

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN – PPGD/ED/UEMG

Doutorado em Design

ANA LUIZA CERQUEIRA FREITAS

**Artesanato tradicional e design: estudo de casos no Campo das Vertentes/MG e
diretrizes estratégicas para a relação entre as atividades**

Belo Horizonte

2021

ANA LUIZA CERQUEIRA FREITAS

**Artesanato tradicional e design: estudo de casos no Campo das Vertentes/MG e
diretrizes estratégicas para a relação entre as atividades**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design (PPGD) da Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG, como requisito final para a obtenção do título de Doutora em Design.

Linha de pesquisa: Cultura, Gestão e Processos em Design

Orientador:

Prof^a. Dr^a. Maria Regina Álvares Correia Dias

Belo Horizonte

2021

**ARTESANATO TRADICIONAL E DESIGN:
ESTUDO DE CASOS NO CAMPOS DAS VERTENTES/MG E
DIRETRIZES ESTRATÉGICAS PARA A RELAÇÃO ENTRE AS ATIVIDADES**

Autora: Ana Luiza Cerqueira Freitas

Esta tese foi julgada e aprovada em sua forma final para a obtenção do título de Doutora em Design no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade do Estado de Minas Gerais.

Belo Horizonte, 18 de fevereiro de 2021.



Rita A. C. Ribeiro
Coordenadora Mestrado e Doutorado
MASP 1231056-1
ESCOLA DE DESIGN - UEMG

Prof^a. Rita Aparecida da Conceição Ribeiro
Coordenadora do PPGD

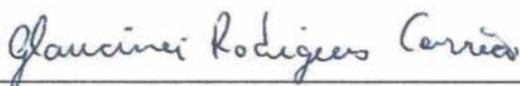
BANCA EXAMINADORA



Prof^a. Maria Regina Álvares Correia Dias, Dra.
Orientadora
Universidade do Estado de Minas Gerais



Prof^a. Raquel Gomes Noronha, Dra.
Universidade Federal do Maranhão



Prof. Glauceinei Rodrigues Corrêa, Dr.
Universidade Federal de Minas Gerais



Prof^a. Giselle Hissa Safar, Dra.
Universidade do Estado de Minas Gerais



Prof. Edson José Carpintero Rezende, Dr
Universidade do Estado de Minas Gerais

Para Ana Clara.

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG), pela concessão de bolsa de doutorado.

À minha orientadora, Prof^a. Dr^a. Maria Regina Álvares Correia Dias, pelos ensinamentos, pelas “injeções” de ânimo e pelo carinho.

Aos artesãos Berenice Correia Nascimento, Luiz Gonzaga França, Luiz Heitor Silva França, Luciano Lombello, Daniel Luiz da Silva, Cleber Weisman Trindade, João Goulart Silva, Lucas Santana Silva, Sérgio Luiz Ramos, Fagner Luiz Teixeira, Nicodemos Ferreira de Rezende, Eli Azevedo Rezende, Nelson Azevedo de Miranda, David Eduardo Fuzatto, pela disponibilidade, por compartilhar suas trajetórias e pelos ensinamentos.

À Prof^a. Célia Maria Corsino, Superintendente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de Minas Gerais em 2017.

À Simone Quintas, coordenadora da Semana Criativa de Tiradentes.

Aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais, em especial à secretaria do programa.

Aos meus amigos, especialmente Alonso e Mônica, pelas preciosas acolhidas.

Aos meus pais, aos meus irmãos e à minha filha, sempre.

RESUMO

A crescente valorização do artesanato tradicional é uma evidência como possibilidade de definir fronteiras, identidades e caracterizar territórios. Trata-se de uma forma de organização social, onde predomina o valor do indivíduo e da experiência do ser humano no movimento da cultura, da história e das relações de trabalho. A tônica das considerações apresentadas se dá no contexto da aproximação da atividade de design com os modos de produção peculiares de ofícios tradicionais resilientes. Neste estudo, a relação entre design e patrimônio é tratada como uma categoria de pensamento, e a relação destes com o artesanato tradicional considera, em primeiro plano, o indivíduo artesão. O estudo apresenta um panorama do artesanato tradicional e contempla aspectos conceituais, históricos, políticos, econômicos e identitários, e da relação destes com o design, sob a ótica teórica e de campo. Por meio desta contextualização foi possível identificar e analisar repertórios produtivos próprios do território, bem como compreender métodos de criação e de desenvolvimento de produtos, dinâmicas culturais, e identificar técnicas e preceitos que norteiam os ofícios. Metodologicamente, o trabalho priorizou o estudo de fontes primárias. Para tanto, foi realizado o estudo de casos múltiplos com artesãos experientes no exercício de seus ofícios. O objetivo do trabalho foi contribuir para diálogos e parcerias pautadas pela aproximação simétrica entre os principais atores envolvidos, quais sejam o artesão e o designer. Os resultados alcançados contemplam a compreensão individualizada de diversos repertórios técnicos e processuais cuja produção é balizada pela criatividade direcionada, sistemas produtivos eficientes e baixa tecnologia. As diretrizes apresentadas visam oferecer parâmetros para a reflexão acerca de estratégias de desenvolvimento e qualificação de produto, de formação do designer para atuar junto ao artesanato tradicional. Do ponto de vista acadêmico visa oferecer subsídios que promovam o engajamento de mestres artesãos perante novas possibilidades de transmissão de saberes no âmbito do reconhecimento e da inserção do notório-saber no ensino, em especial, no ensino do design.

Palavras-chave: Design, Artesanato, Artesão, Patrimônio Cultural, Prática, Conhecimento.

ABSTRACT

The increasing appreciation of traditional handicraft is an evidence of the possibility of defining borders, identities and characterizing territories. It is a form of social organization, where predominate the individual values and the human being experience in the culture, history and work relations movements. The emphasis in this study occurs in a context where design activity gets closer to peculiar production modes of the resilient traditional handicraft. The relationship between design and heritage is treated as a thought category, and this relationship with traditional handicraft considers, in the foreground, the craftsman as an individual. It is presented an overview of traditional handicraft that contemplates conceptual, historical, political, economic and identity aspects, and its relation with design, from both a theoretical and practical perspective. Throughout this context, it was possible identify and analyze regional productive repertoires, as well as understand product creation and development methods and cultural dynamics, and identify techniques and precepts that guide the craftsman. Methodologically, it was prioritized the study of primary sources. For this purpose, it was carried out cases studies with experienced craftsmen in their daily work. The objective of this study was to contribute to dialogues and partnerships guided by the symmetrical approach between the main actors involved - the craftsman and the designer. The results include an individualized understanding of several technical and procedural repertoires, whose production is guided by targeted creativity, efficient production systems and low technology, built under sustainability principles. The guidelines presented in this study aim to offer parameters for an reflection on product development and qualification strategies and on the designer capacitation to work with traditional handicraft, as well as for the engagement of master craftsmen in the face of new possibilities of knowledge transmission, within the scope of recognition and insertion of notorious-knowledge teaching, particularly in design teaching.

Keywords: Design, Crafts, Craftsman, Cultural Heritage, Practice, Knowledge.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Exemplos de trabalhos expostos no Museu Janete Costa de Arte Popular, em Niterói (RJ)	21
Figura 2 – Entalhe em madeira com o uso de motosserra	41
Figura 3 – Patente de processo produtivo em latoaria	41
Figura 4 – Escola de Artífices de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1910	54
Figura 5 – Classificação de setores criativos apresentadas pela UNCTAD e pela UNESCO	73
Figura 6 – Matérias-primas e técnