossa entrevista.

Um cartaz na parede nos chamou atenção. Uma frase de impacto sobre empoderamento feminino e a contribuição que elas têm na libertação da mulher. Ali já haviam indícios de aquelas mulheres sabiam sobre o seu lugar a sociedade.

Antes a gente nem saía na rua, com vergonha, sei lá... a gente fazia os crochês que tinha aprendido com nossos pais, mas ah... achava era comum! Depois que as irmãs nos resgatou pra ir pra associação, aí sim, nós saímos de

casa, ia pras ruas, pros cursos, falava lá e passou a se achar melhor em tudo.¹⁴

Então a conversa iniciou com o discurso da artesã acima, e seguiu por esse tema, mais especificamente em qual o papel delas na sociedade patoense. Elas se intitulam rainhas do lar, rainhas do sertão, artistas, criadoras e artesãs.

Sobre essa última auto definição, percebemos como cada uma delas se vê na condição de mulher que trabalhar com esse fazer artesanal, tendo aprendido o ofício com suas mães, avós e bisavós, geralmente, no início da adolescência.

Ao falarmos sobre a continuidade desse saber-fazer, em coro elas responderam que suas filhas e netas não queriam mais trabalhar com artesanato, por muitos motivos que analisaremos mais adiante.

Rapaz, essas meninas novas não querem saber de bordado, não. Elas ficam é fazendo outros cursos de outras coisas ou nos computadores conversando, não vejo interesse mais não. Lá em casa tento dizer pra ela (filha) continuar (porque ela já sabe), mas não quer não.¹⁵

A entrevista tinha um roteiro para nos guiar, e a dividimos em blocos em alguns interesses iniciais: como elas iniciaram o ofício de bordar; por que resolveram se associar; quais as vantagens de se constituírem como associação e sobre os projetos de consultorias de design na associação.

Como é próprio da intenção da entrevista semiestruturada, a partir das respostas das artesãs, íamos adentrando em outros assuntos, da mesma forma em que espontaneamente as entrevistadas nos apresentavam temas importantes que até então não havíamos pensado.

PESQUISADOR: Você se considera artesã, bordadeira, artista,...?

MARCELUCIA: Rapaz, eu sou é tudo isso aí junto, porque eu sou reconhecida como artista em um lugar, por outros, a bordadeira,... e assim vai. E isso me levanta minha autoestima e a confiança no meu trabalho.

PESQUISADOR: E sobre essa confiança no seu trabalho, quais os fatores responsáveis? (...) ¹⁶

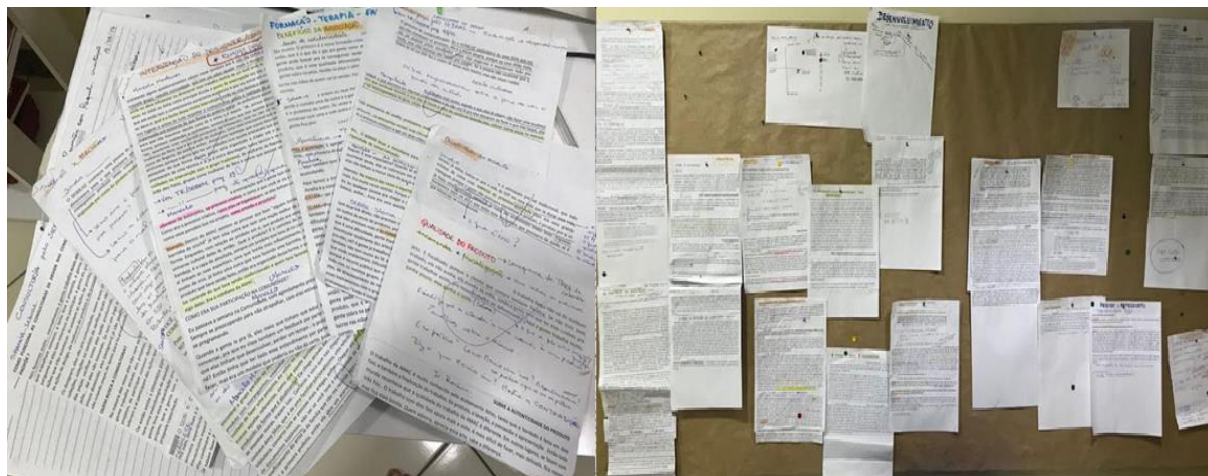
E, nessa troca de informações, colhemos dados importantes para esta pesquisa, que foram categorizados abrindo fichas temáticas, conforme figura abaixo, à medida que os temas emergiram, e posteriormente foram analisadas à luz da teoria e de nossas observações em campo.

¹⁴ Entrevista concedida pela artesã Oneide, ao autor, em junho de 2017.

¹⁵ Entrevista concedida pela artesã Joelma, ao autor, em outubro de 2016.

¹⁶ Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, em outubro de 2016.

Figura 10 - Fichas temáticas e categorização dos discursos



Fonte: elaborado pelo autor

c) Consultor e designer Sandro Lopes

A entrevista com Sandro Lopes foi intermediada pela orientadora desta pesquisa. O encontro aconteceu na *Ideare design*, consultoria e projetos, escritório onde o consultor trabalha, em 09 de maio de 2017, conforme figura 11, abaixo.

Iniciamos a entrevista falando sobre algumas consultorias e comunidades nas quais ele atua no Maranhão. Ele logo começou a explicar sobre o que era consultoria em design, como ocorre, quais as etapas, que tipo de metodologia ele usa nas comunidades artesanais e sobre os pontos fortes e fracos de alguns grupos.

Na verdade, temos uma concepção de consultoria conforme o SEBRAE, onde vamos em equipe para as comunidades, sensibilizamos os artesãos no sentido do nosso objetivo ali. A partir da aceitação, começamos a planejar ações, que geralmente iniciam pela pesquisa do passado daquele lugar, oficinas, curso, trocas e tentativa de inserção do produto no mercado.¹⁷

Depois desse contexto geral, passamos para tópicos específicos sobre a cidade de São João dos Patos, onde o entrevistado prestou consultoria no ano de 2004. A conversa se encaminhou para um projeto em que ele atuou e liderou na capital dos bordados: Fios e Formas. Tal projeto trata do bordado, sua herança cultural e algumas de suas tradições. Dentre tantas informações importantes, ficamos sabendo sobre a catalogação de novos e antigos pontos de bordados feitos pelas artesãs do local. Esta foi uma tentativa de preservar a técnica

¹⁷ Entrevista concedida pelo consultor, ao autor, em maio de 2017.

garantindo a continuidade para as gerações futuras, além de informações acerca do artesanato tradicional, de grande valor para aquela sociedade.

O consultor nos informou que essa tradição de bordar atravessou séculos, ultrapassando limites de fronteiras com a exportação de produtos confeccionados pelas próprias artesãs locais para outros cantos do país.

Figura 11 - Entrevista com o designer Sandro Lopes



Fonte: elaborado pelo autor

O foco principal da nossa conversa deu-se em torno da comercialização dos produtos artesanais, na verdade, nos entraves desse comércio. E sobre esse aspecto, em São João dos Patos, nos diz:

Não vi empreendedorismo lá. A visão empreendedora, elas não tem. Não adianta o SEBRAE ou qualquer outra instituições chegar numa comunidade e dizer, nós vamos transformar vocês numa potência. Para exemplificar isso, cito Barreirinhas - MA. A Vogue precisava de uns chapéus pra mandar pra Milão, para um desfile numa coleção tal, mas tinha que fazer 5000 peças em seis meses. Não tinham capacidade produtiva, os artesãos não tinham coragem de fazer. Então não tem o espírito empreendedor, e isso, infelizmente é um dos maiores entraves.¹⁸

¹⁸ Entrevista concedida pelo designer Sandro Lopes, ao autor, em 09 de maio de 2017.

Esse discurso é um entre tantos dados coletados que nos apresenta a visão do designer sobre a visão e o interesse das artesãs que foram gradativamente sendo acessados em campo.

A entrevista, assim como as outras já realizadas, foi dividida em blocos de perguntas afins à alguns temas de interesse, como trabalho, história de vida, consultoria, relação designer, artesã e mercado. Fizemos um grupo de seis blocos, com perguntas específicas a cada tema (ver apêndices).

O encontro finalizou com a apresentação de imagens de coleções feitas por artesãos, em parceria com o designer, que trabalha, além de outros órgãos, em consonância com o SEBRAE. O designer colocou-se à disposição para dúvidas e mais informações, caso tenhamos.

d) Freira Rosália Fávero

O encontro com a irmã Rosália Fávero, foi intermediado pela artesã presidente da AMAC, Marcelucia. Ela se propôs a nos receber no dia 20 de junho de 2017, às 15 horas, na sede do Conselho Regional de Assistência Social - CRAS, de SJP, onde trabalha.

Figura 12 - Entrevista com a irmã Rosália Fávero



Fonte: elaborado pelo autor

Pontualmente estávamos na porta, à sua espera. Na verdade, esperávamos uma mulher com uma vestimenta religiosa, vindo de longe, com uma sombrinha para se proteger do sol. Eis que surge uma mulher de roupa estampada, pilotando uma motocicleta e parou na sombra onde estávamos. Irmã Rosália é uma missionária por paixão e essência em ajuda nas causas sociais, e nos mostrou, nesse primeiro momento, que devemos, antes de ir ao campo, eliminar os nossos preconceitos, padrões que estipulamos para tudo. No sentido de seguir com o que nos diz a literatura para estabelecermos uma entrevista enquanto uma conversa é preciso que antes de adentrarmos ao mundo do outro, além de nos desprender de nossas pré noções, também pesquisar sobre o outro no sentido de evitar entraves e facilitar uma boa impressão. Esta, sem dúvidas é capaz de abrir ou fechar portas para aquilo que o outro pode revelar.

Com a serenidade das religiosas, ela nos convidou para entrar, aceitou responder as nossas perguntas e assinou o termo de consentimento que nos permitia filmar, gravar a conversa e fotografar.

As perguntas para a irmã eram voltadas para o início da fundação da AMAC e seu papel na vida das bordadeiras de São João dos Patos. Ela iniciou contando que sua missão era empoderar mulheres, no sentido em que elas se sintam amadas por elas mesmas, valorizadas e estimadas no trabalho, para que elas pudessem evoluir no conceito de que são capazes e que tem uma contribuição positiva para a sociedade.

Essas mulheres precisavam de alguém que as tirasse de casa e levasse pras ruas, elas viviam escondidas com vergonha de sair de casa. Queria elas fora, trabalhando, aprendendo e também contribuindo com a sociedade em que elas habitam.¹⁹

Conversamos sobre o início da associação das Mulheres da Agulha Criativa, sobre a necessidade de se criar uma associação, no intuito de que as bordadeiras pudessem trabalhar em conjunto e pudessem melhorar a vida coletivamente.

Irmã Rosália falou sobre o que entende por consultoria em design, nos esclareceu sobre sua percepção da relação entre o artesão e o designer, atentou para a propagação do legado do bordado em São João dos Patos e nos contou um pouco sobre a cidade. A conversa também girou em torno do ofício de bordar e as técnicas que ela conheceu em outra parte do mundo e trouxe para o Maranhão, fez uma reflexão à respeito da relação da

¹⁹ Entrevista concedida pela Irmã Rosália, ao autor, em junho de 2017.

artesã com os bordados que elas produzem, e por fim nos fez entender sobre a importância de ter se deslocado da Dinamarca para colaborar com as artesãs.

Nossa entrevista durou cerca de duas horas, e a irmã se dispôs a colaborar no que fosse necessário para a nossa pesquisa, e entende que os dados que estamos coletando e posteriormente iremos analisar, ajudarão para que ela também possa entender e pensar numa alternativa de superação dessa realidade tão difícil na associação.

e) Com o SEBRAE

A entrevista no SEBRAE se deu no dia 04 de julho de 2017, após contato telefônico com a analista de Shamia Renata Costa Coimbra, que nos recebeu no prédio do SEBRAE.

Figura 13 - Entrevista com a analista do SEBRAE Shamia Coimbra



Fonte: elaborado pelo autor

Antes de iniciarmos nossa conversa e explicar do que se tratava a nossa pesquisa, ela nos presenteou com o mais novo catálogo SEBRAE de artesanato da grande São Luís. Esta publicação aborda a importância do artesanato como disseminador da identidade cultural de um povo, de um lugar, além de ser uma atividade geradora de trabalho e renda, ajudando a promover o desenvolvimento econômico das atividades artesanais.

A esse respeito iniciamos nossa pesquisa com a atualização de dados do artesanato no estado do Maranhão. Em seguida, conversamos sobre o porquê da desaceleração de ações do SEBRAE em projetos artesanais, a partir de quando e porque isso vem ocorrendo.

Hoje, de acordo com a analista do SEBRAE,

a instituição adota uma postura na qual não há um projeto específico para o artesanato, existe, portanto, um projeto de turismo, que tem ações pontuais voltadas para o artesanato, por isso o SEBRAE não tem mais ações tão significativas nessa área, apenas ações pontuais voltadas para o artesanato, principalmente quanto à atualização. Segundo a analista, em determinados momentos os grupos já podem caminhar com as próprias pernas, até porque muito recurso já foi investido, muitas ações já foram trabalhadas, capacitações de vários eixos, desde a gestão até a questão do design. Ela argumenta que chega um momento em que já se desgastaram todas as ações, já pontuaram tudo que se tinha para trabalhar, e a instituição também precisa partir para outros segmentos. Mas como uma forma dos artesãos não serem desassistidos totalmente, o SEBRAE tenta inserir de alguma forma ações mais pontuais, além de contarem com o apoio de outras entidades, como é o caso do Instituto de Desenvolvimento do Artesanato do Maranhão – IDAM.²⁰

Segundo a analista do SEBRAE, hoje não há um projeto específico em artesanato, mas sim um projeto de turismo com ações pontuais destinados aos artesãos. Isso, pois chegou um momento em que a própria consultoria do SEBRAE já desgastou todas as ações que tinha para oferecer, já pontuou tudo que tinha que trabalhar, então precisam partir para outros segmentos. Mas, como uma forma de não desassistir totalmente as comunidades artesanais, inserem de alguma forma as ações mais pontuais.

De acordo com ela, o Instituto de Desenvolvimento do Artesanato do Maranhão - IDAM é um órgão que também assiste os artesãos. É uma das estratégias do SEBRAE para não desamparar totalmente os projetos artesanais. Eles têm o compromisso de ser referência para quaisquer dúvidas que se possam ter sobre burocracias e comercialização de produtos. Segundo a analista, os artesãos vão lá, se cadastram e deixam produtos para serem comercializados através do IDAM.

O foco da nossa entrevista acabou se voltando mais para o lado comercial, como a própria analista fez questão de enfatizar. Mas conversamos sobre os principais desafios do SEBRAE em assistir as comunidades artesanais, visto que muitas vezes precisam reaplicar as

²⁰ Entrevista concedida pela analista do SEBRAE, Shamia Portela, ao autor em 04 de julho de 2017.

ações, e as dificuldades também dos artesãos, que muitas vezes se sentem “desamparados” quando a consultoria proporcionada pelo SEBRAE chega ao “fim”.

A analista do SEBRAE se propôs a nos ajudar com mais dados e contatos para auxiliar nossa pesquisa, visto que grande parte de informações mais pontuais serão necessárias na parte posterior deste estudo, onde iremos analisar dados relevantes para que, de forma consciente e verdadeira possamos ajudar na construção deste cenário artesanal no Estado.

3.2.3 Grupo Focal

Segundo Kitzinger (1999), os GFs são grupos de discussão que dialogam sobre um tema em particular, ao receberem estímulos apropriados para o debate. Essa técnica distingue-se por suas características próprias, principalmente pelo processo de interação grupal, que é uma resultante da procura de dados.

De acordo com o mesmo autor, a formação do GF é intencional e pretende-se que haja, pelo menos, um ponto de semelhança entre os participantes. Optamos, neste estudo, para composição dos grupos, pelo critério de compartilhamento do mesmo ofício, sendo um formado por bordadeiras e, outro formado por designers e consultores, os que trabalharam em comunidades artesanais. Isso favoreceu os relatos de experiências, necessidades, valores e crenças entre os que interagem na temática em foco.

Antes de iniciar os GFs, realizamos entrevistas individuais, com o objetivo de obter informações referentes à identificação pessoal, interesse e perspectiva de cada colaborador em participar do trabalho. Na véspera do encontro de cada GF, confirmaremos a presença, via telefone, o horário e o local do encontro, no sentido de estimular a presença de cada um.

Conforme Debus (1997), a formação da mesa para a realização do GF permitiu a interação face a face, o bom contato visual e, ainda, a manutenção de distâncias iguais entre todas os participantes, estabelecendo o mesmo campo de visão para todos. O observador e a moderadora se sentavam em lugares estratégicos, com possibilidade de comunicação não-verbal, por meio do olhar.

Assim, à medida que os colaboradores expressam seus sentimentos e concepções, explicam, argumentam e desenvolvem a discussão naturalmente. A promoção do debate dá-se de forma criativa, alegre e sem censuras. O moderador tem papel fundamental na condução do trabalho e busca, ao longo dos encontros grupais, facilitar as discussões, encorajando os

depoimentos e assegurando espaço para que todos os participantes se expressem. Tem o papel de fazer uma síntese sempre que necessário, retomando o foco da discussão e confirmando informações.

Procuramos falar pouco e ouvir mais, fazendo intervenções, quando necessário, para manter o debate focalizado, em consonância com as orientações de estudos sobre o grupo focal. (DEBUS,1997).

De acordo com o autor, é interessante que ao final de cada encontro, seja elaborada uma síntese dos depoimentos, e oportunizado um último espaço aos participantes, tanto para acrescentarem, esclarecerem ou mudarem alguma ideia referida na discussão, quanto para expressarem como se sentiram. Assim como um espaço para sugestões e críticas sobre o andamento das atividades.

O encerramento ocorreu com agradecimentos a todos e entrega de dois livros aos participantes do grupo focal, sendo eles Artesanato no Maranhão: práticas e sentidos (2016) e Identidade é valor: as cadeias produtivas do artesanato de Alcântara (2011), ambos de autoria da orientadora desta pesquisa.

É oportuno referenciar que a técnica de GF aplicada metodologicamente neste estudo, nos levou a perceber que esta ferramenta contém implícitos procedimentos com regras, normas, valores e significados de natureza ética, tais como respeito, dignidade e compromisso. Nossa intenção é que os discursos apresentados neste encontro, permita a categorização dos dados agrupados e analisados por afinidades, onde comporão temas detentores relacionados à pesquisa.

Pautados nessa teoria, quanto ao uso dessa técnica, relatamos a seguir sua aplicação tanto com designers e consultores quanto com as artesãs da AMAC, respeitando as peculiaridades de cada grupo levantadas por meio das outras técnicas já explanadas.

a) Grupo focal com designers e Consultores

Com base na teoria sobre grupos focais, realizamos no dia 04 de maio de 2017, a técnica de grupos focais com designers e Consultores. Inicialmente elaboramos um roteiro visando refletirmos sobre vários questionamentos feitos no percurso da pesquisa, e em especial dois dos objetivos específicos: identificar, a partir do referencial dos designers, as ações de consultorias realizadas em comunidades artesanais e suas implicações, além de

identificar a continuidade ou não da implementação das ações de design na associação, bem como analisar seus impactos.

Figura 14 - Grupo focal com consultores e designers



Fonte: Núcleo de Pesquisas em Inovação, Design e Antropologia - NIDA

O roteiro foi formado por blocos que tratavam de temas referentes à história de vida dos designers/consultores, processos de consultorias em design, em âmbito geral, a consultoria específica na Associação de Mulheres da Agulha Criativa-AMAC, em São João dos Patos – MA, questões sobre mercado, os resultados obtidos com essas consultorias, além da relação entre o designer e o artesanato.

Dividimos esse encontro (Grupo focal) em quatro partes: perguntas (ver roteiro nos apêndices); leitura de discussão do texto Artesanato tradicional e mercado, extraído do livro *Objetos: percursos e escritas culturais* (Lima, 2010); momento de confraternização, e, por fim, apresentação da Escala Virtuosa do Design e Desenvolvimento, retirado do livro *Design e desenvolvimento: 40 anos depois* (Patrocínio, 2015).

O evento aconteceu na Casa de Nhozinho, Centro histórico de São Luís - MA. Participaram diretamente do momento o pesquisador, orientadora da pesquisa (mediadora), o designer e consultor Marcelo Medeiros, a designer e consultora Sergileide Lima. Contamos com o suporte técnico e humano do Núcleo de Pesquisas de Inovação, Design e Antropologia (NIDA), representado por Nayara Chaves (mestre em design pela UFMA), Cláudia (mestranda em design pela UFMA), Camila (mestranda em design pela UFMA), Janine

(graduanda em design na UFMA), e Márcio Lima (o pesquisador responsável por este trabalho). O momento foi registrado por meio de gravação em áudio e registro fotográfico, sendo estes consentidos pelos participantes através do Termo de Esclarecimento Livre e Esclarecido (ver termo nos apêndices).

A primeira parte do Grupo Focal consistiu na realização das perguntas divididas em blocos, onde a mediadora fazia os questionamentos específicos de cada etapa aos designers/consultores, sendo que os outros participantes puderam intervir e colaborar com a discussão a qualquer momento. No roteiro havia seis blocos de perguntas que estavam interligadas entre si. Na maioria das vezes percebemos que ao dar uma resposta, os consultores já haviam respondidas duas ou três perguntas que seriam feitas adiante. E, dessa forma, dinâmica e encadeada, foi fechada essa primeira parte, com duração de 57 minutos.

Sobre as experiências em comunidades artesanais, tópico desse primeiro assunto, o consultor Marcelo Medeiros, nos relatou que ainda na universidade foi enveredando pelos campos de pesquisa, foi se apaixonando e se instalando neste contexto, e

(...) depois de estagiar e trabalhar em lugares ligados a cultura e artesanato, fui para no Sebrae pra integrar o que se tornou depois o projeto de artesanato, aí enfim eu me tornei consultor absorvendo as metodologias do Sebrae, somando o que eu havia aprendido na universidade, a experiência de campo e todas essas atividades atualmente fazemos no projeto de mapeamento que iniciamos.²¹

A segunda parte foi um momento de socialização mais informal, onde oferecemos um lanche. Na oportunidade pudemos estreitar laços pessoais e profissionais, além de darmos uma pausa estratégica para que o evento não ficasse enfadonho e cansativo.

Retornamos com a leitura e explanação rápida de um capítulo do livro *Objetos: percursos e escritas culturais*, de Ricardo Gomes Lima (2010), onde lemos o capítulo intitulado Artesanato tradicional e mercado. Na oportunidade foi discutida a questão do gosto e suas subjetividades. Vimos que por um lado

o gosto está ligado a padrões de fruição e consumo ditados pela moda, fortemente influenciados pelos momentos e pelas tendências criadas pela indústria cultural, pela cultura de massa, pela sociedade de consumo, pelo modelo econômico de desenvolvimento, pelo “capitalismo selvagem” ou outro nome que queiramos lhe dar. (LIMA, 2010 p. 28)

²¹ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor em junho de 2017.

E, por outro lado, percebemos que quando estamos lidando com projetos comunitários, com o mundo e a vida do outro, o gosto subjetivo do designer não é critério para ação alguma, porque tanto faz o gosto pessoal como o gosto alheio.

Segundo Lima (2010) não podemos hierarquizar de maneira alguma o olhar sobre uma produção a partir de um gosto subjetivo. Nos tempos atuais, infelizmente são muitos os exemplos de atuação no tocante à condução de projetos para o setor artesanal do país. E a esse despeito, os participantes relataram experiências em comunidades sobre essa questão do gosto subjetivo que muitas vezes anda na contramão do mercado.

Nesse contexto da consultoria, são três gostos, as vezes distintos: o nosso (consultor), da artesã, e do mercado. Como é difícil essa junção e separação ao mesmo tempo. E esse não é o momento de decidirmos no “par ou ímpar” ou colocar o nosso gosto pessoal, acredito que o mercado é quem manda, pois ele é o ponto chave aqui.²²

O mercado foi o ponto chave da discussão do texto, onde, tanto o autor quanto o consultor, evidenciaram a importância de se informar ao mercado sobre o valor e a valorização dos objetos. E afirma que isso é informação, é formação de público, é educação patrimonial. E, assim sendo, se constrói um novo mercado para o artefato, se for o caso. Ou seja, criar um público para esse produto, e não um produto para um público.

De acordo com DiSalvo (2009), a noção de que os públicos são construídos e que os produtos e processos de design podem contribuir para a construção de públicos, fornece um tema valioso para conceituar, descrever e criticar uma série de projetos contemporâneos, e nesse contexto de construção de público, a questão não é necessariamente apresentada de forma que solicite uma solução ou remédio por parte do consultor.

Entendemos que é importante levarmos informações relevantes sobre a localidade e identidade do que está sendo produzido, e de uma forma dinâmica divulgar essas informações, seja através de “folders, catálogos, vídeos e filmes que registrem, documentem e evidenciam que objeto é esse, mostrando ao público que é um privilégio poder possuir”. (LIMA, 2010 p. 31).

Outro ponto discutido nesta última etapa do grupo foi a escala virtuosa do design e do desenvolvimento (ver figura 06, na p. 22). Levamos impressa a imagem da escala, além das especificações de cada estágio, e assim suscitamos discussões correlacionadas ao roteiro. Ela

²² Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor em junho de 2017.

indica, conforme os participantes, numa progressiva redução dependência externa à autonomia da produção local do design. O consultor reforça a respeito:

Essa escala tem uns passos parecidos com o que a metodologia do SEBRAE nos instrui sobre a nossa atuação junto à comunidade. Realmente a fase de autonomia, de total independência delas é muito difícil... muitos entraves como a falta de manejo com o mercado, comercialização dos produtos precisam ser primeiro resolvidos.

Todas essas etapas do grupo focal foram essenciais para tentarmos responder os objetivos específicos propostos pela dissertação, de tal forma que esse momento correspondesse e se relacionasse com as referências teóricas, ou seja, fosse um momento descontraído, que suscitasse diálogos e reflexões e uma liberdade maior para tratar desses assuntos.

b) Grupo focal com artesãs da AMAC

Para trabalharmos o grupo focal com as artesãs, fomos recebidos por elas na associação, no dia 19 de junho de 2017. Já na entrada fomos recebidos por um “seja bem-vindo”, como vemos na imagem abaixo.

Figura 15 - Entrada da AMAC / Painel dos sonhos e dificuldades das artesãs.



Fonte: Elaborado pelo autor

Fomos adentrando a sala, onde é o mesmo local em que elas trabalham, e nos deparamos como os sonhos delas expostos na parede, conforme ilustra a figura acima.

Sonhos estes que elas lutam no dia-a-dia para conseguir. Elas falam da pontualidade, autonomia financeira, pensar e agir como grupo, integrar fé e vida, viver e conviver em união, como objetivos a serem conquistados. Mas falam que também existem dificuldades para seguir nesse caminho de artesãs, e dentre algumas dessas fraquezas, elas estamparam no cartaz a questão da libertação da mulher, falta de capital de giro e a comercialização dos produtos. Sobre essa última característica, a analista do SEBRAE, também nos relatou como um ponto fraco nessa relação das artesãs.

De fato, a comercialização de produtos é visto com grande dificuldade pelas artesãs, nós como parceiros intermediamos até determinado ponto, mas não podemos sempre pegar os produtos delas, levar pras lojas e feiras... a gente faz isso sim, mas também aplicamos cursos para que elas mesmas possam seguir adiante. Claro que a gente tá aqui pra dar suporte, né?²³

Outras partes da parede nos interessavam. Lá também tinham fotos delas trabalhando, num ensaio fotográfico, digno de estrelas de televisão. Sobre esse ensaio elas contaram com orgulho. Se tratava de uma exposição de um projeto feito em parceria com o SEBRAE, onde elas, junto com o designer e equipe foram a diversos pontos turísticos da cidade para fazerem essas fotos, da coleção de produtos do Projeto “Marcando Bordado em Cores”, que ocorreu na cidade com a participação e reconhecimento da sociedade patoense. E com muito entusiasmo, Marcelucia conta:

Esse foi um dia de muito glamour pra nós (risos) durante todo o projeto a gente trabalhou muito e se esforçou mesmo, porque tinham umas coisas que a gente não sabia fazer direito, mas deu tudo certo... ai nesse dia do encerramento do projeto, fomos todas produzidas, lindas. E lá tava todo mundo importante da cidade (representante de prefeito, empresários e nossa família). Todo mundo pra prestigiar nosso trabalho.²⁴

Nosso grupo focal com as artesãs iniciou com uma conversa sobre esse ensaio fotográfico, que foi um evento comum às mulheres da associação, de modo que constituiu uma “memória coletiva”, termo usado por Halbwachs (2003), que diz que recorremos a testemunhos de pessoas próximas para reforçar, enfraquecer ou completar o que sabemos

²³ Entrevista concedida pela analista do SEBRAE, Shamia Portela, ao autor em 04 de julho de 2017.

²⁴ Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, em 04 junho de 2017.

sobre um dado evento do qual temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a eles relativas permaneçam obscuras para nós. Nossa memória vale-se da memória do outro para agregar mais informações e situações:

Claro, se nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também de outros, nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas. (HALBWACHS, 2003, p.29).

A partir daí, iniciamos um bloco de perguntas com histórias de vidas de cada uma delas, para sabermos um pouco mais sobre elas e para, de certa forma, criar uma intimidade entre nós. Neste encontro estavam presentes três artesãs: Marcelucia, presidente da associação, Joelma, que fica com a chave e cuida da sede com mais frequência, e D. Maria Oneide.

Figura 16 - Grupo Focal com as artesãs



Fonte: Elaborado pelo autor

O grupo focal durou em média 1h30 com um intervalo para um lanche. Na segunda parte das perguntas, conversamos sobre mercado, sobre como é a relação delas com as vendas. Lembrando que as perguntas eram feitas e elas três iam respondendo sem ordem de respostas, mas à medida que iam se sentindo à vontade para falar. E nesses discursos elas sempre iam se complementando.

A gente tem dificuldade de vender nossos produtos, não que a gente não acredite na beleza do nosso trabalho, mas sei lá, não sei se é vergonha de falar, ou porque a gente não conhece muita gente pra oferecer, mas a Irmã gosta de levar quando viaja, e se tem uma feira também a gente vai.²⁵

Com a fala da artesã acima, confirmamos o discurso tanto dos consultores e da analista do SEBRAE sobre a dificuldade delas em relação à comercialização de seus produtos. Posteriormente falamos sobre os projetos de consultorias que atuaram na AMAC, em especial falamos sobre o projeto Marcando Bordados em Cores, e, nesse momento as artesãs nos mostraram peças confeccionadas exclusivamente para o lançamento dessa coleção.

Percebemos peças diferentes das habituais, e elas fizeram questão de nos contar detalhes das mudanças que foram feitas, os percursos e os resultados deste trabalho. Com essas transformações, aprenderam novas técnicas e formas de minimizar os custos de produção e maximizar os lucros.

A gente aprendeu um monte de coisa com esse projeto, dentre elas a diminuir um pouco da matéria prima, pra diminuir o preço da peça, por exemplo. O Marcelo nos ensinou a fazer a barra de croché um pouco menor, não tirava a essência do bordado, e a gente economizava linha, né? Isso foi bom, porque a gente achava que sempre tinha que ter a barra grande.²⁶

O próximo bloco se tratava da relação delas com os consultores de design, sobre essa relação entre profissionais detentores de conhecimento específicos e elas, com seus saberes tradicionais. Foi questionada também a percepção delas sobre o que ocorreu naquele lugar e com elas durante a consultoria, e finalizamos numa conversa sobre a interrupção da consultoria. E nesse momento elas lançaram questionamentos e até alternativas para resolver esse entrave da ruptura, que segundo elas, é o problema de não seguirem adiante. “Estava tudo bem, mas na hora que o SEBRAE nos “abandonou”, as coisas “desandaram”, comentou uma artesã. Sobre essa ruptura, discutiremos com mais detalhes no capítulo das análises.

A conversa foi finalizada com um até logo, já que marcamos para o dia seguinte para fotografarmos outras peças produzidas por elas e os outros espaços onde elas trabalham, além de registrarmos algumas etapas da cadeia produtiva, que será também parte da análise desse estudo posteriormente.

²⁵ Entrevista concedida pela artesã Joelma, ao autor, em junho de 2017.

²⁶ Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, em junho de 2017.

4 ALCANCES E LIMITES: análises dos discursos, práticas e percepções em campo.

A partir da problematização sobre desenvolvimento, do que observamos em campo, das categorias acionadas pelas artesãs e consultores, criamos uma estrutura analítica na qual analisamos o que é dito e o que é feito de fato.

As narrativas aqui apresentadas foram construídas por vários discursos, e esses discursos não são apenas fala, mas também o fazer dessas pessoas, portanto, observamos também as entrelinhas do não dito. Foucault (1997) fundamenta nossas análises quando nos faz entender que os discursos são feitos de signos, mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse “mais” que os tornam irredutíveis à língua e o ato de quem fala. É esse “mais” que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever. Lembrando que nossos discursos sempre são permeados por outros discursos.

Passaremos, portanto, a discorrer sobre os efeitos das relações estabelecidas entre os designers dos projetos de consultorias e as bordadeiras da AMAC, no sentido de apresentar alternativas aos objetivos específicos deste estudo, e entendermos de fato as causas e consequências da dependência causada pela ruptura dos projetos de consultorias que ligam os artesãos e designers.

Dentro desse contexto, o conceito elaborado por Borges (2011) de “relações delicadas”, questiona o papel do designer na comunidade artesanal, justamente por conta de muitas interferências equivocadas, no sentido de apropriação por parte de designers dos saberes destes artesãos, e por se julgarem superiores a eles, quando na verdade, segundo a autora, essa relação deveria ser “um fenômeno de extrema importância pelo impacto social que gera e por seu significado cultural”. (BORGES, 2011 p. 137).

O difícil, segundo a autora, é fazer com que esse trabalho tenha significado e relevância para a comunidade local e, assim, possa ser continuado. E essa continuidade é um dos grandes gargalos apresentados neste trabalho, visto como uma ruptura, que será apresentado como chave para que possamos apresentar informações a mais importante pergunta feita na introdução deste estudo: quais os limites e alcances da consultoria de design em comunidades artesãs?

4.1 “Relações delicadas”: o direcionamento do artesanato para o mercado.

De acordo com Borges (2011), a clássica expressão “é preciso interferir, mas sem ferir” poderia servir como algo constante para que as relações entre designers e artesãos se tornassem mais adequadas, com o propósito de dar vida à comunidade artesanal ou mesmo revitalizá-la, pautadas no cuidado, no respeito e na confiança, mantendo assim uma postura aberta de aprendizes, em frente à sabedoria daquelas comunidades, e ao saber acadêmico trazido pelos designers. É nesse contexto que a autora apresenta o termo entre aspas.

Em um episódio que aconteceu na Associação, pudemos compreender o impacto das bordadeiras ao estarem diante de uma situação, colocada pelo consultor, em que foram levadas a ousar, a dar uma resposta diferente a uma nova proposta trazida por ele:

Vamos agora bordar com linhas claras em tecidos escuros... e também iremos colocar tom sobre tom, para que a gente desenvolva uma coleção nova de produtos, com essas tendências que, de certa forma, precisamos seguir. Apesar de que, por conta da tradição, vocês sempre terem bordado em tecidos claros, agora é hora de ousarmos.²⁷

Esse “precisamos seguir”, no final da frase dá sentido à uma certa imposição do consultor, da instituição da qual ele é ligado ou da imposição da moda. De acordo com Neves (2000) as tendências são atividades que lidam com as capacidades de percepção e leitura de sinais da sociedade, quase sempre incipientes, tendo como limites os interesses e as possibilidades dos parceiros da indústria. O resultado será ou não a aprovação do público de interesse. Essa atividade é feita em todos os níveis da cadeia de moda, desde a concepção das ideias, permeando a produção e finalizando nas mãos do cliente.

Por outro lado, pela questão da confiança que existia entre eles, as bordadeiras não questionaram a “necessidade” para uma nova proposta, reclamaram apenas pela questão de que o tecido escuro é muito difícil de bordar.

(risos)... Você é doido, Marcelo! A gente sempre foi ensinada a bordar em tecido claro, por ser mais fácil de contar os fios, marcar a peça e bordar. E você vem com uma proposta dessa pra gente?!? Quer deixar a gente cega?(risos) Mas vamos lá, se você acha que vai dar certo...²⁸

²⁷ Entrevista concedida pela artesã, ao autor, em junho de 2017.

²⁸ Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, em junho de 2017.

Figura 17 - Bordado preto e branco



Fonte: elaborado pelo autor

Sobre essa categoria da confiança, explanaremos melhor em um item adiante. Sobre a proposta “inovadora” do consultor as artesãs foram desafiadas e conseguiram se acostumar com o “novo” e serviu para vislumbrar que existem muitas possibilidades de fazer o que elas já fazem a muito tempo.

Lody (2013), no Barro & Balaio: dicionário de artesanato popular brasileiro, nos mostra uma informação importante no que diz respeito a esse estranhamento das artesãs para bordarem em tecidos escuros, pois as rendas e os bordados tradicionalmente são feitos com fios brancos e em tecidos brancos.

Com os dados coletados até o presente momento, percebemos em campo que o designer, que entra na dinâmica do artesanato como ator que novas ideias, gera aceitação dos artesãos pelas novidades conceituais, técnicas e estéticas, a fim de agregar algo ao produto artesanal. A presença do designer neste contexto serve não só como agente de interferência, mas também de complementação e troca de saberes, técnicas e experiências. Completa a artesã:

Quando alguém passa por aqui (associação) fazendo cursos, oficinas, trazendo algo novo pra nós, isso é muito bom... a gente aprende muito e isso nos deixa feliz. Tenho certeza que eles (consultores e professores) ficam felizes e aprendem algo aqui com a gente.²⁹

²⁹ Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, em outubro de 2016.

Em relação às bordadeiras da AMAC, elas sempre são incisivas em colocar que é por conta da existência delas “é o que faz o SEBRAE e outras instituições existirem”. E isso as coloca de igual para igual ao designer. Mas confessam também que nem sempre foi assim, e que existe ainda um grande entrave entre elas: a comercialização de produtos. Nesse ínterim, buscamos entender essa lacuna delicada que faz com que as artesãs não consigam “caminhar com as próprias pernas”, como elas mesmas dizem, após o término do contrato da consultoria de design.

Inicialmente, alguns questionamentos cabem nesse contexto de atuação de designers em comunidades artesanais, e nesse sentido o consultor do SEBRAE nos diz que

nós não somos preparados para chegarmos ali naquele grupo, naquela comunidade que tem um saber secular, medir a dosagem, até onde eu posso intervir, até onde eu devo influenciar ou direcionar esse trabalho dentro de um local onde as pessoas fazem aquilo há muitos anos. Então eu criei métodos de chegar nos lugares e, acima de tudo, respeitar o conhecimento prévio e realidade do saber tradicional do saber-fazer deles, a fim de que eu pudesse somar com eles.³⁰

Nesse sentido, acionamos Thackara (2008) que conceitua o designer como profissional de práticas inovadoras na contribuição do desenvolvimento. E refletimos aqui sobre o desenvolvimento com alguns questionamentos que procuraremos levar ao longo deste estudo: *como as artesãs percebem o desenvolvimento? E os consultores, como percebem? A visão que o SEBRAE apresenta faz parte da visão globalizada ou busca uma visão alternativa? As relações são delicadas pelas divergências do termo desenvolvimento?*

De acordo com o Termo de Referência do SEBRAE (2010), a estruturação estratégica quanto à atuação junto ao setor de artesanato, aponta, entre outros tópicos, o apoio à realização de pesquisa de identificação e resgate da iconografia regional, em bases técnico-científicas, utilizando-se de grupos multidisciplinares.

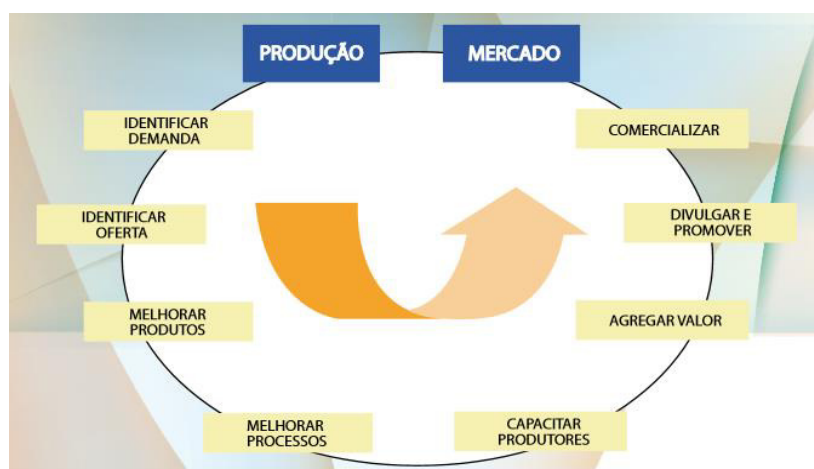
Nesse sentido, temos dados do consultor que fez pesquisa de identificação de resgate da iconografia de São João dos Patos e o grupo de artesãs que bordam juntas na AMAC. A partir do resgate na história dessas mulheres e ofícios, houve um trabalho de dar visibilidade a essas peculiaridades que lhe são únicas, com o intuito de levar ao mercado produtos com identidade daquele local.

³⁰ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em junho de 2016.

Resgatar é retomar algo que está perdido, e o SEBRAE foca nesse aspecto, de resgate no sentido de salvar alguma coisa. Mas precisamos compreender e problematizar que o resgate não é feito apenas e a instituição for lá e providenciar esse processo. As artesãs, apesar de muitas vezes não terem a sistematização que os consultores têm, acessam esse passado, através da tradição e da cultura, de uma forma dinâmica.

A lógica da intervenção desses projetos em comunidades artesanais, começa e termina no mercado, conforme vemos na figura seguinte:

Figura 18 - Lógica de intervenção do Termo de Referência do SEBRAE.



Fonte: Termo de Referência do SEBRAE, p. 26.

A figura acima comprova o que vimos em campo, através dos discursos das artesãs e consultores, portanto, acreditamos ser essa a visão de desenvolvimento proposto pelo SEBRAE e apresentado pelos consultores nas comunidades artesanais.

Para entendermos com quem e como iremos trabalhar, primeiramente precisamos saber o que as pessoas estavam precisando de fato, e isso a gente descobre com conversa com o público comprador, para que a gente possa fazer algo que eles gostem e compreem, né? ³¹

Intensificamos o discurso desta imagem e acionamos a fala da artesã, que, como elas dizem, estamos num emaranhado, num entrelaçamento construído socialmente:

Os consultores sempre falaram num ciclo do mercado, e que a gente estava no meio desse círculo, e que de alguma forma a gente era uma parte importante dessa história, mas que também não era só a gente e os compradores... tinham muitas outras coisas envolvidas. ³²

³¹ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em maio de 2017.

³² Entrevista concedida artesã Marcelucia, ao autor, em outubro de 2016.

Outro ponto importante que a imagem nos traz é a necessidade de percebermos o quanto é importante conhecermos o mercado para o qual iremos comercializar, pois todas as fases anteriores a ele estão em consonância com esse mesmo fim.

É justamente sobre isso que Papanek (1971) afirma quando conceitua design para as necessidades em vez dos desejos, ideia essa que, de certa forma, exclui o usuário do processo de design, atribuindo ao designer o papel de determinar o que seriam essas “necessidades”. Nesse momento, acionamos Escobar (2016) que questiona essas necessidades, metas, propostas que estão por trás de instituições que buscam levar o tão sonhado desenvolvimento a certas localidades. E assim entendemos que esse conceito que Papanek (1971) defende pode ser facilmente tomado por assistencialista ou paternalista no sentido de promover assistência e, portanto, imobilizador ao considerarmos o processo implicado como uma via de direção única.

Aqui na associação a gente não quer que venha gente aqui, faça seu trabalho só com intuito de ajudar seu emprego (no caso a instituição SEBRAE), que ajude a gente no sentido de cumprir as tabelas deles e só. A gente não quer isso. A gente quer é aprender mais pra ser mais ativas na nossa associação no sentido de ajudar a vender mais também, né? Porque se só um lado ganha (a instituição, no caso), não tem graça.³³

Portanto, identificamos nessa relação que é interessante que se estabeleça uma via de mão dupla, uma busca pelo público no qual irá atender, e um estudo com o intuito de trazer as tendências globais e aplicar às necessidades locais. Isso tem a ver com desenvolvimento local, trazer essa prospecção de ideias à realidade em questão, e, assim, entendemos que a boa relação entre os agentes facilita o processo.

As artesãs percebem o conceito de desenvolvimento pela ótica do respeito, confiança, autoestima e outras categorias sobre as quais refletiremos adiante.

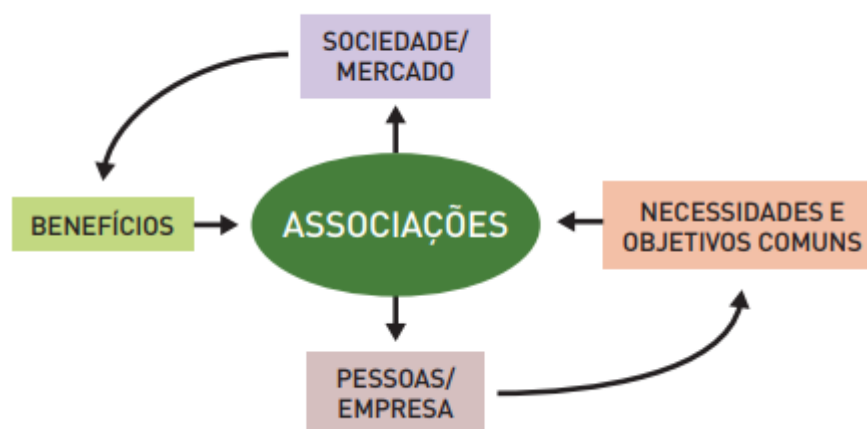
4.2 Artesanato e encontros: formação da Associação.

De acordo com Termo de Referência do SEBRAE (2010), incluem-se como organizações, artesão que se organizam para realização de atividades produtivas e/ ou defesa de interesses comuns e representação política.

³³ Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, em junho de 2017.

A Lei nº 10.406/2002, em seu art. 53, da Constituição Federal, define associação como: “Constitui-se as associações pela união de pessoas que se organizem para fins não econômicos”. É formada por pessoas com objetivos comuns, exceto o de auferir lucro por meio da pessoa jurídica, e unem-se nessa nomenclatura por possuírem características semelhantes e básicas, conforme a figura abaixo.

Figura 19 - Esquema de representação de associações.



Fonte: série empreendimentos coletivos - SEBRAE 2014, p. 8

Nesse sentido, a Associação de Mulheres da Agulha Criativa - AMAC se estabeleceu como associação no ano de 1991 por iniciativa das freiras da Dinamarca, no momento em que perceberam na cidade de São João dos Patos, mulheres pobres, da periferia, que trabalhavam com perfeição o artesanato ponto-cruz, e na ocasião eram exploradas por algumas pessoas que detinham mais poder aquisitivo, chamadas “atravessadoras”, que encomendavam os bordados e levavam para vender em outras cidades com o preço superfaturado e, no entanto, ficavam com a maior parte do lucro. As artesãs, que detinham além do talento, a possibilidade de se desenvolver e crescer, não “evoluíam” financeiramente porque não eram justamente valorizadas pelo trabalho que desempenhavam.

Então, olhando essa realidade, as *irmãs* se propuseram a perguntar às mulheres se elas queriam se constituir numa associação. E a partir daí, trabalharam juntas.

Foi a partir de uma opção, que como Congregação Chamberry, nós assumimos no mundo inteiro. Nós estamos em 17 países, e como a mulher sempre foi uma categoria inferiorizada dentro da sociedade, então nós,

mulheres consagradas, assumimos de dar uma contribuição à sociedade nesse aspecto. Então nós tomamos uma linha de missão e trabalho para empoderar as mulheres no sentido de fazer com que elas se sintam amadas por elas mesmas, valorizadas, estimadas no trabalho da própria auto estima delas e que elas pudessem evoluir no conceito de que elas são capazes e que elas têm uma contribuição positiva a dar a comunidade, que elas não só precisam receber, mas que elas podem contribuir, que elas podem dar.³⁴

Então, a partir dessa abordagem, elaboraram um projeto olhando a realidade da cidade e, partindo desse mapeamento feito, das possibilidades de instituir o grupo como associação. Nesse sentido, pudemos constatar que dentro das normas estipuladas pelo SEBRAE, para adequação da associação, foram consideradas as seguintes características:

Quadro com características da associação:

Características	Associação
1. Definição Legal	Constituem-se as associações pela união de pessoas que se organizarem para fins não econômicos (art. 53, Lei nº 10.406/2002)
2. Objetivos	Prestar serviços de interesse econômico, técnico, legal, cultural e político de seus associados.
3. Legislação	Constituição Federal (art. 5º, XVII a XXI, e art. 174, § 2º). Lei nº 10.406/2002, arts. 53 a 61. Lei nº 6.015/1973, arts. 114 a 120. Constituição Federal (art. 5º, XVII a XXI, e art. 174, § 2º). Lei nº 5.764/71.
4. Mínimo de Pessoas para Constituição	A lei não define o número mínimo de pessoas para se constituir uma associação.
5. Roteiro Simplificado para Constituição	Definição do grupo de interessados; Definição dos objetivos concretos do grupo; Elaboração conjunta do Estatuto Social; Realização da Assembleia de Constituição, com eleição dos Dirigentes; Registrar o Estatuto Social, os livros obrigatórios e a Ata de Constituição (Lei nº 9.042/95, nova redação do art. 121 da Lei nº 6.015/73); CGC na Receita Federal; Registros

³⁴ Entrevista concedida pela Irmã Rosália, ao autor, em 20 de junho de 2017.

	na prefeitura, INSS e Ministério do Trabalho; Elaboração do primeiro plano de trabalho.
6. Pontos Essenciais nos Estatutos	Nome da Associação; Sede e comarca. Finalidades/objetivos concretos; Se os associados respondem pelas obrigações da entidade; Tempo de duração; Cargos e funções dos Dirigentes e Conselheiros; Como são modificados os estatutos sociais; Como é dissolvida a entidade e destino do patrimônio.
9. Atividades Mercantis	Pode ou não comercializar.
12. Remuneração dos Dirigentes	Não são remunerados pelo desempenho de suas funções.

Fonte: série empreendimentos coletivos - SEBRAE 2014, p. 23

Informamos que a referida figura acima é uma adaptação de um quadro comparativo entre associação e cooperativismo proposto pelo SEBRAE, e identificamos no original, muitas outras características, mas conservamos nesta adaptação apenas os que se referiam à associação em estudo (AMAC).

Ainda nesse sentido, a Irmã Rosália nos conta:

Tivemos a contribuição do nosso grupo das irmãs da Dinamarca, aí na época nós tínhamos grandes hospitais na Dinamarca e vendemos alguns hospitais, e com o dinheiro dessa venda foi colocada para contribuir para projetos sociais no mundo inteiro. Então essa foi a fonte de onde a gente conseguiu o dinheiro para a construção do prédio para equipar e para termos um começo, um capital inicial. Então elas contribuía com essa parte e uma pequena contribuição mensal, chamada caixinha, para o café, lanche. E a gente não queria mais nada. Então a gente fez essa proposta a essas mulheres e elas gostaram e vieram junto conosco nesse projeto. Inicialmente vinte e três mulheres se dispuseram em conhecer um pouco e se organizar para um trabalho comunitário. Uma vez que elas se associaram, íamos trabalhar todas juntas.³⁵

Perceberam, portanto, naquelas mulheres, características e prerrogativas necessárias para se constituírem como grupo associado. A partir de então se tornaram associação, e outras características comuns foram aparecendo entre as bordadeiras. A partir dessa união, as

³⁵ Entrevista concedida pela Irmã Rosália, ao autor, em 20 de junho de 2017.

representações sobre o artesanato são vistas por elas como: autoestima, laços de solidariedade, família e terapia.

Joelma confirma esses laços ao dizer que:

Se a gente tem um problema, a gente compartilha lá no grupo, porque lá a gente faz bordado, divide as tarefas das encomendas e obrigações da associação, mas também a gente conversa sobre nossos problemas. É uma verdadeira terapia lá (risos). Nesse sentido a gente é uma família e muitas vezes na associação umas eleva a autoestima da outra.³⁶

Havia em São João dos Patos muitas mulheres detentoras de um mesmo talento e um único desejo: sustentar a vida através do seu ofício de bordar. Segundo a Irmã Rosália:

A gente viu que a partir desse começo muitas mulheres se auto afirmaram. Tinham vários cursinhos de artesanato, associativismo, cooperativismo, o SEBRAE teve sua contribuição, trouxemos princípios e valores evangélicos cristãos, combate à mentira, solidariedade.³⁷

De acordo com o TR SEBRAE/2010:

Uma infraestrutura que busque sustentabilidade ao artesanato deve incluir um sistema capaz de captar, processar, analisar e disseminar informações e conhecimentos, qualquer que seja sua natureza, de modo a dar respostas rápidas e eficazes diante dos problemas, preferencialmente de modo criativo e inovador. (TR SEBRAE, 2010)

Em seus discursos, as bordadeiras são incisivas em afirmar que a partir do momento em que se juntaram às outras bordadeiras da AMAC, conseguiram ter respostas mais práticas para determinadas situações, segundo elas, pelas experiências compartilhadas no dia-a-dia na associação:

Desde que comecei a ter esse compromisso de ir pra AMAC alguns dias na semana, comecei a me sentir mais ativa e mais pronta pra resolver as coisas. Por conta das histórias que as outras mulheres contam, quando aparecem outras situações difíceis no meu trabalho e até na minha vida, eu uso aquelas soluções que eu ouvi delas. Isso é muito bom pra nós. Uma escola em todos os sentidos.³⁸

Aqui percebemos como o poder do grupo faz diferença para as bordadeiras estarem unidas e sentirem que podem contar umas com as outras. Elas tiraram essa conclusão porque em um determinado momento estiveram sozinhas em seus ofícios, e sem ninguém para compartilhar opiniões.

³⁶ Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, em junho de 2017.

³⁷ Entrevista concedida pela Irmã Rosália, ao autor, em 20 de junho de 2017.

³⁸ Entrevista concedida pela artesã Joelma, ao autor, em outubro de 2016.

A associação exprime laços de solidariedade como meio de produzir algo com qualidade, pois se torna um agrupamento que promove o bem-estar individual e coletivo, tornando um ambiente familiar como diz muitas artesãs:

A finalidade aqui não é engrandecer uma só bordadeira, mas toda a associação. E a gente vai se completando, como numa família mesmo. E nossas peças vão sendo formadas com um pouco de cada uma, com a história de cada uma. Aqui na AMAC tem a questão do convívio que é muito bom, da preparação do dia-a-dia. Em casa a gente fica só acumulando problemas, aqui a gente esquece, a gente se sente bem.³⁹

Ao perguntarmos sobre os benefícios da associação, Marcelucia cita em primeiro lugar a formação cristã e segue afirmando que o companheirismo, o amor e a união “é o que dá gás pra gente correr atrás dos objetivos. Sem esses pilares, o resto não tem sentido”. Em segundo lugar, cita a qualidade de seus produtos como algo que melhoraram na associação. E sobre essa categoria que será detalhada adiante, a artesã explica:

A qualidade do nosso produto é um dos meios que a gente pode buscar pra tá vendendo nossas peças, a qualidade do nosso produto, que é uma qualidade diferenciada dos demais e os valores que a gente realmente cobra na peça, recebe na peça o valor que ela agrega.⁴⁰

Diante dos discursos acionados e da observação em campo, percebemos que os pilares de desenvolvimento propostas pelas consultorias do SEBRAE, de acordo com as orientações para intervenção (figura 18), ficam em segundo plano para as bordadeiras, e a questão do bem-estar, valorização pessoal e profissional, valores familiares e religiosos sejam prioridades na vida dessas artesãs se configuram em primeiro plano para elas. E, segundo elas, começaram a vislumbrar esses valores a partir da entrada e permanência na Associação de Mulheres da Agulha Criativa.

O resultado desse projeto, desse encontro de pessoas que trocaram experiências e saberes, dentro do que nos foi relatado, foi uma vitalização daquelas práticas: sem o prefixo

4.3 Cadeia produtiva e entraves na produção.

Lia Krucken (2009) nos apresenta cadeia produtiva como sendo um grupo de etapas encadeadas, elementos, processos e produtos dispostos em uma mesma atividade onde no final aparecerá um produto, desde seu projeto até o produto acabado. Nesse conjunto de procedimentos “estão envolvidos as pessoas que produzem e as que consomem o produto” (NORONHA, 2011, p. 45).

Inicialmente apresentamos a cadeia produtiva da produção do bordado na AMAC, e as características a elas relacionadas. Uma descrição das próprias bordadeiras, com a preocupação de obtermos uma visão geral deste artesanato feito na cidade de SJP-MA:

Figura 20 - Cadeia produtiva da AMAC



Fonte: Elaborado pelo Núcleo de Pesquisa em Imagem Design e Antropologia – NIDA

a) Encomenda

Geralmente a encomenda de algum bordado é feita por telefone para alguma das bordadeiras da associação, à vezes também acontece quando as Irmãs Amália ou Rosália viajam em alguma missão da congregação da qual fazem parte, ou então quando algum visitante vai conhecer pessoalmente a associação. Nesse momento da encomenda, é pedido um percentual do valor a título de adiantamento, para que possa ser executado o próximo passo da cadeia.

Quando alguém liga pra cá encomendendo alguma peça ou pede pela internet por alguém ou mesmo vem aqui, eu fico logo pensando como essa pessoa soube do nosso trabalho. Quem disse pra ela que a gente fazia? Parece bobo, mas eu gosto muito de saber isso.⁴¹

De acordo com Noronha (2011), a fase da encomenda é o estopim da cadeia, pois é nesse momento que se inicia todo o trabalho e, de certa forma, entendemos ser o reconhecimento através do público ao trabalho das artesãs.

b) Seleção dos materiais e cores

Após a encomenda, as artesãs identificam o gosto do cliente, e a partir daí, iniciam a seleção de cores de linhas, a seleção de motivos (que pode ser em revista, internet, algo que o cliente já traga ou mesmo criação livre das bordadeiras). É nesse momento que se apropriam do projetar, do saber-fazer que as classificam como designers difusas, segundo a conceituação de Manzini (2015).

Quando a gente recebe a encomenda, além da gente anotar no caderno das encomendas todos os detalhes do produto que a gente vai fazer, a gente também pergunta outras coisas como: qual a cor como que você não gosta? Quais as cores da parede da cozinha, da mesa, de algo que ficará próximo onde a peça ficará, pra gente fazer algo com harmonia, né? E a cliente goste. Quando alguém liga pra cá encomendendo alguma peça ou pede pela internet por alguém ou mesmo vem aqui, eu fico logo pensando como essa pessoa soube do nosso trabalho. Quem disse pra ela que a gente fazia? Parece bobo, mas eu gosto muito de saber isso.⁴²

⁴¹ Entrevista concedida pela artesã Joelma, ao autor, em junho de 2017.

⁴² Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, em junho de 2017.

Com essas estratégias aprendidas na consultoria, as artesãs estabelecem um contato mais prazeroso com o consumidor final e possibilita uma nova venda.

c) Compra dos materiais

Dentre os materiais utilizados, usam o linho, que é o tecido base para qualquer peça de bordado na AMAC. O linho utilizado é o misto, com têxtil, e é comprado em lojas de tecido na cidade de SJP.

As linhas usadas no bordado ponto-cruz são: linha *Mercer crochet*, 100% algodão egípcio, a linha renascença, e a meada *anchor Mouliné*, 100% algodão, duplamente mercerizada. A linha música, 100% algodão é utilizada para fazer a bainha/barra das peças.

d) Distribuição do trabalho entre as artesãs;

Com os materiais em mão, é distribuído o trabalho entre as bordadeiras. Elas afirmam que nunca uma peça sai da associação passando apenas por uma só mão. Existem na AMAC, as artesãs que são melhores em marcar, em medir, bordar, lavar, gomar, e assim, por diante. Então elas selecionam as tarefas de modo que o trabalho saia de lá com o melhor acabamento possível. Elas explicam que nem sempre são as mesmas bordadeiras que fazem sempre as mesmas coisas. Proporcionam na própria sede da associação, oficinas onde cada uma ensina sua melhor habilidade para as outras, a fim de que o trabalho coletivo seja o melhor possível.

Entre a gente, existe artesã que é bem mais prendada em bordar, outras só fazem marcar, outras até fazem todos os processos, mas são melhores em alguns pontos... e assim a vai distribuindo o trabalho de acordo com essas habilidades, pro trabalho no todo, ficar melhor.⁴³

Na AMAC existe uma tabela de valor, fixado na parede da associação, onde o pagamento da peça é distribuído conforme a operação realizada pela artesã:

⁴³ Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, em junho de 2017.

Figura 21 - Tabela de valores de serviços da AMAC.

Valor dos serviços AMAC:	
1.	Valor da bainha: 2,50 o metro;
2.	Valor do par de pontas simples: 50,00;
3.	Valor do par de pontas com rodinhas: 100,00;
4.	Valor do bordado em ponto-cruz guardanapo: 10 a 15,00 a unid.;
5.	Valor do croché do guardanapo: 7 a 12,00 a unid.;
6.	Lavar e passar toalhas: 40,00 unid.;
7.	Lavar e passar caminhos de mesa: 20,00 unid.;
8.	Outros produtos: a combinar.

Fonte: adaptado da tabela original da AMAC

e) Distribuição do trabalho no produto;

Nesse momento a peça, seja ela grande ou pequena, é exposta na mesa, e todas as artesãs ficam ao redor, para que, a partir daí, com a ajuda da fita métrica, seja calculado o melhor local de se colocar o bordado. O trabalho é pensado no sentido e na intenção de que o bordado não fique escondido. Como diz a artesã:

A gente faz esse processo milimetricamente para que, por exemplo, em um jogo americano o bordado não fique escondido quando o cliente colocar o prato em cima dele, ou no caso de uma toalha de mesa, para que na “caída” da toalha, os ramos bordados fiquem em lugares estratégicos. O que é bonito é pra ser visto, né? ⁴⁴

Existe uma harmonização no que elas bordam, e fazem questão de que o trabalho saia assim. Também veem muitos vídeos e imagens na internet de novas formas de distribuir os motivos na peça bordada.

f) Marcação dos desenhos no linho;

Essa é uma etapa da cadeia que exige um pouco mais de coordenação motora e concentração. É o momento de precisão, pois nessas marcações são contados, calculados e

⁴⁴ Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, em junho de 2017.

retirados fios do linho, para que posteriormente possam ser preenchidos com o bordado.

Sobre essa etapa comenta a artesã:

Aqui tem umas meninas que são boas na marcação, são mais jovens (por conta da vista melhor) e não tremem muito (risos)... tem gente que já desenha essas flores e ramos desde criança, aí fica mais fácil na hora de passar pro pano.⁴⁵

g) Bordado ponto-cruz;

O bordado ponto-cruz é algo muito delicado, são, como o nome diz, pontos que se sobrepõem aos outros, formando uma cruz. Para esse tipo de artesanato existem vários tipos de linhas e gráficos específicos. Na AMAC, as bordadeiras utilizam a linha da marca Cléa e bordam com dois fios, para que o motivo escolhido se torne mais delicado no acabamento, a fim de que o avesso da peça exalte a sua qualidade.

h) Finalização com o croché ou com a bainha;

Depois do bordado pronto, o croché entra como um acabamento que abrilhanta a peça. Esse acabamento, assim como o próprio bordado, tem a mesma função de enfeitar o produto. Antigamente as barras de crochês eram grandes, gastando muito tempo e matéria-prima. Depois de uma consultoria na associação, decidiram diminuir essas barras para otimizar a produção.

i) Lavagem e secagem;

Outra etapa da cadeia muito delicada, pois o linho é um tecido muito flexível, portanto sua lavagem deve ser artesanal. A peça é lavada primeiramente para tirar o excesso de sujeira adquirido durante os processos anteriores. É feita com sabão em barra e posteriormente coloca-se a peça de molho com sabão em pó. Após essas duas lavagens, se não ficar claro o suficiente, as artesãs utilizam álcool, água morna ou alvejante.

A secagem é feita ao ar livre e na sombra. Não expõem a peça diretamente ao sol para não “agredir” o tecido, como elas falam. Se a peça for grande, de tempos em tempos (cerca de

⁴⁵ Entrevista concedida pela artesã Joelma, ao autor, em junho de 2017.

uma hora) elas vão mudando a peça ao avesso. Esse processo, dependendo da exposição do sol, dura mais de um dia.

j) Gomagem;

Depois da peça limpa e seca, as artesãs preparam uma substância com fécula de goma e água, em proporções não reveladas, e nesse líquido imergem a peça. Logo em seguida, sem torcer (porque o linho *engia* com facilidade) e com todo o cuidado estende-o no varal. Joelma comenta que

essa etapa aí e a da passassão eu não faço não. É muito complicada, tem que ter a mão boa pra preparar a goma. Toda vez que tento, nunca fica no “ponto” ou fica mole demais ou dura. Tem umas ali que sabem direitinho o ponto. Por isso, geralmente só elas fazem isso. Mas a gente tem que aprender também, né? ⁴⁶

k) Passassão;

Antes de secar totalmente da etapa anterior, leva o tecido para a mesa para começar o trabalho com o ferro de passar. E com todo cuidado vai *desengando* o tecido. A temperatura tem que estar no ponto estipulado por elas. O sentido de passar o ferro também, caso contrário pode esticar o linho e “desandar” a peça, como elas dizem. Depois de passar a peça, coloca-a novamente na mesa para a conferência. Se a peça ficou boa, a lavação, a quantidade de goma, se está tudo segundo o toque delas, a peça pode seguir adiante, se não, volta novamente para a lavação.

l) Fiscalização;

Nessa penúltima etapa da cadeia de produção de bordados da AMAC geralmente conta “com a participação dos olhos azuis da Irmã Rosália”, como comenta orgulhosa a artesã:

Ela olha todos os detalhes da peça, começa pelo tamanho da peça, a disposição dos desenhos, a marcação dos mesmos, a retirada dos fios para o bordado, toca no tecido várias vezes para sentir a textura da goma, e principalmente fica atenta ao avesso das peças. Ela não deixa passar pra frente se um fio estiver fora do lugar. Ela é bem criteriosa,

⁴⁶ Entrevista concedida pela artesã Selma, ao autor, em junho de 2017.

mas foi assim que a gente aprendeu a caprichar mais no nosso trabalho.⁴⁷

Pelo relato das artesãs, nessa parte da fiscalização, as freiras fazem questão da presença de todas, para que, caso haja algum defeito, todos se conscientizem e aprendam com os erros. E caso esteja tudo conforme o cliente merece, recebam o elogio justo. Esse, segundo elas, é o melhor aprendizado: a prática.

Aqui nesta etapa, diante dos discursos apreendidos, percebemos um poder simbólico, no sentido em que as peças precisam passar pelo crivo das *Irmãs*, e entendemos que não podemos naturalizar a presença superiora delas, visto que, algumas vezes vemos um padrão imposto e a imposição de um modelo de fazer.

m) Entrega do produto;

Quando a peça fica pronta, geralmente as bordadeiras entram em contato, seja por telefone, e-mail ou recado verbal por alguém, para que o cliente possa receber a encomenda e efetuar o restante do pagamento.

O produto é entregue numa sacola com a logomarca da associação. O dinheiro da peça é entregue à tesoureira da associação, e esta faz a distribuição conforme a realização do trabalho executado, uma outra parte vai para a “caixinha” como elas chamam, para as despesas da associação.

Essa representação do seu trabalho, faz de cada artesã única, cada grupo como único. Podem até ter produtos iguais em outras associações, mas o modo como são representadas cada etapa, cada palavra que elas denominam a sequência, é particular, portanto, como afirma Keller (2011), essas diversidades de etapas, adicionam valor ao produto ou serviço, pois nesse percurso apresentam um conjunto de atividades econômicas sucessivas e necessárias para levar um produto ou um serviço, desde sua concepção, passando pelas fases de produção e comercialização, até o consumidor final (KELLER, 2011).

⁴⁷ Entrevista concedida pela artesã Selma, ao autor, em junho de 2017.

4.4 Consultoria em design: o mundo das palavras com o mundo dos gestos.

Neste item apresentamos os conceitos de consultoria vista por autores que lidam com essa categoria, e nos ajudam a entender o consultor de design como ferramenta de desenvolvimento.

Kubrusly e Imbroisi (2011), através de suas experiências, identificam as seguintes etapas de consultoria em design: diagnóstico da comunidade artesanal, planejamento das atividades, capacitações paralelas, oficinas, gestão comercial e acompanhamento posterior.

Escobar (2016), por outro lado, critica a ideia de passo a passo da consultoria em design, justificando que esta ideia está dentro de um paradigma ocidental, pautada numa forma de projeto onde há a imposição, e essa forma de impor pode não ser no trato, na fala, mas pode a partir de uma metodologia.

Entendemos que esse passo a passo, citado acima, acaba anulando outras possibilidades do processo criativo dos sujeitos envolvidos. E, de certa forma, pautamos o processo que consideramos certo para o outro.

Informamos que as etapas descritas por Kubrusly e Imbroisi (2011), é, de certa forma, acolhida pelo SEBRAE, instituição que trabalha junto à AMAC. No item 4.1, a partir da Figura 18 fizemos uma reflexão sobre essa instância.

Sobre a consultoria em design, Borges (2011) afirma que a intervenção dos designers não pode ser pontual, porque senão, quando a atuação dele na comunidade finaliza, não deixa nada. Segundo a autora, é necessário ter pessoas atuando no local para dar continuidade ao trabalho sistematicamente. Os consultores podem desencadear um processo, mas ele deve ser continuado com base em laços locais.

A questão que a autora levanta diz respeito às formas do consultor dispor de mais possibilidades de trabalho para o artesão, visto que, se de uma forma não der certo, pode trilhar outro caminho. Ou seja, é preciso socializar todas as informações necessárias para a associação.

Nesse sentido, o consultor relata que

para uma consultoria acontecer de fato, conforme as exigências do SEBRAE, inicialmente fazemos uma pesquisa sobre as histórias e formas de trabalho das artesãs, para posteriormente apresentarmos uma proposta de projeto para aquela comunidade. Sempre no sentido de **não dar o peixe,**

mas ensinar a pescar, fazer com que elas aliem o que elas já sabem, com as técnicas e metodologias para melhorar a produção.⁴⁸

A artesã reforça ao dizer que

quando uma consultoria bate na nossa porta, nós esperamos o que eles tem pra nos oferecer e espera que ele nos apresente, mas que também faça parte, que trabalhe com a gente aqui... já teve um consultor faz tempo aqui que trazia a proposta de coleção e tal, dai ele ia embora e depois de um tempo voltava pra ver como a gente tinha feito. Desse jeito a gente não acertava nunca. É um desastre assim, porque não há troca, se a gente não trocar conhecimento, senão não tem sentido, né?

⁴⁹

A artesã ao afirmar “a gente não trocar conhecimento, não tem sentido” declara a sua participação no processo como todo e não se coloca numa postura apenas passiva, de receber informações, cursos, palestras, mas, pelo contrário, tem consciência que seu saber-fazer empírico interessa também ao consultor.

Quando o consultor traz a consultoria àquela comunidade “conforme as exigências do SEBRAE”, evidencia, de certa forma, uma imposição, mesmo não sendo verbalmente, mas intrinsecamente traz um modelo já preestabelecido onde contém, muitas vezes, exigências das metas a serem cumpridas pela instituição.

E sobre o termo em negrito do discurso acima “*não dar o peixe, mas ensinar a pescar*”, vemos um discurso hierárquico, desenvolvimentista, ocidental, e nos questionamos, fundamentados em Escobar (2016), *sobre que cartilha se ensina a pescar?* Ao mesmo tempo em que fazemos crítica ao modernismo, às suas práticas não sustentáveis e desfuturizantes, onde estas atividades assistencialistas, de certa forma, minimizamos a *autpoieses* (auto regulação) do sistema dos artesãos.

Escobar (2016) explica que quanto mais autônomo for o sistema, quanto mais ele se sustentar com suas próprias características e condições, maior possibilidade ele tem de ser aberto, pois as interferências externas não vão dificultar o sistema, e sim agregar a ele.

Em entrevista com a analista do SEBRAE, questionamos como funciona a consultoria de design nas comunidades artesanais e como o SEBRAE propõe esse trabalho aos artesãos:

Normalmente a gente trabalha esses atendimentos através de projetos, levamos a proposta, a gente diz que tem um projeto de artesanato e a gente pergunta se eles têm interesse de participar. Explicamos sobre o

⁴⁸ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em outubro de 2016.

⁴⁹ Entrevista concedida pela artesã Selma, ao autor, em outubro de 2016.

tempo do projeto e como irá acontecer a consultoria. Aí existem as ações de gestão, inovação e tecnologia, que estão diretamente ligadas às ações de design, de melhoria de produto e de processo.⁵⁰

A partir da aceitação do projeto pelos artesãos, os consultores se dirigem à comunidade, veem quais são os produtos que já existem, a partir de então tentam melhorar as coleções, que são produções no sentido de verificar quais são as tendências, inovações de técnicas, inovação de melhoria das peças e verificar em que condições os artesãos estão produzindo.

Se tem um jogo americano que estão fazendo, que está um pouco maior, um pouco distorcido, eles (designers) já vão sinalizando, vão melhorando... enfim, vão trabalhando nesse sentido, vão criando peças de apoio para tá produzindo... aí a gente vai trabalhando com o intuito de melhorar a produção do artesanato.⁵¹

Nesse sentido, acionamos o conceito de designer, trazido pelo ICSID (2012) que o classifica como profissional responsável por uma atividade criativa, cujo objetivo é estabelecer qualidades multifacetadas de objetos, processos e serviços.

Na maioria das vezes, de acordo com a analista Shamia Renata, “as artesãs não vêm até o SEBRAE, a gente vai até elas”. O processo acontece da seguinte maneira: uma equipe se dirige à comunidade e perguntam se a mesma tem interesse em aderir aos projetos, de participar durante um período estipulado, a partir da resposta positiva delas, o SEBRAE disponibiliza as ações referentes ao projeto específico àquela área.

Em outra circunstância acontece a demanda espontânea, quando o grupo de artesãos, por algum motivo vai buscar ajuda na instituição. Nesse caso, a gestão apresenta a metodologia viável para a situação de interesse ou uma capacitação específica a um determinado fim. Algumas vezes a consultoria atua em uma ação pontual, para uma situação curta e simples, não necessariamente formatando um projeto para aquela associação.

Na AMAC aconteceu o seguinte: eles já vieram aqui até nós, quando ouviram falar do nosso trabalho e nos propuseram pra gente fazer uma coleção de produtos para apresentarmos numa feira em São Luís, outra vez, pra gente participar do projeto Marcando Bordado em Cores, que foi o mais importante aqui pra gente. Mas também aconteceu da gente ir uma vez atrás

⁵⁰ Entrevista concedida pela analista do SEBRAE, ao autor, em 04 de julho de 2017.

⁵¹ Entrevista concedida pela analista do SEBRAE, ao autor, em 04 de julho de 2017.

do SEBRAE, pra eles darem uma luz e um financiamento pra gente reiniciar nossos trabalhos e colocar nossos produtos no mercado.⁵²

Em se tratando do tempo que dura uma consultoria numa comunidade, a analista do SEBRAE continua:

Depende muito do que é o trabalho a ser executado, depende de quanto tempo precisaremos pra aplicar naquele produto que será desenvolvido, ou de repente a gente tem uma ação de mercado, por exemplo, a gente vai participar de uma feira com elas, essa feira é direcionada para algum produto novo, alguma coleção, então a gente vai depender muito do que é a proposta da ação específica ou se é só realmente pra melhorar o produto, melhorar o acabamento... então depende muito do que é a ação naquele momento.⁵³

Kubruslly e Imbroisi (2011) comungam das informações dadas pela analista do SEBRAE e afirmam que para o projeto de design começar a “andar” sozinho, ou seja, para que os artesãos envolvidos se profissionalizem e passem a produzir, vender e distribuir com sustentabilidade, são necessários, em geral, três anos, com uma média de duas a quatro oficinas por ano, envolvendo todos os profissionais necessários à capacitação, e apoio de uma instituição que os oriente.

Os mesmos autores acima, ao se aterem ao processo de consultoria em design de artesanato nos dizem que há aqueles designers que querem ajudar os artesãos, os que buscam a troca de conhecimentos, que sempre acontece entre artesãos e designers, e também quem quer apenas encontrar pessoas com técnicas para produzir suas criações artesanais, às vezes para uma única coleção a ser lançada em um evento. Nesse segundo caso, vemos o designer atuando de forma análoga à um atravessador.

O processo de consultoria de design é definido pelo consultor como

justamente essa possibilidade de você ter um conhecimento breve, no caso, o nosso acadêmico na área de design, e nos direcionar para determinada região ou grupo produtivo de artesanato. Para que nós possamos, através da interação com as pessoas, de alguma forma sobre o ponto de vista do mercado e da comercialização, uma forma de podermos orientar, e no intuito daquele produto se tornar mais rentável, passando pelo viés não apenas do redesign ou da criação de um produto novo, mas também a questão da embalagem, etiqueta da divulgação, identidade visual. Então, assim, sob o aspecto do SEBRAE perpassa muito por esse viés.⁵⁴

O mesmo informante na sequência sinaliza uma reflexão pertinente:

⁵² Entrevista concedida pela artesã Selma, ao autor, em junho de 2017.

⁵³ Entrevista concedida pela analista do SEBRAE, ao autor, em 04 de julho de 2017.

⁵⁴ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em maio de 2017.

Eu, que não sou artesão, que até então tem o conhecimento puramente acadêmico e que vou entrar em contato com esses grupos, até onde eu devo ir? Qual é o limite dessa minha intervenção? Eu criei formas e métodos e por conta própria de chegar nos lugares e acima de tudo respeitar o conhecimento prévio e realidade do saber tradicional do saber fazer da organização pré-existente de que forma eu poderia somar, de preferência passando o máximo imperceptivelmente para que não houvesse aquela coisa de o antes e o depois⁵⁵

Tal posicionamento diante das artesãs é confirmado por elas, em uma de suas falas:

A partir do trabalho da consultoria em design aqui na associação foi que melhorou tudo, que a gente começou a trabalhar melhor. O processo de consultoria não chegou aqui e disse o que era pra fazer, primeiro conversou e sentiu o mesmo que a gente sentiu.⁵⁶

A importância do contato entre consultor e designer se dá na concepção de ser uma via de mão dupla, onde a parceria pode ajudar em muitas lacunas deixadas pelo tempo, comodismo e até autossuficiência de alguns, além de que a consultoria serve para valorizar e salvaguardar as práticas artesanais, muitas vezes utilizando o design como ferramenta desse processo, o que levou, conforme afirma Bonsiepe (2005), o design com um conceito de viés humanístico, no sentido de interpretar as necessidades de grupos sociais.

Sobre esse limite questionado pelo consultor acima trazemos outra indagação no sentido de questionar a consultoria como uma ferramenta de desenvolvimento da associação em que pesquisamos, visto que para que isso aconteça é preciso desenvolver o envolvimento entre os atores da pesquisa.

4.5 “Entre os dedos”: artesanato como aprendizagem, qualidade e conhecimento.

O artesanato, de acordo com o Conselho Mundial do artesanato, se classifica como toda atividade produtiva que resulte em objetos e artefatos acabados, feitos manualmente ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares, com habilidade, destreza, qualidade e criatividade.

⁵⁵ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em maio de 2017.

⁵⁶ Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, em outubro de 2016.

De acordo com o Termo de Referência do SEBRAE (2010), o artesão é aquele detentor de conhecimento técnico sobre os materiais, as ferramentas e os processos de sua especialidade.

Com a atuação do designer na AMAC, ocorreram algumas implementações observadas pelas próprias bordadeiras e consultor, como mostramos a seguir:

A aprendizagem foi a implementação mais importante, pois isso que eles nos ensinaram através das oficinas, capacitações, ninguém tira de nós. Fez também com que a qualidade do nosso trabalho aumentasse mais. E eu sei o quanto isso (a qualidade) é importante, pois viajo muito e ouço as pessoas falarem isso do nosso bordado. Outra coisa também que nos ensinaram foi o jeito de vender.⁵⁷

Mas nem sempre foi assim. As bordadeiras da AMAC ao relatarem sobre o aprendizado do bordado, nos dizem que aprenderam com suas mães e avós. Ele dava nas calçadas e portas de suas casas, onde começaram seus primeiros pontos. Marcelucia, de uma forma descontraída compartilha essa lembrança:

(risos) eita, é uma história engraçada... Não só do bordado, mas também do crochê. Na minha época, aqui na cidade, se usava muito a tecelagem de rede, e eu via as mulheres sentadas na calçada, fazendo a varanda da rede e eu ficava curiosa. Ai o que que eu fazia?!? Criança, eu ia lá na calçada, olhava o que elas tavam fazendo e voltava em casa. Eu não tinha agulha, ai eu pegava um grampo de cabelo, abria o grampo (risos) e pegava as “bundinhas” (sobras) de linhas que ficavam da minha mãe, que ela tecia, e ai corria lá na calçada de novo olhava o que elas estavam fazendo. Dai ficava com aquela presilha e tentava fazer aquele ponto. Até que eu consegui fazer a trança, que são os primeiros pontos do crochê. Ai a senhorinha que morava com a gente, ela observou aquilo que eu tava fazendo, ai ela foi na rua e comprou uma agulha e me deu (risos). Isso eu tinha entre 8 e 9 anos. Aí ela me deu essa agulha. E essa agulha pra mim foi tudo... ai sim, eu me sentava no meio das mulheres, ficava olhando elas fazendo e ia imitando e aprendi fazer o crochê. E o ponto cruz do mesmo jeito, só observando os outros fazendo. Aí depois que eu aprendi o ponto, foi que alguém via que eu já tava dominando ponto e veio só me explicar como era a técnica de você aumentar, diminuir o ponto, o modelo e tudo. Mas foi na observação! Eu nunca esqueço disso porque um grampo, né? Que é pra ser usado no cabelo e eu não sei como eu tive a imaginação de que se eu abrisse aquele grampo, eu ia conseguir fazer o crochê. Mas eu aprendi assim.⁵⁸

Nessa fala da artesã, as ideias de projeto, de observação, curiosidade, criatividade e tantas outras características associadas ao designer ficam claras e curiosas se pensarmos sobre

⁵⁷ Entrevista concedida pela artesã Joelma, ao autor, em junho de 2017.

⁵⁸ Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, em outubro de 2016.

os saberes e fazeres tradicionais que se comparam, no relato citado acima, às guildas, que cultivavam tanto essa relação de mestre e aprendiz.

Essas guildas são oficinas de artes e ofícios que fortalecem a qualidade do trabalho manual bem-acabado, do apoio a essa relação de quem ensina e quem aprende e os laços de solidariedade. Então esses pensamentos fortaleceram o trabalho manual e fizeram com que esse trabalho artesanal permanecesse, apesar da indústria. E, de certa forma, foi essa organização em guildas, em artes e ofícios que inspirou a formação da Bauhaus, que visava capacitar os alunos na teoria e prática das artes, dando-lhes condições de criar produtos que fossem ao mesmo tempo artísticos e comerciais.

Sobre esse aspecto, a irmã Rosália acrescenta:

Com certeza, as comunidades que trabalham com artesanato, que vive do artesanato e da cultura que o artesanato traz, agrega todo um valor, pois a maior parte deste ofício é feita entre os dedos da pessoa, e não na máquina, então agrega esse valor manual de poder escolher, combinar cores, o estilo, então é uma cultura, é um aprendizado, um conhecimento, ensaio pessoal e experiência própria... aprendizado que vem da própria experiência.⁵⁹

Nesse âmbito, entendemos que, a partir da experiência, sejam elas com mães, avós e ancestrais, consultores, com a própria cultura do local, o indivíduo acumula um repertório de lembranças, histórias e saberes que serão determinantes na estruturação do seu fazer.

O consultor Marcelo Medeiros complementa ao dizer que “eu bebo nessa fonte, porque sei que é uma fonte de conhecimento muito grande, então vê como aquilo é feito, toda a paciência que o pessoal tem de mostrar como é feito” traz mais aprendizados do que anos em sala de aula numa universidade.

“A partir do momento em que eu recebia das artesãs, me sentia na obrigação e convidado a contribuir com elas”, complementa o consultor, e

quando eu fui chamado para a associação em São João dos Patos, eu não tive dúvidas de que minha contribuição seria a de pesquisar, caminhar na história da cidade e da vida daquelas pessoas, ver que elementos eu poderia trazer dessa história e aplicar ao produto delas. Porque com o passar dos tempos, essas informações do mundo globalizado (programa da Ana Maria Braga (rede globo), revistas e internet em geral) podem interferir e matar a essência do trabalho daquelas pessoas.⁶⁰

⁵⁹ Entrevista concedida pela Irmã Rosália, ao autor, em 20 de junho de 2017.

⁶⁰ Entrevista concedida pelo Consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em outubro de 2016.

Conhecimento tem a ver com trocas, experiências compartilhadas, e “esse conhecimento as artesãs tem, é inegável e singular”, completa a analista do SEBRAE, Shamia Renata. Segundo ela, existe uma cultura envolvida nesse saber, e é isso que prende a instituição a elas.

Acho que isso não é só no Maranhão, isso é a nível nacional, a gente não pode abandonar o que é nosso, o que está na nossa veia, na nossa raiz, então isso nos prende muito. Às vezes a gente tem vontade de brigar com elas e outras, a gente quer colocar elas no colo. É complicado porque a gente vê que elas precisam muito de apoio, da gente ali incentivando, e ao mesmo tempo a gente quer que elas andem com as próprias pernas, por que é necessário também. E a gente sabe que tem todo um contexto empresarial por trás dessa história e que precisa ser desenvolvido, e a gente é cobrado.⁶¹

Mais uma vez nos deparamos com as cobranças e metas da instituição que acompanha as artesãs nos projetos. Eles admiram, incentivam as práticas e necessitam de um retorno segundo seu contexto empresarial.

E para que essas expectativas sejam alcançadas, é preciso acionarmos uma outra categoria relacionada ao produto artesanal das bordadeiras, a qualidade de seus produtos.

Iniciamos a reflexão, tomando como base a fala do consultor Sandro Lopes, num comentário sobre o artesanato de São João dos Patos:

O artesanato de SJP é artesanal, todo mundo sabe. Sabia-se que a rede de lá iria durar uma vida, colchas de cama com material de **primeira qualidade**, e isso era uma grande vantagem, porque a gente não precisava maximizar o produto, o produto em si só já tinha uma **qualidade superior**, já tinha um acabamento muito bom. Algumas bordadeiras aqui ou ali que precisavam de ajuda e aí entravam as consultorias.⁶²

Duas categorias neste discurso nos chamaram atenção em primeira instância, e resolvemos colocar em negrito, produtos de primeira qualidade e de qualidade superior. O que seria isso?

Para refletirmos, acionamos o conceito de qualidade para o SEBRAE, este está relacionado a processos de aumentar competitividade, ampliando as chances de permanecer no mercado. Para a instituição, a qualidade é a matéria prima para o sucesso, e tem como fundamentos, a satisfação do cliente, avaliações frequentes, melhorias contínuas nas técnicas, entre outros.

⁶¹ Entrevista concedida pela analista do SEBRAE, ao autor, em 04 de julho de 2017.

⁶² Entrevista concedida pelo consultor Sandro Lopes, ao autor, em 09 de maio de 2017.

As artesãs sempre são incisivas em enfatizar sobre a qualidade de seus produtos, falam com orgulho que seus bordados não têm diferenças entre avesso e direito, e, como na cadeia produtiva da produção delas existe a etapa rigorosa da fiscalização, essa, segundo elas, é um de suas grandes preocupações.

O bordado da gente é sim de qualidade. Qualidade porque é algo que é feito caprichado, sem querer enrolar ninguém. Qualidade tem a ver com transformação. Uma transformação de três ou mais matérias-primas para gerar um único produto.⁶³

Por outro lado, o consultor Marcelo Medeiros, entende por produto com qualidade superior aquele que

segue as normas corretas de sustentabilidade, ou seja, trabalha com o máximo de recursos naturais, não desperdiça água, protege e trata o meio ambiente de forma respeitosa, otimiza fontes de energia e age com respeito para com todos.⁶⁴

A *qualidade superior* é entendida também como aquela que não passa por cima de nada e de ninguém para poder ser transformada, não gera lucros em cima do trabalho escravo de outros, mesmo que esse outro seja o próprio artesão. Na verdade, entendemos como algo que está acima das expectativas das pessoas e ligadas às práticas sustentáveis.

Nesse contexto, Borges (2011) apresenta o designer como um profissional responsável em desenvolver critérios de qualidade de produção. E sobre o que diz a autora, a artesã afirma que está entranhado nelas esse zelo pela imagem de qualidade, que elas conquistaram junto aos seus clientes:

A preocupação com a qualidade é uma constante na AMAC, as artesãs lembram imediatamente das Irmãs Rosália e Amália quando acionam esta categoria, dizendo que elas são muito exigentes com o artesanato em si. Elas valorizam as pessoas, as que fazem as peças e as que vão comprar também, por isso, elas querem pontos firmes, emendas discretas, limpeza impecável (das peças e da gente também).⁶⁵

Nesse sentido, as características de profissional responsável em desenvolver critérios de qualidade, se encaixam a essas mulheres da Congregação Chambéry, que, como Manzini (2015), podemos também categorizá-las como designers difusos. É de responsabilidade delas também a criação da associação, que possibilitou e possibilita esse controle de qualidade, já

⁶³ Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, em junho de 2017.

⁶⁴ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em outubro de 2016.

⁶⁵ Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, junho de 2017.

que observam a qualidade e o acabamento das peças antes de colocá-las à venda. A esse respeito a artesã confirma:

A associação ajudou e ajuda a gente muito, nos organizamos melhor e trabalhamos em conjunto. Além disso, existe a preocupação com o bom acabamento, o que valoriza mais ainda o nosso trabalho, temos que nos esforçar mais.⁶⁶

E continua a outra artesã:

O trabalho aqui não sai de qualquer jeito não, é fiscalizado, porque o cliente que compra também fiscaliza. Se não tiver bem-acabado ele não aceita, manda de volta. Então a gente tem que ter esse cuidado pro nosso **trabalho ser diferenciado...** aqui a gente trabalha muito, ganha pouco, mas ganha o justo.⁶⁷

O trabalho diferenciado descrito aqui pela artesã, seria o trabalho com qualidade, com bom acabamento e feito sobre efeito de fiscalização rígida? E o trabalho sem o sufixo “diferenciado” seria o que não passou pelas consultorias de instituições que trazem aos artesãos normas e padrões pré-estabelecidos, que até então não conheciam?

Na AMAC, tive experiências com os dois sentidos dos “trabalhos” descritos acima. Já fui consumidor de peças que haviam sido feitas com todo cuidado e zelo para levarem o selo dos padrões do SEBRAE, onde houve uma fiscalização rígida para que os produtos pudessem estar expostos nos *stands* e em feiras no exterior. Mas também fui público, através de uma encomenda feita diretamente a elas, sem época de feiras, eventos, exposições ou consultorias, pelo contrário, em uma época sem vendas e sem perspectivas, e nesse sentido, o trabalho ficou desprovido de algumas exigências e características de qualidades, tão defendidas por elas, como comprometimento com prazo de entrega, esclarecimentos sobre o método de produção, cuidado na entrega do produto.

Portanto, observamos que sim, a qualidade está associada à elevação da autoestima, bem viver e outras características positivas, e, que mais uma vez, atrelamos esse termo ao de conhecimento e aprendizado, mas que é preciso sustentar a marca qualificação na qual elas “vestem” em todos os sentidos, em todos os momentos e para todos os públicos a qual levam suas incríveis peças.

⁶⁶ Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, junho de 2017.

⁶⁷ Entrevista concedida pela artesã Joelma, ao autor, junho de 2017.

Marcelucia nos ajuda a refletirmos quando expõe que esses elementos de qualidade, conhecimento e aprendizado, na verdade são transitórios, e, segundo ela, é algo que não ficou só no bordado, “é algo que ficou implementado na mente, a gente leva pra outros campos, pra vida, pro dia-a-dia, nas relações. “É uma coisa que fica!”, e o melhor de tudo, conclui ela, “a gente ainda pode passar para outras pessoas”.

4.6 Bordado com (o) desenvolvimento.

Inicialmente para trabalharmos essa categoria, desconstruímos etimologicamente a palavra desenvolvimento: DES - ENVOLVIMENTO, ou o mesmo que dizer SEM envolvimento. Desta forma, lidamos com um paradoxo que, ao mesmo tempo em que precisa de forças, fatores e situações para “crescer”, o desenvolvimento, por outro lado não se envolve e não envolve a ninguém, ou, às vezes, apenas algo ou alguns. Poderíamos, portanto, de acordo com Escobar (2016), entender que desenvolvimento se cria mediante a destruição de algo ou alguém com sentido de negação.

A partir dessa prerrogativa, as concepções de desenvolvimento em diferentes sociedades vão sofrendo mutações ao longo do tempo, como vimos no item X, do nosso referencial teórico. Barbosa da Silva (2010), afirma que a partir do século XIX, houve uma consolidação do desenvolvimento como a noção capaz de sustentar projetos políticos e ideológicos, sempre referenciado como um agrupamento de escolhas politicamente e convenientemente organizadas.

Somamos a essa ideia, a diversidade de áreas de conhecimento e correntes de pensamento preocupadas com o tema, contribuem para tornar a categoria tão difusa como se apresenta.

Nesse momento apresentamos a situação de São João dos Patos, mais especificamente da AMAC, em relação a esse desenvolvimento. Percebemos que alguns fatores como respeito, confiança, autoestima e tempo, são os que tornam as bordadeiras “desenvolvidas”, segundo a artesã Selma, em seu discurso abaixo. É óbvio que aqui não estamos nos esquivando de acrescentar a esses elementos, os fatores econômicos que geram renda a partir da produção do artesanato nesta localidade.

O desenvolvimento é uma conversa bem antiga, né? Eu sempre ouvi falar em jornal ou em outro lugar: país desenvolvido, subdesenvolvido... sempre achei isso muito distante da gente. Agora se me perguntar se a nossa cidade, nosso local aqui é desenvolvido, fico sem saber responder... é pelo modo que a gente ganha a vida? É pela nossa família? Pelos nossos estudos? Se for assim, uma parte nós somos desenvolvidas e outras não, né? Mas pra dar uma resposta boa, sim, somos pessoas de respeito, temos filhos saudáveis, tempo pra cuidar deles e fazer nossos bordados, nunca faltou comida pra eles, eles têm colégio, temos família e somos valorizadas, vamos pra igreja... É! Somos sim!⁶⁸

Economicamente falando, São João dos Patos é uma cidade que vive primeiramente do comércio, em seu sentido mais amplo e também do artesanato, especialmente o bordado ponto-cruz, que é comercializado em alguns pontos da cidade, seja em lojas, ateliês e em residências de bordadeiras. Em quase toda família existe pelo menos uma mulher que borda e comercializa pelo menos uma parte deste trabalho. Fragmentamos aqui o bordado, pois existem mulheres que apenas marcam, outras que só bordam, outras que somente executam o croché das bainhas e também algumas que fazem o serviço completo. Falamos em mulheres que bordam, pois é uma atividade estritamente feminina, embora encontramos uns poucos homens neste segmento.

A noção de desenvolvimento, para Burity (2007) esteve sempre ligada à ideia de modernidade, e constatamos que, mesmo através dos valores tradicionais da produção do bordado, as artesãs se consideram numa crescente “modernização”. De acordo com Marcelucia:

Desde nossos pais, o nosso bordado é feito do mesmo jeito, sempre o ponto cruz em lindos arranjos de flores e outros motivos desenhados no linho. De um tempo pra cá apareceu o SEBRAE e alguns consultores que nos ensinaram muitas coisas novas, técnicas e até maneiras novas de fazer o que a gente já fazia... nesse sentido eu acho que a gente evoluiu, se desenvolveu, se modernizou, mas no quesito de dinheiro mesmo, acho que não!⁶⁹

Portanto, aqui a artesã enaltece o desenvolvimento intelectual, pessoal e profissional, e nem sempre está atrelado ao fato de estarem transformando seu trabalho em capital. Aqui não fazemos apologia ao fazer artesanato simplesmente por fazer, sem lucro ou remuneração, sabemos das necessidades financeiras dessas mulheres e suas famílias que, de certa forma, buscam o sustento em seu ofício. Mas colocamos aqui, que além do ganho financeiro, para elas, existe algo maior e que não tem preço.

⁶⁸ Entrevista concedida pela artesã Selma, ao autor, em junho de 2017.

⁶⁹ Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, em junho de 2017.

Nesse mesmo sentido, o consultor declara:

Pelas nossas pesquisas que fizemos assim que iniciamos nosso trabalho na AMAC, descobrimos que elas faziam sempre o bordado do mesmo jeito, com os mesmos temas, mesmo não tendo a ver com a identidade delas... e assim iam passando adiante. O que fizemos lá foi tentar mudar alguns conceitos, claro que não mexemos no talento delas, que é inato. São perfeitas no trabalho que se propõem a executar, mas não conseguem a autonomia, creio eu, por conta da falta de empreendedorismo e ação para as vendas dos bons produtos que desenvolvem.⁷⁰

Adiante iremos transcorrer sobre essa autonomia descrita pelo consultor em seu discurso, e relativizamos esse conceito a partir do que é conveniente para os que a buscam.

Ainda sobre esse aspecto, acionamos Oliveira (2001) que afirma que o termo sempre foi atrelado à noção de desenvolvimento econômico, e que hoje em dia foi substituído por outras expressões como países em desenvolvimento, crescimento econômico, comunidades evoluídas, entre outros.

Refletindo a visão da artesã acima, Burity (2007), vê o desenvolvimento atrelado à noção de modernidade e progresso, marcado pelos avanços das sociedades europeu-ocidentais e do capitalismo industrial.

Burity (2007) apresenta também uma noção do desenvolvimento como processo universal, e que remete a uma concepção de não-lugar, uma não delimitação, onde o desenvolvimento pode acontecer.

Já participei de consultorias em diversas comunidades artesanais no Maranhão, muitos lugares pobres e outros um pouco mais assistidos pelo governo. E sem levarmos em conta esses assistencialismos, encontramos localidades em que ao longo da nossa consultoria progrediram e outras não. Não sei precisar o motivo, se falta de iniciativa própria, de noção de empreendedorismo, da questão mesmo do tempo do artesanato, não sei... mas em algumas comunidades, que no início eram mais desprovidas de “atenção” conseguiram se sobressair em relação às outras.⁷¹

De acordo com o discurso do consultor acima e do que Burity expressou sobre universalismo, percebemos que, de fato, o desenvolvimento pode acontecer em qualquer lugar, desconsiderando qualquer relação com alguma experiência específica, espacialmente delimitada.

Ainda sobre o universalismo, apresentamos a CF/88 que relaciona os direitos coletivos e individuais, onde vai para uma outra abordagem, que é diferente da

⁷⁰ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em junho de 2017.

⁷¹ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em junho de 2017.

universalizante, e é essa abordagem que olha para a cultura local, e os direitos passam a ser coletivos (direitos das etnias, direitos dos povos da floresta, entre outros) e se apresentam como segmentos culturais, autônomos, e que essa ideia de universalidade da nação, da cultura, vem caindo por terra dando lugar a diversas culturas e não apenas uma. Entendemos, portanto, que essa questão de direitos humanos é algo muito impositivo, pois são impostos a partir da noção de cultura dos povos dominantes, e esse acaba sendo um grande problema às classes dominadas.

Escobar (2016) faz alusão ao termo universalismo e traz o termo pluriversalismo, com a ideia de plural, e afirma que esse pluriverso está aumentando por conta das transposições de ordem estabelecidas. O autor critica o dualismo, a separação de aberto x fechado; cultura x natureza e outras categorias que insistem em ser fragmentadas, prejudicando o funcionamento do sistema. Assim, o autor apresenta definições de pluriverso quando faz “redefinições de bem-estar, projetos de vida, territórios, economias locais e comunidades ao redor do mundo” (ESCOBAR, 2016, p. 30), e afirma que estes são os emissários da transição plural de fazer o mundo.

Em seu livro *Autonomía y Diseño*, Escobar (2016) traz reflexões que tratam do início da era do desenvolvimento, em uma delas a ONU conceituou assim o desenvolvimento:

O progresso econômico rápido é impossível sem ajustes dolorosos. As filosofias ancestrais devem ser descartadas; As antigas instituições sociais devem se desintegrar; os laços de casta, credo e raça devem ser quebradas; e as expectativas de vida confortável de um grande número de pessoas que não conseguem acompanhar o progresso serão frustradas. Poucas comunidades estão dispostas a pagar o preço do progresso econômico (Departamento de Assuntos Econômicos e Sociais das Nações Unidas, *Medidas para o Desenvolvimento Econômico dos Países Subdesenvolvidos*, 1951: 15).

Podemos entender, a partir dos pressupostos de Foucault (1997), que existe uma forma de construir o conhecimento e uma forma de ver o mundo que podemos até subvertê-la, mas que não podemos vencê-la. É o que o autor nos diz na citação acima, já que o estado, a universidade e outras instituições são produtoras das epistemes e, nós, os cidadãos somos submetidos a elas.

Entendemos que não há uma única forma de desenvolvimento, que sempre que algo é positivo para algum lado, existe um outro lado que sairá em desvantagem, de acordo com Escobar (2016) desenvolvimento é o que se cria mediante a destruição de algo ou alguém.

Aqui nessas análises apresentamos o campo dos ditos e não ditos, além dos autores que conversam a esse respeito. E nesse contexto trazemos a fala da presidente da AMAC, quando foi questionada sobre esse termo:

Acredito que o desenvolvimento desta comunidade, localidade, estado ou país diz muito sobre como o progresso chega até nós. O que a gente, como cidadão, trabalhador, está contribuindo para gerar economia na região? Será que há desenvolvimento só quando entra dinheiro, todos conseguem pagar suas contas e consumir mais e mais? Entendo que vai além disso...E sobre a minha qualidade de vida, meu bem-estar, da minha família e do grupo que eu vivo, será que isso também está ligado a esse desenvolvimento? Eu acredito que desenvolver tem relação com evoluir... mas não vejo apenas na questão financeira, vejo também pela questão de se sentir feliz com as conquistas que a gente faz no dia-a-dia, das nossas habilidades, na nossa maturidade profissional.⁷²

Percebemos que, com a reflexão da artesã que quando ela relaciona desenvolvimento a bem-estar, Patrocínio (2015) comunga de suas ideias e afirma que na década de 1980, uma mudança no paradigma do desenvolvimento começou a tomar formas e novos rumos quando a ONU ampliou a definição de desenvolvimento para nela incluir a capacidade de bem-estar humano, e não apenas infraestrutura econômica.

Continua afirmando que em 1995 esses aspectos sociais ganharam mais destaques quando a Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento criou seu próprio relatório sobre o tema e nele afirmou que “o objetivo final do desenvolvimento é o bem-estar físico, mental e social de todo ser humano” (WCCD, 1995, p. 16).

Ao contrário do que muitos pensam, desenvolver também é sinônimo de qualidade, não apenas mudanças no sentido de quantidade, já que, como vimos, a qualidade de vida, de acordo o WCCD (1995), deve ser a característica principal do desenvolvimento.

Voltando à ideia de universalidade do desenvolvimento trazida por Escobar (2016), esta perde espaço – por conta da pluralidade de fatores que levam ao bem-estar do indivíduo ou grupo - para uma concepção que prega a possibilidade de configurar e pensar o desenvolvimento de diversas maneiras, isto é, diversos desenvolvimentos possíveis, e não apenas um, como vemos no discurso da artesã acima. É este contexto que viabiliza o fortalecimento das ideias de desenvolvimento local, fundado na participação social. Aqui, ainda com mais força, a cultura passa a ser convocada a cumprir seu papel frente às estratégias desenvolvimentistas e dissolução das dicotomias.

⁷² Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, em junho de 2017.

No Seminário de Artesanato no Maranhão, promovido pelo NIDA, em agosto de 2016, fragmentamos os grupos de discussão, e eu participei de grupos no qual abordamos a Escala Virtuosa do Desenvolvimento, extraída do livro *Design: 40 anos depois*, do Gabriel Patrocínio, como ponto chave para o debate.

Nesse momento discutimos cada degrau da escada e contextualizamos nas comunidades artesanais, eu, em especial, na AMAC, e inicialmente, no primeiro degrau apresentamos o profissional que intervém e propõe soluções para determinada localidade mesmo sem conhecer o contexto e os atores para o qual ele projeta, tornando-se totalmente dominador da situação, como nos mostra a figura abaixo:

Figura 22 - Imagem inspirada na escala virtuosa



Fonte: elaborado pelo autor

Ao subirmos para o próximo degrau imergimos um pouco no campo, ou seja, o profissional vinha para o contexto, entendia e analisava, ainda que imerso ao seu próprio eurocentrismo e, voltava para sua realidade, e de lá mandava propostas para aquela comunidade.

No estágio de intercâmbios e parcerias já se fala em *stakeholders*, que atuam principalmente como usuário, aquele que vais participar, que vai dizer como se sente e o que deseja, e mesmo colaborar na atividade projetual. É uma etapa baseada na experiência empírica, no qual Manzini (2015) afirma que todos nós somos designers, e, assim participamos do processo decisório.

Já no ápice da escada encontramos o estágio de autonomia total, em que os próprios atores do processo atuam como o mediador, que no início da escada ditava as regras, atingindo assim, a tão sonhada autonomia.

A partir do ponto de vista de Escobar (2016), a autonomia descreve situações em que as comunidades se relacionam entre si e com os outros, por acoplamento estrutural, com a conservação da auto regulação da comunidade em questão.

Na AMAC, não percebemos ainda essa autonomia, visto que as artesãs ainda dependem dos consultores, principalmente no que diz respeito a inserção de seus produtos no mercado e sua comercialização. Segundo as artesãs, sua autonomia na associação significa terem que “caminhar com as próprias pernas”, e, segundo elas, esse é o grande entrave e dificuldade para elas.

Portanto, entendemos que, quando as bordadeiras chegaram no último degrau da escala, que representa o fim da consultoria, onde elas deveriam estar independentes e “autônomas”, percebemos que elas continuavam dependentes deles, e que esse sistema que as regula ainda é fechado, o que contraria ao que Escobar (2016) nos diz sobre autonomia.

De acordo com ele, autonomia é não permanecer fechado, mas promover as mudanças, estar em transição, respeitando as suas normas internas, estar em movimento, respeitando aquilo que é fundamental para o seu equilíbrio, porque é preciso estar sempre em diálogo com o externo.

Escobar (2016) continua quando afirma que a autonomia é uma auto regulação interna, onde o sistema de cada indivíduo ou grupo é permeado por outros, como por exemplo, o sistema das artesãs que dialoga com o sistema dos consultores. E nos dá dicas para entendermos os indicadores de autonomia, a saber: ligação com o território, novas formas de territorialidade, criação de espaços não capitalistas, entre outros.

Ao nos depararmos e nos aprofundarmos na Escala Virtuosa, entendemos que desenvolvimento para Patrocínio (2015), pode ser entendido como um processo de evolução, crescimento, mudança de objeto, pessoa ou situação específica em determinadas condições. Nesse caso o desenvolvimento é condição de evolução, que sempre tem uma conotação positiva, mas especialmente relacionada a fatores econômicos, já que implica num crescimento ou passo para etapas ou estágios superiores. Não identificamos essa noção verticalizada de desenvolvimento na AMAC, e sim, no sentido horizontal, onde no percurso existem possibilidades no mesmo plano, como diz a artesã:

Aqui a gente só se sente bem quando a outra tá bem. Não queremos uma única bordadeira em destaque. Queremos que o grupo cresça junto e seja valorizado junto. Essa escada que você nos mostrou é até interessante, nos faz pensar bem grande, mas, pelo que vi lá no final da escada, dizem que a gente tem autonomia... é o que? Dinheiro? Porque se for, não vi ainda (risos) e pelos trabalhos que o Sebrae já passou por aqui, era pra gente tá nesse degrau aí, né? Mas não é assim...⁷³

Nesse sentido, Escobar (2016) nos faz pensar em autonomia ou patamares horizontais e não verticais como o imaginário da escala nos remete. Para ele, o estágio de autonomia visto na “linha de chegada” continua sendo um processo de imposição, já que os atores sociais envolvidos nesse processo continuam sendo dominados por ideologias que lhes são impostas por instituições diversas que vão formando nosso repertório por onde quer que passemos.

4.7 A padronização, fiscalização e a comercialização como valores da produção artesanal: o modo tradicional de ver as coisas.

Tecer, no nosso caso gira em torno do universo feminino, dentro do método patricarcal, onde os homens trabalhavam em indústrias (fora de casa), e às mulheres era dado o ofício de trabalhos manuais e doméstico, como o bordado.

Inicialmente nos valem do que nos diz Paz (2006) a respeito da produção artesanal:

O artesanato não quer durar milênios, nem está possuído da pressa de morrer prontamente. Transcorre com os dias, flui conosco, se gasta pouco a pouco, não busca a morte, tampouco a nega: apenas aceita este destino. Entre o tempo sem tempo do museu e o tempo acelerado da tecnologia, o artesanato tem o ritmo do tempo humano. É um objeto útil que também é belo; um objeto que dura, mas que um dia, porém se acaba e resigna-se a isso; um objeto que não é único como uma obra de arte e que pode ser substituído por outro objeto parecido, mas não idêntico. O artesanato nos ensina a morrer e, fazendo isso, nos ensina a viver. (OCTAVIO PAZ apud SEBRAE, 2010, p.17).

Aqui o autor posicionava o artesanato que privilegiava a forma e o design que privilegiava a utilidade, Marx (1980) comunga dessa ideia quando afirma que a utilidade de um objeto é que confere um valor de uso.

⁷³ Entrevista concedida pela artesã Joelma, ao autor, em outubro de 2016.

Quando o autor acima fala que o artesanato ensina a morrer e ensina a viver, percebemos que tem a ver com a relação que temos com ele, dos elementos que nos unem, da nossa identidade que é construída por meio do fazer artesanal. A esse respeito a artesã, expressa se que

antigamente a gente fazia artesanato para serem usados, por exemplo, os potes, panos de prato, e outros objetos a gente tinha a intenção de usar, mas hoje a gente percebe que as utilidades não estão mais sendo levadas em conta... agora fazemos peças para enfeitar a casa ou algum outro lugar. Às vezes vendemos algo aqui e depois eu pergunto: tá gostando, tá desbotando, amarelando o bordado? E a pessoa diz: nem sei te dizer direito... não tô nem vendo pelo lado da utilidade dele.⁷⁴

Quando ouvimos esse discurso da artesã, logo imaginamos o pensamento do cliente que se apropriou do produto não por sua utilidade, mas pelo significado de identidade cultural que está relacionado ao sentimento de pertencimento a um grupo social, lugar ou território. Do ponto de vista antropológico, a identidade cultural de um indivíduo é constituída pelo seu espaço territorial e por objetos, adornos, vestimentas, culinária, música, costumes, folclore, mitos, ritos, religião, moral e ética capazes de distinguir um determinado indivíduo dos demais.

Nesse sentido, acionamos Manzini (2015), trazendo o design como produtor de significados e práticas culturais, com o design da cultura, experiências e formas particulares de vida, onde vê a produção de sentido, no sentido de se afastar da abordagem do design que resolve problemas, focalizando, portanto, numa definição que acentua o seu papel no campo da linguagem e do significado.

O autor traz nesse contexto um questionamento que faz em algo que vai produzir sentidos: o consumidor *vai gostar?* E assim, no discurso acima, percebemos essa mesma preocupação quando a artesã Joelma relata o percurso da produção das bordadeiras.

De acordo com o Projeto Técnicas Ancestrais e Soluções Atuais - TASA (2012), desenvolvido em Portugal, cujo objetivo de construir soluções para ampliar resultados e garantir a necessária organização da comercialização dos produtos região de Algarve, afirma que essas vivências não estão ligadas apenas às suas origens e heranças, mas também às sucessivas e deliberadas escolhas e aquisições. E a partir de suas opções e escolhas sociais podem então perceber, que com o tempo podem vir a configurar uma identidade própria.

⁷⁴ Entrevista concedida pela artesã Joelma, ao autor, outubro de 2016.

Assim, é importante que não entendamos a produção artesanal como algo com significados estáticos ou rígidos. Ao contrário, tem um papel significante e vivo na sociedade, e como tal, contém aspectos de continuidade, que naturalmente está sujeita a modificações.

Marcelucia, concorda com os conceitos acima quando afirma que

não há mal nenhum em criar coisas novas, pois acredito que para continuar uma tradição, dar seguimento ao que nossas gerações nos deixaram não é preciso imitar o que eles sempre fizeram com tanta fidelidade, podemos, a partir da história que ele nos deixaram, colocar a nossa também.⁷⁵

Assim como ela, compreendemos que com o processo de globalização, da valorização cultural de um indivíduo ou um grupo se tornou um processo vivo e dinâmico, de construção continuada. E quanto maior essa dinâmica, maior será a capacidade de sobrevivência e de renovação do artesanato. Essa valorização não estaria ligada apenas a um território, no caso a cidade de São João dos Patos, especificamente, mas também a sua história, conforme afirma a artesã:

A minha vida é cheia muitas histórias. Em cada lugar que eu passei pude pegar um pouco do que eu vi e vivi e, assim, fui formando as características do meu trabalho. As coisas materiais que eu já possuí (que foram poucas) também me acrescentaram muito, porque sempre que eu possuía algo, tinha uma história ali... e se não tinha, eu criava.⁷⁶

O discurso acima implica que aquilo que hoje identificamos com características tradicionais já engloba em si muitas modificações e reinvenções ao longo da sua história particular, sendo este o fator que permite a sobrevivência desses objetos e técnicas de fazer.

Segundo Paz (2006), os artesãos não têm pátria: suas verdadeiras raízes estão nas suas comunidades nativas, a associação em que fazem parte, ou em suas famílias. Os artesãos nos defendem da uniformidade artificial da tecnologia e da improdutividade da geometria ao preservar as diferenças, eles preservam a fertilidade da história.

Adélia Borges (2003) acredita que existe uma busca dos consumidores por objetos que possuam identidade, diferenciação e referência cultural de seus produtores. Para ela, o artesanato é a representação da identidade de uma comunidade, impregnado de valor cultural.

⁷⁵ Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, em junho de 2017.

⁷⁶ Entrevista concedida pela artesã Joelma, ao autor, em junho de 2017.

A autora assume tal prerrogativa ao assumir que o artesanato exprime um valioso patrimônio cultural acumulado por uma comunidade ao lidar, através de técnicas transmitidas de geração para geração, com materiais abundantes na região e dentro de valores que lhe são caros. Por tudo isso, ele acaba se tornando um dos meios mais importantes de representação da identidade de um povo (BORGES, 2003, p.63).

O consultor Marcelo Medeiros relata sua experiência ao chegar na associação e ter que, de certa forma, entender, sistematizar e organizar o que elas identificavam como características da sua produção artesanal:

Fui contratado pelo SEBRAE para ir trabalhar com as bordadeiras da AMAC, e ao chegar lá, encontrei o grupo perdido no sentido do que colocar no bordado, porque você chega em São João dos Patos e encontra um produto com moranguinhos, vaquinhas holandesas, uma iconografia totalmente alheia a São João dos Patos, então eu tive o cuidado de fazer uma pesquisa. Eu voltei no tempo: fui buscar pessoas ali, daquela região que tivessem referências de como aquele bordado havia chegado em SJP. Onde esse bordado começa a ser produzido da forma que é atualmente?⁷⁷

Então o consultor chega até a famílias tradicionais que prepararam seus filhos para estudarem em outros estados e, algum tempo depois, trazem essas referências, sem referência alguma para a localidade.

Confesso que não cheguei a um denominador comum, o fato é que conheci Dona Silvia, que é de uma família tradicional e de referência em vários sentidos na cidade, tanto político, econômico, cultural, então ela me mostra um acervo de documentos históricos, e continham também revistas do início da colonização, de quando as pessoas começaram a habitar em SJP. Fiquei encantado com aquelas revistas se desmanchando... eram referências de um trabalho artesanal realizado muito antes, aí comecei a me questionar de como surge o ponto cruz...⁷⁸

Na pesquisa foram encontrados alguns gráficos antigos referentes à história da cidade, sobre essa perspectiva do artesanato de bordados, e os primeiros tipos de bordados feitos ali. Então com autorização da proprietária, foi fotografado e levado para o grupo das bordadeiras da AMAC.

Então eu digitalizei todas essas imagens, transformei em gráficos usando o *corel draw* e levei às bordadeiras como sugestão para que refizéssemos essas peças com a proposta de mudarmos as cores e alguns formatos, para que enfim pudéssemos recuperar um pouco da história escondida e guardada naquele tão rico acervo⁷⁹

⁷⁷ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em julho de 2016.

⁷⁸ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em julho de 2016.

⁷⁹ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em julho de 2016.

Acreditamos que nesse momento ocorre naquela localidade a transição da produção artesanal tradicional para a modernidade no que diz respeito à história dos bordados de SJP, e comungamos do entendimento de Barroso (1999) ao falar em modernização do artesanato quando diz que a adequação do artesanato às mudanças tecnológicas ou às expectativas de consumo, não são modos de descaracterizá-lo, uma vez que é impossível preservar completamente artesãos das influências em constantes mudanças do mercado.

E, continua o autor, restringir o acesso do artesão a novas tecnologias, sendo tecnologia qualquer tipo de ferramenta ou processo de fabricação, não significa acabar com o artesanato autêntico, uma vez que autenticidade está na forma singular que a cada artesão expressa sua percepção do mundo.

Concordamos que o acesso a novas tecnologias pode melhorar as atividades artesanais, facilitando e agilizando as tarefas do artesão, porém nunca será capaz de modificar a forma de pensar. Portanto, a inserção de uma nova tecnologia, deve vir precedida de uma reflexão sobre o impacto que terá a produção.

Lima (2010) questiona, em seu texto *Artesanato tradicional e mercado*, que, muitas vezes lidamos com situações e que não sabemos como direciona e a produção artesanal, se para as práticas cotidianas daquele grupo em questão ou para a sua comercialização no mercado. O mesmo autor ilustra muito bem a “impropriedade ao dizermos que o mercado quer isso ou aquilo. Afinal, de que mercado estamos falando? Quem é o mercado?” (LIMA, 2010, p. 29).

Na AMAC percebemos essa inserção de características locais no artesanato, e aqui falamos especificamente do bordado ponto cruz, onde as bordadeiras procuram inserir aos seus produtos algo que as identifique como detentoras do ofício que caracteriza a cidade que foi nomeada como “capital dos bordados”.

Mas nem sempre foi assim. De acordo com Marcelucia

A gente sempre gostou de fazer bordado. A gente nasceu com esse ofício nas mãos, sempre fazia e ganhava pouco dinheiro. No começo tinha as atravessadoras que ficavam com a maior parte dos nossos lucros, mas a gente tinha que vender pra elas... o comércio era fraco. A gente não sabia vender. Depois que apareceu os consultores do SEBRAE e nos ajudou a entender mais sobre lucros, cálculos e toda a matemática... nós aprendemos um pouco, mas ainda é nossa maior dificuldade: colocar nossos bordados no mercado.⁸⁰

⁸⁰ Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, em junho de 2017.

Sobre essa questão da comercialização, no início da Associação, o SEBRAE contratou um gestor de mercado que trabalhava com lojistas direcionava para o que precisava ser feito. De acordo com o consultor Sandro Lopes, que atuou na AMAC, esse esquema funcionou por algum tempo, “consequimos produzir uns bordados para fora do estado, porém a produção era muito “engessada”, por conta do produto com características tradicionais”.

A palavra “engessada” no discurso do consultor se refere àquela forma de fazer que não muda, não acompanha as tendências que o mercado propõe e anseia e, assim, perdendo boa parte dos consumidores que na visão do consultor, com a globalização, anseiam novidades a todo momento.

Percebemos no início, segundo o consultor, uma certa resistência das artesãs no que se refere à mudança do fazer tradicional para outros produtos mais “ousados”, mas pela questão da necessidade financeira que elas enfrentam, conseguiram enveredar por outras vertentes, não perdendo a essência de seus ofícios. Relata o consultor:

Havia também uma estranheza por parte delas (bordadeiras) [...] Essa cor ?, mas quase não dá pra ver o bordado. O tecido é quase da mesma cor da linha. Todo esse estranhamento em virtude de toda a tradição delas. Mas no final, elas fizeram as peças e ficaram tão bem-acabadas quanto às outras que elas tinham costume de fazer.⁸¹

Trazemos aqui, mais uma vez, a ideia da produção artesanal não como algo inteiramente estático, porque ela tem que ser reinventada a cada nova geração. Ao adquirir a prática material, o artesão a reelabora de acordo com sua realidade social, mesmo que ela carregue normas legitimadas pelo tempo.

Acionamos aqui Escobar (2016) trazendo a autonomia como chave para refletirmos sobre alguns percalços, conceituando-a como um sistema vivo, que encontra um caminho para o próximo momento, agindo com seus próprios recursos.

O objetivo da autonomia, adotada pelo autor acima, tem o objetivo de criar novos mundos, e não simplesmente mudar o mundo. Sugere que se mude a maneira de mudar para mudar de forma autônoma e construir uma nova realidade

Muitas vezes ouvimos o desabafo das artesãs no sentido de que elas tinham consciência do talento e destreza do seu ofício de bordar, mas

há muita coisa que a gente não sabe fazer: como é que eu vou vender? A quem é que eu vou falar? Como entrar no mercado? É tudo muito bonito,

⁸¹ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em maio de 2017.

mas não se vende. Pelo menos já aprendemos que pras peças úteis tem sempre gente interessados. As peças decorativas, miniaturas e outras coisas, só tem saída se forem pequenas e baratas. Peças mais trabalhadas e de maior valor, essas são difíceis de vender. A gente até já teve cursos de como vender, como calcular os preços, mas não conseguimos aplicar.⁸²

Na associação, observamos peças grandes, amareladas e guardadas no estoque, essas que artesã se refere acima. A venda na própria cidade é complicada, pois a maioria das mulheres tem o talento para o ofício de bordar, e como elas não tem muitas encomendas para esse tipo de produto, salvo quando as irmãs freiras intermediam em algum lugar fora do estado, as peças ficam estocadas à espera de um comprador.

A expressão,

lo dentro das relações de mercado sim, mas como um produto diferenciado, não se perdendo de vista a dimensão cultural nele embutida, porque, quando se lida com cultura, se agrega valor, e o objeto mais valorizado, fica também mais caro por essa razão.

Gente, eu entendo que a gente não pode vender nossos panos de prato, por exemplo, pelo mesmo preço de um pano de prato industrial, vamos dizer assim... o nosso tem nossa identidade nele, tem a história aqui da cidade (os consultores ajudaram a identificar isso). Não é desvalorizando o outro, mas aqui tem muita coisa agregada.

A expressão “*muita coisa agregada*”

Aqui, comungamos das ideias de Lima (2010), no sentido de que existem intervenções feitas em nome da comercialização. Naquele momento as artesãs perceberam uma fatia do mercado que poderia ser explorada, pois, através de conversas com outros moradores da cidade, viram que o consumo por produtos confeccionados por retalhos estava sendo muito procurado. Ao mesmo tempo em que precisavam de retorno financeiro naquele momento, se questionaram muito antes de agregar esse novo produto.

Onde está a identidade desses novos produtos? Agora está totalmente perdida, desaparecida por trás da homogeneidade desses produtos? Quem compra esses objetos não saberia informar de onde eles procedem. São objetos produzidos a partir de intervenções que não levaram em consideração estéticas nativas, identificadoras daquelas comunidades. **Intervenções feitas em nome do mercado.** (LIMA (2010), p. 31, grifo nosso).

Assim, Canclini (2011) nos ajuda a entender as questões acima quando trata dessas questões de hibridismo entre os valores da produção artesanal e modernidade nas sociedades latino-americanas, e sobre esses processos o autor trata das questões que acontecem no México, onde os artesãos agregaram valor aos produtos na intenção de ganharem espaço nos mercados.

Em São João dos Patos, a valorização da produção artesanal, como era feita desde o início da criação da cidade é muito forte, e de acordo com o consultor Marcelo Medeiros, este está sendo um percurso de passos curtos, visto que ele observa que algumas bordadeiras ainda estão “presas” a tradição e acham que se modificarem o produto, deixam de comungar da história de suas mães, avós, bisavós e outras gerações.

O consultor Sandro Lopes, já vê essa situação de outra forma:

Resistência à mudança eu vi sim, acredito que por conta de terem sido criadas numa condição, estilo e ritmo de trabalho diferente do proposto por nós, mas quando foi explicado que era necessária essa adequação dos produtos para que vendessem mais, que a mudança iria ajudá-las a inserir seus produtos no mercado, as bordadeiras não hesitaram, visto que a necessidade era muito grande.⁸⁵

Dentro desta perspectiva há o questionamento em cima da ideia do que é tido como tradicional para as bordadeiras, e neste íterim entendemos, de acordo com elas, que as características adquiridas por seus ancestrais servem para elas fincarem os pés no chão, na sua raiz, ao mesmo tempo em que vislumbram voos mais altos.

⁸⁵ Entrevista concedida pelo consultor Sandro Lopes, ao autor, em 09 de maio de 2017.

Ao mesmo tempo em que a gente quer fazer nosso artesanato, que a gente aprendeu com nossa avó, mãe, que é bonito e nos faz bem fazer, a gente também precisa ganhar um dinheirinho pra se manter, né? aí a gente adequa também os nossos produtos pra venda, né? Mudando uma coisinha aqui e ali, pro cliente gostar, né?⁸⁶

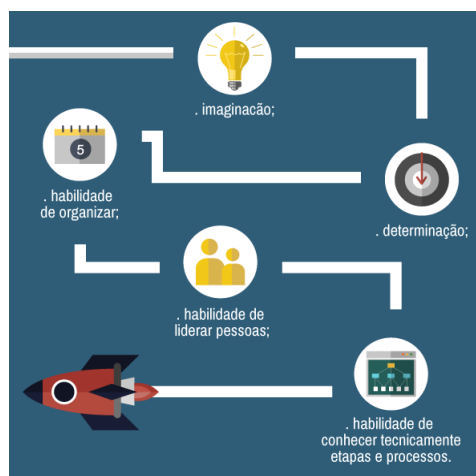
Para representar a problematização dessas categorias, apresentamos um exemplo trazido pelo designer Ronaldo Fraga *apud* Borges, declara:

Não raro o designer chega e tenta impor no interior da Paraíba uma experiência de pesquisa dele da última feira de Milão. Ele passa por cima de todos os processos e de todos os sinais de ancestralidade daquele local. Muitas vezes o que a gente vê são projetos que tiram a magia e deixam uma coisa totalmente plana, sem brilho, procurando um caminho extremamente comercial. (BORGES, 2011, p. 146)

Nesse sentido, como pondera Lima (2010), é importante que se entenda esse objeto artesanal dentro das relações de mercado, como um produto comercial, mas que se perceba que o produto artesanal é um produto diferenciado, para que não se perca a dimensão cultural que está embutida nele.

O entrave na comercialização na visão do consultor Sandro Lopes, é em decorrência do empreendedorismo. De acordo com o portal do empreendedor, empreendedor é aquele que inicia algo novo, que vê o que ninguém vê, enfim, aquele que realiza antes, aquele que sai da área do sonho, do desejo, propõe sempre ideias criativas e parte para a ação, como ilustra a figura abaixo.

Figura 24 - Empreendedor de sucessos



Fonte: portal do empreendedor⁸⁷

⁸⁶ Entrevista concedida pela artesã Joelma, ao autor, em outubro de 2016.

⁸⁷ <http://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/bis/o-que-e-serempreendedor>

Na visão trazida pelo SEBRAE, esse momento em que o foguete se lança para o mercado, para a comercialização dos produtos é justamente o entrave que observamos em campo e, segundo o consultor Sandro Lopes, que atuou algum tempo na associação:

Não adianta o SEBRAE, SENAI, FIEMA, BB, BNB, qualquer uma dessas instituições e dizer, nós vamos transformar vocês em potência. Um exemplo disso, cito a comunidade de Barreirinhas, no Maranhão. A vogue precisava de uns chapéus para mandar para Milão, para um desfile de uma coleção tal, mas tinham que fazer 5.000 peças em seis meses... Eles não tinham capacidade produtiva, o artesão não tinha coragem para fazer. Então percebi que eles não tinham o espírito empreendedor, preferiam fazer encomendas pequenas para que não lhes tomassem o tempo de outras ocupações.⁸⁸

Essa fala nos trouxe um grande questionamento que vem de encontro ao que Escobar (2016) nos diz sobre desenvolvimento no item 4.6. Esse espírito empreendedor que tanto o consultor almeja será que seria bom para as artesãs ou simplesmente para “bater metas” do SEBRAE?

Nesse sentido apresentamos também os termos como padronização e fiscalização como categorias que, de certa forma, estão atreladas a um regimento, à normas e padrões determinados pela entidade que propõe a consultoria em design, de acordo com a metodologia própria.

A respeito destes termos, o consultor Marcelo Medeiros comenta:

Então, foi muito difícil, porque as pessoas são acostumadas a trabalhar de forma muito livre. A questão do artesanato, claro que existem produtos que são únicos. Quando a gente foi fazer o conjunto da cama king, meu Deus, eu lembro que sobre a capa de travesseiro elas diziam “Meu Deus, isso é uma colcha de berço”, então percebi que não seria fácil apresentar essas novas normas de padrão que o mercado propunha.⁸⁹

Nesse momento, acionamos o próximo item dessas análises que trata da categoria tempo, para que possamos entender que o tempo do artesão é realmente livre, depende de fatores que muitas vezes é alheio às normas, padrões e interferências e, nesse sentido, entendemos que a partir de um acordo de objetivos comuns entre designers e artesãos, esses procedimentos podem ser melhores administrados e acertados.

Sobre essas implementações, o consultor entende que a padronização foi o maior benefício deixado na Associação. Segundo ele:

⁸⁸ Entrevista concedida pelo consultor Sandro Lopes, ao autor, em 09 de maio de 2017.

⁸⁹ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em maio de 2017.

Quando começamos a fazer na associação o jogo americano, lembro que tinham jogos de todos os tamanhos. E afinal, qual é o tamanho do jogo americano? Daí fizemos uma pesquisa e identificamos, apesar de sabermos que com novas tendências, temos que acompanhar a evolução das coisas, e hoje existe pratos de todo tamanho, portanto, o seu suporte deve acompanhar essa medida.⁹⁰

De acordo com o consultor, em relação à padronização dos produtos para a comercialização, nos apresenta a seguinte situação:

Acontece assim: Você faz o protótipo, apresenta ao mercado. Gostou? Não gostou? Por que não gostou? Nós tivemos uma experiência dentro do próprio SEBRAE... quando nós trouxemos os protótipos, a coordenadora viu, um conjunto de jogo americano, com tom terra e bordado com uma cor bem próxima, ela gostou e fez encomenda, mas com umas condições... Eu gostei, mas queria que vocês aumentam o tamanho do jogo americano porque agora os pratos aumentaram de tamanho. Então o que era uma medida padrão num determinado período, ela teve que ser ajustada. Então, no momento em que houve essa...faltou essa organização da gestão.⁹¹

E sobre a fiscalização da padronização da produção, ele continua:

eu era taxativo em alguns pontos, como por exemplo: o jogo americano tem que ser 30X45, o tamanho da cama de casal tem o seu tamanho específico, porque essa é uma medida padrão. O design ter que ter noção e, claro, perceber as mudanças que podem ocorrer com as tendências de moda e que, claro que você pode criar novas peças, mas dentro das expectativas do seu público. Por isso a importância de se conhecer o público. Saber que aquele é o produto, e, enquanto designer, você pode agregar uma embalagem, agregar uma etiqueta, para que as pessoas entendam o processo de manufatura, etc e tal... mas, mexer naquele produto, aí não!⁹²

A artesã, nesse contexto, é incisiva e nos traz uma informação importante:

Eu acho que essa padronização é uma forma da pessoa inventar e criar desejos que não existiam antes, pois antes não tinham muita coisa e agora tem produtos que atendem todos os gostos. Acho que isso aí não é importante, não é necessário.⁹³

Como resposta a essa indagação da artesã acima, acionamos mais uma vez Papanek (1971), que defende uma relação dialética entre o design para necessidade, e advoga a ideia de fazer design para as necessidades em vez de seus desejos.

⁹⁰ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em maio de 2017.

⁹¹ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em maio de 2017.

⁹² Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em maio de 2017.

⁹³ Entrevista concedida pela artesã, ao autor, em junho de 2017.

De acordo com o TR SEBRAE (2010), “A comercialização sempre foi o maior desafio para o artesanato, tanto no que se refere ao acesso ao mercado como também fazer que o resultado financeiro desse processo seja apropriado pelo artesão”. (TR SEBRAE ,2010, p. 43, 44)

Em outras palavras, é necessário estabelecer mecanismos que viabilizem ao artesão o acesso direto ao consumidor final, o que lhe proporcionaria uma melhoria significativa de sua renda. Esta ausência de diálogo entre o artesão e o consumidor final não propicia seu acesso às informações importantes que podem municiá-lo de dados relevantes necessários para que ele possa adaptar o fruto de sua criação ao desejo do cliente.

Nós sempre fizemos questão de levar as artesãs em feiras e eventos, onde elas mesmas pudessem expor seus produtos. Era uma forma delas conversarem e trocarem informações com o público, só assim elas iriam entender as expectativas deles. Quando íamos pras feiras, eram elas que recebiam os clientes, atendiam... a gente (equipe do SEBRAE) ficava ali de suporte, caso precisasse.⁹⁴

É importante essa atuação das artesãs na prática, pois, apesar de terem tido cursos e capacitações a respeito de vários temas, - atendimento ao público, vendas deve ter sido um deles – é necessário esse contato real da artesã e o consumidor, no sentido do *feedback* que eles podem dar a respeito de seus produtos. Outro ponto importante nesta experiência se dá no fato de que a consultoria tem um prazo estipulado para finalizar.

Devemos também considerar como importante, conforme o TR SEBRAE (2010), que o perfil atual do consumidor demonstra que ele está cada vez mais cansado dos produtos e serviços atuais, mais consciente, bem informado e, conseqüentemente, mais exigente. A atual geração do marketing preconiza o fim do atendimento de massa passando para o atendimento individualizado, o uso intensivo da tecnologia da informação e a venda eletrônica, cada vez mais acentuada. Deste modo, será oportuno repensar as funções e atribuições dos locais de comercialização dos produtos artesanais.

Percebemos também outra situação onde o SEBRAE participava de feiras em algumas cidades do Brasil, e levavam apenas os produtos das artesãs para vender. Nesse momento elas afirmam que gostavam mais dessa modalidade de vendas, onde elas não precisavam ir para as

⁹⁴ Entrevista concedida consultor Marcelo Medeiros em maio de 2017.

feiras, preferiam apenas mandar seus bordados devidamente identificados. Sobre esse processo, declara o consultor Sandro Lopes:

Nesse processo de comercialização, se o SEBRAE participava de uma feira que era pra elas mandarem os produtos, era a maior alegria, porque na casa delas tinha não sei quantas peças entulhadas, então elas pegavam e mandavam tudo pra venda, mas elas mesmas não saiam pra vender. Se a pessoa não soubesse que fulana de tal em SJP faz o centro de mesa mais bonito, elas não iriam vender.⁹⁵

Aqui, mais uma vez a gente percebe o tempo do artesão, a forma diferente de ver o mercado e a comercialização de seus produtos, e o que, para o SEBRAE pode ser falta de empreendedorismo, podemos também pensar em outras possibilidades, como falta de autoestima, vergonha de falar em público, medo de não saber vender, passar troco e outras características que percebemos em campo.

Mas, a partir de reflexões, Noronha (2011) nos ajuda a problematizar sobre essa postura etnocêntrica, que muitas vezes apresenta a preguiça e a falta de habilidade com questões contábeis e comerciais das artesãs como causa para não venderem mais seus produtos.

Confesso que no meio do meu percurso em campo, tive essas duas impressões etnocêntricas em relação às bordadeiras da AMAC, mas a partir de reflexões, percebo que as percepções da categoria tempo do artesanato, se distanciam, de acordo com o contexto em que estamos.

Percebi que para as artesãs de SJP, o tempo do bordado varia de acordo com alguns fatores, como: dificuldade em encontrar o linho e as linhas próprias para o bordado, nos armazéns da cidade, caso elas não tenham esses materiais em estoque. Segundo elas, não é recomendado que se guarde o lindo cru por muito tempo em estoque, por isso elas não armazenam em grande quantidade. Além desse entrave, tem o tempo de secagem da peça, que depende de fatores climáticos, e outras etapas da cadeia produtiva, que depende muitas vezes de duas ou mais artesãs para ser executado.

Além disso, entendemos que é preciso considerar os costumes daquela comunidade com atividades evangélicas, visto que as *Irmãs* que as auxiliam no processo artesanal e gerencial da associação as envolve também em projetos e atividades religiosas

⁹⁵ Entrevista concedida pelo consultor Sandro Lopes, ao autor, em 09 de maio de 2017.

E, continua a autora, a comercialização que passa por cima do tempo delas, do artesanato, “está negando o próprio cerne do artesanato: o tempo da espera, o tempo da narrativa, o tempo que essa tradição precisa para ser contada” (NORONHA, 2011, p. 124).

Sobre a conferência da produção, na AMAC é uma etapa da cadeia produtiva, onde após a confecção de qualquer tipo de bordado, o mesmo é levado para uma mesa que foi colocada estrategicamente para esse fim. Esse momento é como um ritual para elas, todas ficam ao redor da peça, onde as bordadeiras que a confeccionou vai explicando cada etapa e como executou, a partir daí o produto vai passando pelas mãos das bordadeiras para procurarem alguma falha, caso haja.

Nessa fase da nossa produção, a gente vê milimetricamente o nosso produto, não para acharmos erros e julgar a bordadeira que fez, não é isso, nossa intenção é que todas nós possamos aprender com as possíveis falhas, e se a gente erra, todas ajudam a corrigir. Nossa maior preocupação também é com a qualidade do nosso produto. A gente não quer deixar sair daqui produto com má qualidade. As irmãs orientaram a gente nisso.⁹⁶

Esse discurso acima, especialmente na última frase, retoma à remissão discursiva e as instâncias de poder, trazidas por Foucault (1997). Nesse sentido as artesãs relatam que as *irmãs* sempre fizeram questão de acompanhar essa fase da produção, sempre com olhar atento, comenta:

Essas mulheres têm talentos incríveis, por isso mesmo exijo muito delas. Não podemos deixar passar para os clientes falhas bobas, como fios puxados, linhas mal cortadas, má lavagem, passassão, e outras coisas. A gente sempre tem um jeitinho de falar, quando a gente encontra um erro (nem posso dizer que é erro, mas apenas lapsos... as vezes observo que, por conta de alguns problemas pessoais, acabam desviando a atenção do trabalho). Elas já são, em vários locais, tão criticadas, tão discriminadas, que tentamos ser carinhosas na hora de “puxar” a orelha delas.⁹⁷

Mais uma vez retomamos ao que refletimos no percurso deste item, e entendemos que o método patriarcal, que se estabelecia e se estabelece em alguns contextos na AMAC, é capaz de minimizar a atuação do design como produtor de significados e práticas culturais. Em SJP, percebemos que muitas vezes houve situações em que não foi possível direcionar de forma coerente a produção artesanal, se para as práticas cotidianas daquele grupo em questão ou para a sua comercialização o mercado, e nesse momento recorremos novamente a Escobar (2016), com os conceitos de autonomia.

⁹⁶ Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, em junho de 2017.

⁹⁷ Entrevista concedida pela irmã Rosália, ao autor, em 20 de junho de 2017.

E, diante das características de padronização, fiscalização e comercialização refletidas no discurso acima, percebemos que se essas categorias forem usadas no sentido literal de prazos, metas e exigências mercadológicas, destoam da noção de desenvolvimento a qual defendemos nesse trabalho. Portanto, olhamos, analisamos e criticamos esses discursos por esse prisma, onde o que as bordadeiras estão fazendo é fruto de uma forma que não é a forma original delas trabalharem. Não fazemos aqui apologia para que elas trabalhem da forma original, pois estão num tempo estável, vivo, super acelerado numa corrida para o hiperdesenvolvimento.

4.8 Respeito, tempo e confiança.

Borda, borda Bordadeira
Borda, borda a vida inteira

Vai bordando em cada ponto
a marca que a vida traz

Borda lágrimas
Borda sorrisos
Borda tristezas e alegrias

Eterniza cada momento
com a delicadeza de suas mãos.⁹⁸

Através deste poema apresentamos aqui dados das artesãs, da sua relação com o tempo de trabalho, que elas eternizam com a delicadeza de suas mãos e nos apresentam na materialidade do bordado, de suas vidas, que imprimem em cada ponto, do respeito que tem às suas lágrimas e aos sorrisos na labuta do dia-a-dia, e da confiança que adquire a si mesmas, aos outros e que dura a vida inteira.

Na relação com designers, os discursos de tempo, respeito e confiança são acionados desde a sua chegada à associação, conforme apresenta o consultor:

A gente fica meio nervoso antes de ir e adentrar na comunidade em que iremos trabalhar, mas antes da minha chegada na AMAC, uma equipe do SEBRAE já tinha anunciado que eu iria trabalhar com elas. A partir de então, me despreendi de todo e qualquer conceito que pudesse atrapalhar nossa relação, inclusive o fato de ter um diploma de curso superior, para que pudéssemos estabelecer uma relação de confiança e respeito.⁹⁹

⁹⁸ Poema “bordadeira” de Márcia Funke.

⁹⁹ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em julho de 2016.

O pressuposto básico e inicial da aproximação entre designers e artesãos é o respeito, e o respeito só vem com o conhecimento de ambas as partes. É o que dizem os atores desse processo, quando, na fala da artesã ele se refere ao consultor: “ele não interfere no que a gente faz. Sempre pergunta se a gente aceita a tal proposta”, e igualmente o consultor, ao afirmar: “elas respeitam as minhas ideias, mesmo que não acatem, não acham que estou querendo passar por cima do saber delas, que é de vivência e experiências”.

O designer precisa estudar o objeto, observando o mesmo com prudência para que possa compreendê-lo de forma complexa (CARDOSO, 2016), considerando a riqueza e a criatividade ancestrais nele embutidas. O artesão, da mesma forma, precisa compreender e ver as intenções pela qual o designer se aproxima.

Das entrevistas que fizemos com designers e consultores, todos foram categóricos em salientar que o respeito é primordial para se adentrar numa comunidade, pesquisar e permanecer nela. Apesar de entendermos que o conceito de respeito é relativo, entre as bordadeiras, percebemos que elas valorizam e respeitam quem sabe escutá-las, entendê-las e reconhecer os seus saberes tradicionais.

O respeito é acionado como uma categoria importante na relação entre o designer e o artesão, e na fala do consultor: “Marcelo, a gente até acha legal essa tua ideia, mas achamos que dessa forma como a Irmã nos ensinou dá mais certo de fazer”, essa ideia de respeito aparece no sentido de que elas absorvem e, às vezes, concordando ou não com as ideias deles, se colocam de maneira que não ofenda. Para as artesãs, o respeito se dá quando o consultor não tenta menosprezar o conhecimento delas pelo simples fato de não terem cursado uma universidade e terem adquirido um diploma.

Bom, sei que vocês sempre fazem assim, e não estou dizendo que está errado. Precisamos compreender que pra tudo na vida existem muitas possibilidades. Talvez usando dessa outra forma podemos agilizar o trabalho, dinamizar o tempo e economizar matéria-prima. Vamos tentar?”¹⁰⁰.

Em São João dos Patos, os designers que ali trabalharam puderam constatar que através do respeito muitas portas podem ser abertas, assim como muitas também podem ser fechadas. Percebemos que quando as artesãs se referem a palavra “porta”, não dizem somente sobre a porta principal da associação em que elas bordam, mas a porta de suas casas, onde

¹⁰⁰ Entrevista concedida pelo consultor, Marcelo Medeiros, ao autor, em julho de 2016

muitas vezes são abertas para uma boa conversa, um café e, principalmente para partilharem suas histórias de vida.

Além do respeito, algo que constatamos como chave das “negociações” é a confiança. E sobre esse aspecto, o consultor Marcelo Medeiros nos diz que

a partir do momento que chego na comunidade, procuro estabelecer desde o primeiro contato, uma relação de familiaridade com as artesãs. Elas só irão conseguir me apresentar seus dons e talentos, se confiarem em mim. E isso demanda tempo, conversa, convívio... confiar é conviver. A partir daí tudo flui.¹⁰¹

Ainda sobre confiança, a artesã Selma, afirma que:

O consultor que chega aqui tem que entender que nós temos capacidade de aprender mais. E queremos isso! Ele precisa acreditar na nossa potencialidade, pois às vezes, estamos tão desanimadas, que nem mesmo nós acreditamos. Precisa ter essa confiança mútua, pra que todo mundo saia ganhando. Caso contrário, vai ser um desastre.¹⁰²

Confirmando a importância destas reflexões, retomamos a definição de design proposta pela *International Council of Society of Industrial Design* – ICSID onde afirma que é função do design ser fator central para a humanização das tecnologias e um fator crucial para a troca econômica e cultural, contemplando, assim, a aproximação entre design e artesanato, entendendo que esta relação se torna concreta a partir do momento em que designers e artesãos passam a compartilhar objetivos e interesses comuns, ou seja, a junção do saber empírico com o conhecimento tecnológico, possibilitando melhorias na adequação dos produtos ao mercado consumidor.

A gente (nós e os designers) tem muita coisa em comum: a gente tem muita vontade de aprender as coisas e eles também. A gente vê que eles ficam impressionado com alguns trabalhos nossos. Tenho certeza que lá na universidade onde eles estudam, não tem isso aqui lá não... e por isso a gente acha que todo mundo aprende e sai ganhando nessa troca.¹⁰³

Nesse momento, a partir do discurso acima, acionamos Rossi (2017) que afirma que toda troca ou proposta de mudança apresentada aos artesãos pelos designers é uma alternativa

¹⁰¹ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em julho de 2016.

¹⁰² Entrevista concedida pela artesã Joelma, ao autor, em outubro de 2016.

¹⁰³ Entrevista concedida pela artesã Joelma, ao autor, em outubro de 2016.

estética, formal, funcional e mercadológica ao repertório do grupo, e cabe a eles (os artesãos) incorporar ou não as novas ideias.

Os casos de “sucesso” da interferência de designers em alguns projetos realizados na AMAC, que seguem a lógica de intervenção do Termo de Referência do SEBRAE (Figura 18), atrelam-se a uma postura de troca e mudança. Quando perguntada, durante uma entrevista, em quem teria realizado mudanças sobre algumas das técnicas antigas do bordado, Marcelúcia respondeu da seguinte forma:

(...) nós mesmas (as bordadeiras). Porque é complicado porque eles (os consultores) não entendem das técnicas. Então os consultores que desenvolvem esses desenhos, pra eles desenvolverem eles tiveram que passar muito tempo aqui com a gente para entenderem como que era, para nós desenvolvermos juntos os produtos. (...) Até para fazer o próprio desenho, era preciso conhecer a nossa realidade, a história que vem por trás das nossas histórias aqui, porque se primeiro eles não conhecerem isso, não vão saber onde a emenda vai entrar, onde a emenda vai sair... Precisam entender como é que faz pra poder desenhar alguma coisa pra ficar legal e na produção funcionar.¹⁰⁴

Em contraponto às artesãs, o consultor nos diz que

nós trazemos algumas tendências de mercado em que pesquisamos, algo que tenha mais a ver com a região, daí tiramos a tendência local, da global e apresentamos às artesãs e, se necessário, a gente faz algumas mudanças no produtos, visto que o mercado sempre anseia por novidades. Mas claro, que existem especificidades que só elas (as bordadeiras) entendem. Portanto, às vezes, a gente acha que algo vai dar certo, e muitas vezes não dá. Mas para elas dizerem que não dá certo de tal forma, elas têm que me provar.¹⁰⁵

De acordo com o consultor, é preciso dar esse poder de voz à artesã, no sentido de desenvolver e fundamentar sua própria argumentação, pois muitas vezes elas são acostumadas a fazerem sempre do seu jeito e não se propõem a mudar. Nesse sentido, “eu forço elas tentarem a outra forma, a outra possibilidade, para então podermos dizer se funciona ou não”, finaliza o consultor. E ao usar essa expressão, percebemos no consultor, apesar da delicadeza no falar, um certo exercício de poder ali estabelecido.

Ao contrário de tais exemplos de profissionais e projetos que seguem uma linha permeada pelo conjunto de considerações acima descritas na lógica de intervenção proposta pelo SEBRAE, existem profissionais e projetos que seguem linhas de trabalho permeadas por ideias bem diferentes dos artesãos, e do que consiste a intervenção do design no artesanato. E

¹⁰⁴ Entrevista concedida pela artesã Marcelúcia, ao autor, em outubro de 2016.

¹⁰⁵ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, ao autor, em julho de 2016.

nesse momento, mais uma vez nos questionamos, pois acreditamos essa não é a única forma de fazer a comunidade “andar ou funcionar”, como diz a artesã, quando afirma que

muito antes de existir o SEBRAE ou os consultores que andam aqui pelas associações, as coisas andavam de outras formas, não tinha essa sequência, essas etapas que eles trazem... claro que toda essa ordem é pra gente melhor funcionar nossa produção, nossas vendas, mas aqui, mesmo a gente seguindo esses métodos, a coisa não tá indo.¹⁰⁶

Aqui, entendemos que as artesãs reconhecem a importância do trabalho do consultor, respeitam, confiam no potencial e nas técnicas que trazem para lançarem seus produtos ao mercado, mas não entendem como todos esses aspectos juntos não ajudam a terem esse sucesso proposto pela intervenção, que é a comercialização dos produtos. E nesse ínterim, percebemos que são muitos os fatores contribuem para essa proposta. Em seu depoimento, Marcelucia ratifica esta conclusão, quando faz uma reflexão sobre a forma como esses projetos agem na sua comunidade:

A relação foi diferente sim. Nos projetos que nos propuseram, a gente teve muito contato com os designers, a gente conversava sobre o que achava que ia dar certo ou não, mostrava coisas pra eles e eles mostravam pra gente, do que eles sabiam, né?! A gente produziu peças feitas pra aqueles projetos. Mas também a gente não deixava de ter sempre uma rede, uma toalha de mesa grande, e outras peças caso algum cliente chegasse para comprar. E nisso o consultor entendia o tempo da gente.¹⁰⁷

O fator tempo, ressaltado por Marcelucia, é de fundamental importância para a construção de uma relação de confiança entre designers e artesãos. Não dispor de tempo dificulta intensamente essa troca, o diálogo, além de interferir numa característica essencial: o tempo específico do artesanato, que abordamos no item anterior, onde Noronha (2011) problematiza a postura etnocêntrica de quem muitas vezes atua e intervém na comunidade.

E ainda sobre o aspecto do tempo no artesanato, o sociólogo e historiador americano Richard Sennett (apud BORGES, 2011, p. 154) explica:

A lentidão do tempo artesanal é fonte de satisfação; a prática se consolida, permitindo que o artesão se apossa da habilidade. A lentidão do tempo artesanal também permite o trabalho de reflexão e imaginação – o que não é facultado pela busca de trabalhos rápidos. Maduro quer dizer longo; o sujeito se apropria de maneira duradoura da habilidade. (BORGES, 2011, p. 154)

¹⁰⁶ Entrevista concedida pela artesã Joelma, ao autor, em junho de 2017.

¹⁰⁷ Entrevista concedida pela artesã Marcelucia, ao autor, em outubro de 2016.

O consultor Marcelo Medeiros nos relatou que sempre que se deslocava para a comunidade, dava um jeito de combinar com as bordadeiras. Queria saber se elas estavam disponíveis para as conversas, oficinas e parcerias. Essa comunicação era no intuito de não atrapalhar a rotina das artesãs, visto que elas tinham, além das encomendas, que deixar peças avulsas prontas para venda. E nessa troca de informação e compreensão, foi se formando laços de confiança.

Quando o designer se aproxima do artesão, e ambos trabalham com a situação em que haja vários mundos, existirão várias formas de conceber a produção artesanal, e, juntos, encontrarão a capacidade do fazer. Nesse sentido, Escobar (2016) traz o conceito de pluriverso, como vários universos e diferentes formas de pensar e de fazer, e não apenas uma.

Um designer pode admirar uma bordadeira de São João dos Patos, por exemplo, e, apesar de ter apenas o domínio dos gráficos para esse bordado, a destreza para transformar essas figuras com ajuda de programas de computador, não saber fazer o bordado pode dificultar a relação. Nesse momento design pode subverter, sair do campo do pensar e aparecer também no campo do fazer, e, a partir daí a relação do fiar com, da colaboração, será mais facilmente estabelecida, pois de acordo com Selma:

Eu “boto” fê é no cara (os consultores que por ali passaram, sempre foram do sexo masculino) que chega aqui e já pede logo um pedaço de linho, tira sua agulha e linha da mochila e começa a bordar com a gente ou fazer outro tipo de artesanato. Parece que assim, a gente se sente da mesma turma (risos).¹⁰⁸

Ao refletirmos sobre a confiança, partimos do pressuposto da palavra confiança – com fiar – fiar com, tecer com algo relacionado com outro ou outros. A confiança no âmbito com o qual trabalhamos, tem sentido de abertura de plano de experiência e de aumento da potência do agir, que está relacionado com o fazer.

Em uma situação relatada pelo consultor em trabalho na AMAC, cita um exemplo onde o fazer, por parte dele, foi meio para fortalecer a relação com as artesãs:

Aconteceu uma vez uma encomenda, numa outra associação em que trabalhei, onde, de cara as artesãs disseram que não daria pra fazer um tal produto, por conta da dificuldade e tudo mais... ouvi a explicação delas, mas elas não me convenceram. Daí peguei linha e a almofada de bilro e tentei fazer a renda no hotel onde eu me hospedava... passei a noite lutando com

¹⁰⁸ Entrevista concedida pela artesã Selma, ao autor, em junho de 2017.

isso. No dia seguinte apresentei a elas como tinha dado certo, claro que com algumas falhas, mas a essência estava ali... e tinha dado certo.¹⁰⁹

Esse episódio nos possibilitou entender que essa estreita relação entre os envolvidos no processo só causa empatia nas partes envolvidas, quando não só há cocriação de produtos, troca de ideias e sugestões, mas também quando existe a coprodução dos artefatos, na qual, de certa forma, o designer não fica só no campo do pensar os produtos, e sim do fazer. E esse exemplo mostrado acima mostrou essa empatia com o grupo de artesãs. Nesse sentido, refletimos sobre essa diferença do fazer do designer, que é projetar e o fazer do artesão, que é pôr a “mão na massa”.

E a confiança que ficou estabelecida entre eles, propiciou a coragem da entrega à existência para além dos “lados opostos” de vontade de completude e vontade de destruição (ESCOBAR, 2016). A confiança é um momento em que as forças de heterogeneização ficam mais claras.

Amparar o outro na queda: não para evitar que caia, nem para que finja que a queda não existe ou tente anestesiá-lo os seus efeitos, mas sim para que possa entregar-se ao caos e dele extrair uma nova existência. Amparar o outro na queda é confiar nessa potência, é desejar que ela se manifeste. Essa confiança fortalece, no outro e em si mesmo, a coragem da entrega (ROLNIK, 1994, p. 8).

Nesse sentido, o fazer, por parte do designer o retirou, na visão das artesãs de um patamar de apenas criador e prospector de ideias para a associação. “Ficamos surpresas porque ele conseguiu fazer aquela peça”, declara a artesã sobre o episódio da feitura da renda de bilro. O consultor foi incisivo ao questioná-las e dizer que

de experimentação. Ele é a condição de todo ato de criação (LAPOUJADE, 1997, p. 108).

A partir da experiência com o indeterminado, com o novo, com o incerto da antecipação que o consultor conseguir subverter a preconceitos pré-estabelecidos por ele e pelas artesãs, quando disseram que não conseguiriam fazer tal produto sem ao menos tentar.

Acreditamos que esse testemunho talvez tenha servido mais para as artesãs, no sentido de que elas precisam acreditar mais na sua potência de agir, termo usado pelos autores Sade; Ferraz, Rocha (2013), em seu texto: O *ethos* da confiança na pesquisa cartográfica: experiência compartilhada e aumento da potência do agir.

Trabalhar a ideia de confiança, pelo que observamos, é trabalhar essa ideia dentro de uma perspectiva de colaboração, onde o design se apropria de categorias como cocriação, trabalho colaborativo, codesign, co-produção entre outros.

Aqui trazemos o que Manzini (2017) que apresenta o codesign como um “amplo e multifacetado diálogo entre indivíduos e grupo que iniciam atividades de design nos nós das redes das quais fazem parte” (MANZINI, 2017, p. 62), e com essa colaboração existe um diálogo social no qual diferentes atores interagem de diferentes maneiras.

Essa colaboração se manifesta a partir do momento em que trabalhamos “*com*”, que pode ser outro, outros ou nós mesmos. Percebemos no momento em que deixa de haver essa colaboração, o trabalhar

sozinhas, sem a minha presença, e teriam trabalhos incríveis, mas acredito todos temos algo pra somar e trocar com o outro.¹¹¹

É essa colaboração, essa confiança que nos liga ao mundo, promove, assim, a atualização de forças inéditas no nosso campo de consciência, e, ao mesmo tempo, novas possibilidades de ação. Assim, segundo Sade; Ferraz, Rocha (2013), a crise de confiança resulta no niilismo, ou seja, na redução ao nada.

É claro que a situação oposta à confiança também estabelece relações e marcas, pois, a partir da ideia de estar com o outro, no momento em que deixa de haver essa relação estabelecida, deixa de haver um processo de confiança, que por vezes, como já aconteceu na AMAC, as artesãs deixarem de acreditar nesse tipo de consultoria, já serem receosas desse processo de ruptura, que inevitavelmente acontece, de não dá certo, entre outros problemas.

Sim, aqui já aconteceu de aparecer aqui alguém pra nos ajudar, passou um tempo conosco, trabalhando junto, a gente colaborando com o trabalho dele e ele com o nosso, e estabelecemos uma relação sadia de colaboração, mas depois que, acho que atingiu seu objetivo, ele deixou o grupo sem a menor satisfação. Confesso que depois disso foi difícil pra gente receber e aceitar outra pessoa aqui dentro da associação.¹¹²

É inevitável essa desconfiança das artesãs, a partir do aconteceu anteriormente com elas, e isso pode ser realmente um impasse para abrir portas a outros trabalhos colaborativos e que engrandecem de alguma forma as partes envolvidas. É certo que, de acordo com, Sade; Ferraz, Rocha (2013), a confiança nos dispõe a agir com base em um plano da experiência anterior à determinação de si e do mundo, o que contribui para a criação coletiva e participativa do conhecimento.

Confiança é indissolúvel do devir, do transformar-se e tornar-se, mas às vezes, a confiança pode trazer uma característica, que pode ser um entrave no que diz respeito à novos rumos que as artesãs devem buscar a partir do momento da ruptura do processo de consultoria na associação.

Na AMAC constatamos que a confiança conquistada nesse percurso da consultoria trouxe à tona a dependência. Dependência essa que ocasionou entraves importantes no

¹¹¹ Entrevista concedida pelo consultor Marcelo Medeiros, em junho de 2017.

¹¹² Entrevista concedida pela artesã Joelma, em junho de 2017.

momento de inserir seus bordados ao mercado. Visto que as artesãs depositaram neles as possibilidades de levarem seus produtos para a comercialização.

Nessas relações, aprendemos que, quando as diversas partes se unem, juntas, em processo colaborativo, resistem. Assim é na tessitura têxtil. E a fiação resistente é aquela que possui fibras com propriedades fortes e vitais, e, que unidas tramam bons tecidos.

5. ARREMATES

As considerações finais desta pesquisa não ganham o título de arremate no sentido de colocar fim ou concluir nossas reflexões. Isto, pois reconhecemos que ainda temos muitas pontas soltas nessa delicada relação, que envolve elementos distintos e, ao mesmo tempo, tão cheios de afinidades. Usamos o sentido de arrematar, apenas para dialogar com a própria prática do bordado, que é a de pôr nós na costura.

Ao utilizarmos essa metáfora, entendemos o nó como método que nos permite atar uma linha à outra. Aqui demonstramos, a partir dos discursos analisados, os pontos de vista e as impressões de um designer, vinculado a uma instituição, e artesãs articuladas que durante algum tempo mantiveram contato, além da prática percebida por nós, em campo.

Entendendo que um nó ora é frouxo, ora é cego, vemos que não podemos tratar tal relação também como fixa ou estável. Este estudo de caso além de recuperar discursos que incidem sobre a atuação de designers na condição de consultores atuando junto à uma comunidade bordadeira, nos fazem refletir sobre os limites e alcances desse contato.

A cada item analisado no capítulo quatro, percebemos novos elementos surgindo, novas histórias contadas e suas diversas versões, e novos significados iam aparecendo. Mas ao mesmo tempo percebemos que essa vitalidade da reflexão vai seguindo o mesmo percurso do artesanato, da cultura e dos acontecimentos aqui relatados: lento e cheio de variáveis.

Diante dos discursos e práticas apresentados e analisados, nos atemos inicialmente às relações delicadas, descritas por Borges (2011), e nos deparamos com falas assim:

isso em campo, que as artesãs também acessam esse passado, talvez de uma forma não tão sistemática quanto os designers, mas de uma forma dinâmica, através da sua própria cultura e hábitos cotidianos.

Sobre nossa hipótese inicial, que afirmava, no início deste trabalho e das nossas primeiras reflexões acerca destes temas, que a atuação do designer poderia contribuir com o desenvolvimento social nas comunidades artesanais, confirmamos parcialmente, visto que no percurso consideramos vários desdobramentos a respeito principalmente do termo desenvolvimento, e muitos questionamentos surgiram a esse respeito: *Onde? Para que? Para quem?*

Percebemos que é algo que depende muito de um parâmetro, no caso da nossa pesquisa, da própria ideia de desenvolvimento que assumimos e vimos que, em prol do “desenvolvimento”, pode-se tudo. Então, acionando Escobar (2016), entendemos que o envolvimento está ligado à autonomia, e que a *autopoiesis*, é citada pelo autor como a autorregulação interna de um sistema. Esse sistema é permeado por outros, e assim entendemos que existe o sistema das artesãs, o sistema dos consultores, e, em determinado momento eles dialogam, na medida em que, se os sistemas internos estiverem organizados, os fatores exógenos não os “massacra”.

O objetivo geral deste trabalho se detinha em identificar e analisar os efeitos da consultoria em design na Associação de Mulheres da Agulha Criativa – AMAC, a partir de discursos e práticas dos designers e artesãos.

A partir daí, fomos atrás da “caixa-preta” desse mundo da relação entre design e artesanato, através das consultorias de design. A forma de consultoria instituída pelo SEBRAE foi se configurando como a forma mais estabelecida, e acreditamos que essa configuração se deu por uma questão de investimento financeiro mesmo, pelo grande número de atendimentos, e pelo alcance do serviço prestado em todo o território brasileiro.

De acordo com o Termo de Referência do SEBRAE (2010), ele cobre todos os estados do Brasil e, sem juízo de valor, bem ou mal, faz com que o recurso chegue em muitos produtores.

E isso nos faz pensar se, de fato, os objetivos dos projetos de fomento ao artesanato são cumpridos, uma vez que os argumentos centrais para o desenvolvimento dos mesmos, segundo a instituição, é o desenvolvimento social e econômico de determinada unidade produtiva do artesanato.

Ainda, o Termo de Referência do SEBRAE (2010) nos aponta determinações lançadas pelas políticas públicas, para o artesanato pelo MDIC, e entendem que os desenvolvimentos destes projetos têm relevância, pois se apresentam como um importante fator na geração de emprego e renda, promovendo grande impacto na inclusão social e desenvolvimento regional, além da relevância em valorizar a expressão cultural de um determinado povo, buscando fortalecimento de uma identidade regional.

Assim, entendemos que o SEBRAE enxerga o artesanato, a partir da ótica desenvolvimentista, como alternativa para fonte de renda, e, nesse sentido, foram lançado mais questionamentos: por que o artesanato deve ser fomentado principalmente por diretrizes lançadas pelo MDIC, ao invés de órgãos ligados à cultura, como o Ministério da Cultura?

Entendemos, por outro lado, através das reflexões feitas, o SEBRAE como financiador do artesanato, e aqui não fazemos apologia de que possa ser a melhor ou a pior forma de atender os artesãos, mas temos consciência que o alcance desta agência de fomento é enorme.

Outro ponto importante que retomamos nesta discussão, foi o poder simbólico que encontramos com a presença das irmãs da Congregação Chamberry na AMAC, visto que em alguns discursos que vimos nos itens 4.2 e 4.3 das análises, como: *Tem que passar pelo crivo das irmãs?* ou

produtos, mas questionamos: será que isso é tudo que os artesãos querem? Ou melhor, será se são deles esses sonhos de metas, de vendas tão altas que são apresentadas a eles?

Refletimos aqui também, ainda sobre as relações delicadas, que envolvem respeito nos vários sentidos: na direção dos artesãos para os designers, no retorno dessas relações, e percebemos em campo, que é algo que funciona numa via de mão dupla.

Assim como o respeito, como um caminho de sentidos opostos, a confiança também foi estabelecida na AMAC. Percebemos essa característica na relação entre as artesãs e os consultores, e nesse sentido em que a confiança, teve seu lado positivo para as artesãs, quando se oportunizaram nas trocas de conhecimentos com os designers, também percebemos o lado ruim da história, pois como toda consultoria, existe um tempo pré-determinado para acontecer, e no momento de ruptura, as artesãs ficaram “órfãs”, como elas dizem, pois tornaram-se dependentes dos consultores, estagnado, assim, comercialização de seus produtos, visto que, por mais que os consultores as incentivassem, elas sempre se atrelavam à sua presença física para partirem para “águas mais profundas” do mercado.

Em alguns discursos percebemos a força que eles detêm. *Por que ele força?* E de acordo com o que observamos, respondemos: Porque ele tem poder! E por que ele tem poder? Porque está impondo um discurso desenvolvimentista que está atrelado à instituição a qual representa.

Refletimos, portanto, nesse sentido, que a prerrogativa desenvolvimentista vai se sobrepujando, e o pluriverso trazido por Escobar (2016) no sentido de vários mundos, cada um com sua autonomia, não se constitui.

Percebemos, portanto, aqui os limites da consultoria em design na AMAC. Esses limites e alcances entre designers e artesãos, que apresentamos logo no título desta pesquisa, existem a partir da ideia de (des-envolvimento), que é um distanciamento de uma capacidade criativa, de um tempo específico em prol de uma produtividade.

O contexto dessa pesquisa pode assemelhar-se a muitos outros pelo país, por isso retomamos que nosso arremate não é final, mas temporário, uma vez que a partir daqui são oportunas pesquisas futuras.

REFERÊNCIAS

A CASA. **Ensaio**. 2011. Disponível em:

<<http://www.acasa.org.br/ensaio.php?id=348&modo=>>. Acesso em: 15 mar. 2017.

ALBUQUERQUE, P. U & Lucena, R. F. P. **Métodos na pesquisa etnobotânica**. Recife: Livro Rápido/NUPEEA. 2004.

ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfo e Impasses: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e o design no Brasil**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Lamparina, FAPERJ, 2014.

ARTESOL – **ARTESANATO SOLIDÁRIO**. Brasília: 2012. Disponível em:

<<http://www.artesol.org.br/site/institucional/>>. Acesso em: 10 jun. 2012.

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.

BARBOSA-DA-SILVA, Frederico A (Org.). **Indicador de desenvolvimento da economia da cultura**. Brasília: IPEA, 2010.

BARROSO, E. Design, Identidade Cultural e Artesanato. **Primeira Jornada Ibero americana de Design no Artesanato**. Fortaleza: 1999. Disponível em:

< <http://www.eduardobarroso.com.br/artigos.htm> >. Acesso em: 18 set. 2011.

BOMFIM, G. A. **Formas do design**. Rio de Janeiro: 2AB, 1999.

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

BONSIEPE, G. **Design e democracia**. Agitprop. ed.1, n.2. São Paulo: [s.n.], 2005.

Disponível em:

<http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=ensaios_det&id=13&Titulo=ensaios>. Acesso em: 16 nov. 2016.

BONSIEPE, G. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

BONSIEPE, G.; FERNANDEZ, S. **Historia del diseño en América Latina y El Caribe**. São Paulo: Blucher, 2008.

BORJA, Bruno. **Cultura e desenvolvimento no pensamento de Celso Furtado**. In: V ENECULT -Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura., 2009, Salvador: UFBA, 2009.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil**: promulgada em 5 de outubro de 1988. Disponível em: <www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/>. Acesso em 20 out 2017.

BOURDIEU, Pierre. **Introdução a uma sociologia reflexiva**. In: O poder simbólico. Rio de Janeiro/Lisboa: Berttand Brasil/Difel, 1989. P.17-58.

BURITY, Joanildo. **Cultura e desenvolvimento**. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori. Teorias e políticas da cultura: visões multidisciplinares. Salvador: EDUFBA, 2007.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas** – estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: UNESP, 2011.

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

CARDOSO, R. **Artefato**. In: COELHO, L. A. (org). Conceitos-chave em design. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Novas Ideias, 2008.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. Ubu Editora. São Paulo: 2016.

CARNEIRO, Marina Siritto de Vives. **Os contornos do sentido de termo design no fomento ao artesanato no Sebrae**. 116f. Dissertação (Mestrado em Design) - Programa de Pós graduação em Design, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

CAVALCANTE, A. L. B. L.; NASCIMENTO, C. C. **Mapeamento de grupos de produção artesanal** – um indicador de design para a sustentabilidade. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE DESIGN SUSTENTÁVEL, 2, 5-6 nov.2009. Anais... SILVA, J.; MOURA, M.; SANTOS, A. (org.). São Paulo: RBDS, 2009.

CIPINIUK, A. **Design e artesanato: aproximações, métodos e justificativas**. In: P&D. Anais..., Curitiba, 2006.

DEBUS, M. **Manual para excelencia en la investigación 2**. mediante grupos focales. Washington (USA): Academy for Educational Development; 1997.

DISALVO, Carl. **Design and the Construction of Publics**. Design issues 25.1 : 48-63, 2009.

DOUEK, Daniel; AZEVEDO, Ligia (orgs.). EntreVistas, **design + artesanato**. v. 1. São Paulo: A casa Museu do objeto brasileiro, 2010.

ESCOBAR, Arturo. **Autonomía y Diseño**. La realización de lo comunal. Popayán: Universidad del Cauca. Sello Editorial, 2016.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____, Michel. **A ordem do discurso**. 4ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

FURTADO, Celso. **Teoria e política do desenvolvimento econômico**. 10 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das culturas** (1973). Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1991. 1995

GROPIUS, W. **Bauhaus: Nova arquitetura**. Coleção Debates. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

INTERNATIONAL COUNCIL OF SOCIETIES OF INDUSTRIAL DESIGN – ICSID.
Definition of design. Disponível em: <<http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm>>.
Acesso em: 06 jan.2012.

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

KELLER. **Cadeia de Valor** (verbete). In: CATTANI, A.D; HOLZMANN, L. (org) Dicionário de Trabalho e Tecnologia. Porto Alegre, RS: ZOUK, 2011.

Kitzinger J, Barbour RS. **Introduction: the challenge 4 and promise of focus groups**. In: Kitzinger J, Barbour RS, organizadores. Developing focus group research: politics, theory and practice. London (UK): Sage; 1999. p.1-20.

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

KUBRUSLY, Maria Emilia; IMBROISI, Renato. **Desenho de fibras:** artesanato têxtil o Brasil. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2011.

LAKATOS, E. M. de A.; MARCONI, M. de A. **Fundamentos da metodologia científica.** São Paulo: Atlas, 2003

LAPOUJADE, D. *William James:* empirisme et pragmatisme. Paris: Lês empêcheurs de penser en rond, 1997.

LEITE, João de Souza. **De costas para o Brasil, o ensino de um design internacionalista.** In MELO, Chico Homem de (org.). O design gráfico brasileiro – anos 60. São Paulo, Cosac & Naify, 2006.

LIMA, R. **Artesanato de tradição:** cinco pontos em discussão. In: Caderno ArteSol 1 – Olhares Itinerantes: reflexões sobre artesanato e consumo da tradição. São Paulo: Artesanato Solidário, 2005

LIMA, Ricardo Gomes. **Objetos: percursos e escritas culturais.** São Paulo, 2010.

MANZINI, Ezio. **Design, when everybody design:** introduction to Design for Social innovation. The MIT Press. Cambridge/London: 2015.

MANZINI, Ezio. **Design quando todos fazem design:** uma introdução ao design para a inovação social. Rio Grande do Sul: Ed.UNISINOS, 2017.

MARGOLIN, Vitor. **Design e os países em desenvolvimento:** a dialética entre o design para a necessidade e o design para o desenvolvimento. In: Patrocínio, Gabriel; Nunes, José Mauro. Design e desenvolvimento 40 anos depois. São Paulo: Blucher, 2015.

MARGOLIN, S.; MARGOLIN, V. **Um “modelo” social de design:** questões de prática e pesquisa. Revista Design em Foco, jul-dez, ano 1, v. 1, n. 001. Salvador: UNEB, 2004.

MARX, C. **O Capital:** Crítica da Economia Política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980

MELLO, P. C. **Uma visão comparativa do desenvolvimento econômico de Furtado com as teorias recentes.** História e Economia, vol.2, n.1, 2º semestre de 2006, p.107-134.

MDIC – Ministério do Desenvolvimento Indústria e Comércio. **The Art of Brazilian Handicraft.** São Paulo: Talento, 2007.

MINAYO, M. C. S. (Org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2001.

NORONHA, Raquel. **Corpo e saber-fazer: da cosmologia à política**. In: NORONHA, R. et al (ors.). **Artesanato no Maranhão: práticas e sentidos**. São Luís: EDUFMA, 2016. (no prelo).

NORONHA, Raquel (org.). **Identidade é valor: as cadeias produtivas do artesanato de Alcântara**. São Luís: EDUFMA, 2011.

NASCIMENTO, A; STERTZIG; KATHI. **TASA - Técnicas Ancestrais e Soluções Atuais**. Lisboa: CCDR Algarve, 2012.

NASCIMENTO, Luiz Augusto. **Dados socioculturais de São João dos Patos – Maranhão**. In: VII CONNEPI. Palmas: 2012.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever**. In: O Trabalho do Antropólogo. Brasília/São Paulo: Paralelo 15/Ed. UNESP, 2000, p. 17-35.

PAB – Portal do Artesanato de Pernambuco. **Ata do Seminário Nacional com os Coordenadores do Programa do Artesanato Brasileiro**. 03-04 out.2006. Brasília, 2006. p. 3. Disponível em: <http://pab.desenvolvimento.gov.br/Doc/AtaSemNacionalCoordenadores3.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2012.

PATROCINIO, Gabriel. **Design e os países em desenvolvimento: a dialética entre o design para a necessidade e o design para o desenvolvimento**. In: Patrocínio, Gabriel; Nunes, José Mauro. **Design e desenvolvimento 40 anos depois**. São Paulo: Blucher, 2015.

PAPANEK, Victor. **Design for the real world**. New York: Bantam Books, 1971a.

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

PAZ, O. **O Uso e a Contemplação**. Revista Raiz: Cultura do Brasil, nº 3. São Paulo: 2006.

PEVSNER, N. **Os pioneiros do desenho moderno**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PORTELLI, A. **Pesquisando fontes orais em busca da subjetividade**. In: WHITAKER, D., VELÔSO, T. (org.). **Oralidade e subjetividade: os meandros infinitos da memória**. 1 ed. Campina Grande, PB: Eduep, 2005

RÖDEL, H. SPFW. **Máscaras de animais em crochet para 2nd floor**. Porto Alegre: 2010. Disponível em: <<http://www.helenrodel.com.br/projetos/2nd-floor-inverno2010>>. Acesso em: 15 abr. 2010.

ROLNIK, S. **Hal Hartley e a ética da confiança**. 1994. Disponível em: <http://www.caosmose.net/suelyrolnik/pdf/confianca_corrigido.pdf>. Acesso em julho de 2017.

ROSSI, L. Monica. **Design e artesanato no nordeste: sustentabilidade e verbos criativos**. In Simpósio de design sustentável – 2015, São Paulo: Blucher, 2017.

SADE, Christin; Ferraz, G. Cruz; Rocha, J.Machado. **O Ethos da confiança na pesquisa cartográfica: experiência compartilhada e aumento da potência do agir**. Fractal, Ver. Psicol., v. 25 - n.2, p. 281-298, maio/ago. 2013

SAMPAIO, H. **Artesanato solidário e a dinâmica cultural: tradição e inovação**. In. SEMINÁRIO IBERO-AMERICANO DE ARTESANATO E TURISMO, 2005, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.artesol.org.br/artigo/>>. Acesso em: 16 abr. 2016.

SAMPAIO, H. **Artesanato solidário e o design: notas para reflexão**. In Simpósio de design sustentável – 2015, São Paulo: Blucher, 2017

SANTANA, Maíra Fontenele. **Design e artesanato: fragilidades de uma aproximação**. In: Cadernos de Gestão Social, n.2, v.3, p. 103-115. 2012.

SANTOS, M. C. L. **Design e responsabilidade social: entrevista com Rachel Cooper**. Revista Design em Foco, v. II, n. 2, Salvador: UNEB, 2005.

SAPEINZINKSAS, Aline. **Como se constrói um artesão – negociações de significado e uma "cara nova" para as "coisas da vovó"**. Horiz. antropol. vol.18 no.38 Porto Alegre July/Dec. 2012.

SERVIÇO BRASILEIRO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS. **Termo de referência: atuação do Sistema SEBRAE no artesanato**. Brasília: SEBRAE, 2010.

SERVIÇO BRASILEIRO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS - SEBRAE. **Artesanato: um negócio genuinamente brasileiro**. Brasília: Sebrae Nacional, 2008.

_____. **Artesanato de São Luís, São José de Ribamar, Alcântara e Raposa**. São Luís - MA: SEBRAE/ MA, 2004.

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

YIN, R. K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 3. ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

WCCD. **Our creative diversity. World Comissiono on Culture and Developmend**. Paris: EGOPRIM, 1995

WHITELEY, Nigel. **O designer valorizado**. In: Arcos Design, v. 1, Rio de Janeiro, 1998, pp. 63-75. Disponível em <[http://www.esdi.uerj.br/arcos/arcos-01/0105.artigo_nigel\(63a75\).pdf](http://www.esdi.uerj.br/arcos/arcos-01/0105.artigo_nigel(63a75).pdf)> Acesso em 15mar.2016

WHYTE, W. **Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada**. Trad. Maria Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

APÊNDICES



ROTEIRO DE ENTREVISTAS ARTESANATO

DATA ____/____/____

TEMA: INICIO DO OFICIO
1 – QUANDO COMEÇOU A PRODUZIR ? 2 – COMO ERA A VIDA NAQUELE TEMPO? 3 – POR QUE COMEÇOU A PRODUZIR BORDADO / LOUÇA? 4 – O QUE MUDOU DE LÁ PRA CÁ ? 5 – COMO ERA A PRODUÇÃO ANTES ? 6 – ... E COMO É AGORA?
TEMA: GENEALOGIA DO BORDADO
1 – QUEM FAZ O BORDADO / LOUÇA? 2- TINHA MAIS GENTE? - DADOS QUANTITATIVOS - ÁRVORE GENEALÓGICA
TEMA: INTIMIDADE
1 - O QUE VOCÊ SE CONSIDERA QUE É? 2 – QUAL É O DESTAQUE DA SUA PRODUÇÃO? 3 – QUAL A MELHOR QUALIDADE AO SEU BORDADO? 4 – QUAL O PRINCIPAL PROBLEMA?
TEMA: OUTRAS ATIVIDADES
1 – QUAIS OUTRAS ATIVIDADES MOTIVAM VOCÊ? 2 – O TRABALHO COM O BORDADO / LOUÇA TRAZ O SEU SUSTENTO? 3 – QUAIS OUTRAS FONTES DE RENDA?
TEMA: ARTESANATO / SAÚDE
1 – VOCÊ SENTE DORES DURANTE O TRABALHO COM O BORDADO / LOUÇA? 2 – QUAL A POSIÇÃO DE TRABALHO QUE VOCÊ MAIS GOSTA? 3 – QUAL A POSIÇÃO QUE VOCÊ SENTE MAIS DOR?

4 – QUAL A ETAPA DO TRABALHO QUE MAIS REQUER ESFORÇO?
TEMA: SENSIBILIDADE
1 – COMO VOCÊ SE SENTE PRODUZINDO BORDADO / LOUÇA? 2 – PRETENDE CONTINUAR PRODUZINDO? 3 – SE SENTE VALORIZADA PELO SEU TRABALHO? 4 – O QUE AS PESSOAS DIZEM SOBRE O BORDADO / LOUÇA QUE VOCÊ FAZ? 5 – O QUE VOCÊ GOSTARIA DE ESCUTAR DE ALGUÉM? 6 – O PREÇO QUE VOCÊ COBRA É JUSTO? VALE O TRABALHO? 7 – O QUE SEU MARIDO ACHA DO SEU TRABALHO? ELE AJUDA DE ALGUMA FORMA? 8 – ELE ACHA RUIM? 9 – O QUE VOCÊ GANHA CONTRIBUI NA RENDA FAMILIAR?
TEMA: CONSULTORIA EM DESIGN
1 – COMO FOI O PROCESSO DE CONSULTORIA NA ASSOCIAÇÃO? 2 – QUANDO COMEÇOU? 3 – QUEM FORAM OS CONSULTORES? 4 – QUAIS AS ATIVIDADES FORAM REALIZADAS POR ELES? 5 – COMO VOCÊ ACHA QUE A CONSULTORIA CONTRIBUIU? 6 – COMO SE DEU A RELAÇÃO ENTRE OS CONSULTORES E A COMUNIDADE? 7 – COMO FOI O PROCESSO DE TRABALHO?
TEMA: TRABALHO
1 – VOCÊ ACREDITA QUE SUAS TÉCNICAS DE TRABALHO SÃO UM TIPO DE CONHECIMENTO? POR QUE? 2 – QUANDO VOCÊ PRODUZ VOCÊ TIRA A IDÉIA DE ONDE? 3 – QUAL A FONTE DE INSPIRAÇÃO?
TEMA: SOBRE A ASSOCIAÇÃO
1 – QUANDO A ASSOCIAÇÃO FOI FUNDADA? 2 – RECEBERAM ALGUM TIPO DE BENEFÍCIO? DE QUEM? 3 – QUEM ORGANIZOU OFICIALMENTE A ASSOCIAÇÃO? 4 – A ASSOCIAÇÃO É CONSTITUÍDA LEGALMENTE? 5 – NA SUA OPINIÃO, QUAL A IMPORTANCIA DE TER A ASSOCIAÇÃO? 6 – COMO SÃO GERENCIADOS OS RECURSOS? 7 – COMO É O PROCESSO DE PRECIFICAÇÃO DAS PEÇAS?
TEMA: CADEIA PRODUTIVA
1 – VOCÊS RECEBEM ENCOMENDAS? DE ONDE? 2 – COMO SE DÁ ESSE PROCESSO DE ENCOMENDAS?

PERGUNTS EXTRAS:

- O QUE É SER ARTESÃ PRA VOCÊ ?
- COMO APRENDERAM A BORDAR ?
- POR QUE SE ORGANIZAR EM UMA ASSOCIAÇÃO ?
- QUANTO TEMPO VOCÊ DESEJA QUE SEU PRODUTO DURE ?
- POR QUE USAM O LINHO?
- QUAIS AS RECLAMAÇÕES SOBRE OS PRODUTOS, POR PARTE DOS CLIENTES?
- A SUA OPNIÃO, O QUE PODERÍAMOS MELHORAR A GESTÃO DA ASSOCIAÇÃO?
- VOCÊS SE PROCUPAM COM A AUTENTICIDADE DO PRODUTO?
- QUAL A SUA RELAÇÃO COM O OBJETO QUE VOCÊ PRODUZ?
- ...



ROTEIRO DE ENTREVISTAS ARTESANATO

DATA ____/____/____

- 1 – QUANDO COMEÇOU A SE INTERESSAR POR ARTESANATO?**
- 2 – QUAIS OUTRAS ATIVIDADES MOTIVAM VOCÊ?**
- 3 – O QUE VOCÊ ENTENDE POR SABERES TRADICIONAIS?**
- 4 – COMO VOCÊ CHEGA NUMA COMUNIDADE ARTESANAL?**
- 5 – COMO FOI O PROCESSO DE CONSULTORIA NA AMAC?**
- 6 – QUANDO COMEÇOU?**
- 7 – QUEM FORAM OS OUTROS CONSULTORES QUE PASSARAM POR LÁ?**
- 8 – QUAIS AS ATIVIDADES FORAM REALIZADAS COM ELES?**
- 9– COMO VOCÊ ACHA QUE A CONSULTORIA CONTRIBUIU?**
- 10 – COMO SE DEU A RELAÇÃO ENTRE OS CONSULTORES E A COMUNIDADE?**
- 11 – COMO FOI O PROCESSO DE TRABALHO?**
- 12 – VOCÊ ACREDITA QUE AS TÉCNICAS DE TRABALHO ARTESANAL SÃO UM TIPO DE CONHECIMENTO? POR QUE?**
- 13- A SUA OPINIÃO, O QUE PODERÍAMOS MELHORAR A GESTÃO DA ASSOCIAÇÃO?**
- 14- QUANTO TEMPO VOCÊ DESEJA QUE SEU PRODUTO DURE ?**
- VOCÊ TEM PREOCUPAÇÃO COM A DURAÇÃO DO PRODUTO?**
- 15 - QUANTO TEMPO VOCÊ DESEJA QUE SEU PRODUTO DURE ?**

ROTEIRO DE ENTREVISTA SEBRAE 03/07/2017

- **O QUE É CONSULTORIA EM DESIGN?**
- **Como é a consultoria em design em comunidades artesanais? Existe um protocolo? Quais as atividades que eles executam nas comunidades?**
- **Como é a metodologia aplicada?**
- **Quem busca a consultoria? O próprio SEBRAE oferece ou a associação busca?**
- **Como é o processo de indicação de um consultor pelo SEBRAE? Vocês escolhem ou vai um consultor que eles indicam?**
- **Quanto tempo dura uma consultoria numa comunidade artesanal? Como é esse planejamento?**
- **Quais as principais implementações no produto artesanal?**
- **Existe uma preocupação com a noção de projeto no trabalho com os artesãos? Os consultores trabalham essa noção com eles (artesãos)?**
- **COMO A CONSULTORIA CONTRIBUI NUMA COMUNIDADE ARTESANAL?**
- **COMO SE DÁ A RELAÇÃO ENTRE OS CONSULTORES E A COMUNIDADE?**
- **Como os produtos são criados? Pautados em que noção de gosto e de mercado?**
- **O SEBRAE VÊ AS TÉCNICAS DE TRABALHO DOS ARTESÃOS COMO UM TIPO DE CONHECIMENTO? POR QUE?**
- **COMO UMA ASSOCIAÇÃO SE CONSTITUI LEGALMENTE ?**
- **QUAL A IMPORTANCIA DE TER A ASSOCIAÇÃO?**
- **COMO SÃO GERENCIADOS OS RECURSOS? MATERIAS PARA OFICINAS, ...**
- **COMO É O PROCESSO DE PRECIFICAÇÃO DAS PEÇAS?**

- **NA OPINIÃO DO SEBRAE, O QUE SE PODE FAZER PARA MELHORAR A GESTÃO DA ASSOCIAÇÃO?**
- **Como percebem o resultado da consultoria na vida das artesãs?**
-
- **Como as implementações no artesanato são percebidas pelo SEBRAE?**
- **Como percebem o processo de finalização ou interrupção de consultoria em uma comunidade?**
- **No caso, de São João dos Patos foi relatado uma ruptura na consultoria... Na opinião do SEBRAE, porque isso acontece? Quais as alternativas sugerem para solucionar essa situação?**
- **CONTEXTUALIZAR DO ARTESANATO NO MARANHÃO. Novas políticas? Incrementos nas políticas anteriores**

ROTEIRO DO GRUPO FOCAL – ARTESÃS

1 BLOCO – HISTÓRIA DE VIDA
Qual a experiência de vocês com as consultorias que passaram pela AMAC?
2 BLOCO – PROCESSO DE CONSULTORIA
• O que é consultoria em design? • O que os consultores encontram antes da consultoria? • Há demanda de vocês para consultoria? • Quem busca a consultoria? • Já participaram de consultorias em outras instituições? • Como é a consultoria em design? O que eles fazem? Quais as metodologias eles utilizam?
3 BLOCO – MERCADO
• Como os produtos foram criados? Pautados em que noção de gosto e de mercado? • Como eram pensadas as escolhas estéticas? • Havia debates sobre a estética dos produtos a serem desenvolvidos? • As visões de mundo de vocês eram compatíveis com as metas das consultorias? • Quais os principais entraves na cadeia produtiva? • Houve alguma mudança na cadeia produtiva?
4 BLOCO – RESULTADOS
• Como as implementações no artesanato foram percebidas por vocês? • Como as implementações no artesanato foram percebidas pelos consultores? • Como as implementações no artesanato foram percebidas pelo SEBRAE? • Na prática, essas implementações foram mantidas?
5 BLOCO – RELAÇÃO DESIGN X ARTESÃO
• Como vocês pensam o processo de design entre pessoas com conhecimento específico e detentores de saberes tradicionais? • Como percebem o resultado da consultoria na vida de vocês? • Como percebem o processo de finalização ou interrupção de consultoria na AMAC? • Na opinião de vocês, porque acontece a “ruptura” com o SEBRAE? Quais as alternativas sugerem para solucionar essa situação?

ROTEIRO DO GRUPO FOCAL - CONSULTORES

1 BLOCO – HISTÓRIA DE VIDA
Qual a experiência de vocês em consultorias em comunidades artesanais?
2 BLOCO – PROCESSO DE CONSULTORIA
• O que é consultoria em design? • O que vocês encontram antes da consultoria? • Há demanda das artesãs para consultoria? • Quem busca a consultoria? • Como é o processo de indicação de um consultor pelo SEBRAE? • Já participaram de consultorias em outras instituições? • Como é a consultoria em design? Existe um protocolo? Essas metodologias usadas estão disponíveis?
3 BLOCO – TRABALHO EM SÃO JOÃO DOS PATOS

<i>DIRECIONADA AO MARCELO</i>
• O que vocês encontraram antes da consultoria? • Houve demanda das artesãs para consultoria? • Quem buscou a consultoria? • Como foi feita sua indicação para a comunidade em São João dos Patos? • Quais foram as atividades propostas pela consultoria? • Como era a relação com as artesãs? • Como se dava o trabalho no cotidiano? • Onde se hospedava? • Quanto tempo durou a consultoria? • Quais as principais implementações no produto artesanal? • Você percebeu uma noção de projeto no trabalho das artesãs? Trabalhou essa noção com elas?
4 BLOCO – MERCADO
• Como os produtos foram criados? Pautados em que noção de gosto e de mercado? • Como eram pensadas as escolhas estéticas? • Havia debates sobre a estética dos produtos a serem desenvolvidos? • As visões de mundo das artesãs eram compatíveis com as metas das consultorias? • Quais os principais entraves na cadeia produtiva? • Houve alguma mudança na cadeia produtiva?
5 BLOCO – RESULTADOS
• Como as implementações no artesanato foram percebidas pelas próprias artesãs? • Como as implementações no artesanato foram percebidas por vocês consultores? • Como as implementações no artesanato foram percebidas pelo SEBRAE? • Na prática, essas implementações foram mantidas?
6 BLOCO – RELAÇÃO DESIGN X ARTESANATO
• Como vocês pensam o processo de design entre pessoas com conhecimento específico e detentores de saberes tradicionais? • Como percebem o resultado da consultoria na vida das artesãs? • Como percebem o processo de finalização ou interrupção de consultoria em uma comunidade? • No caso, de São João dos Patos foi relatado uma ruptura... Na sua opinião, porque isso acontece? Quais as alternativas sugerem para solucionar essa situação?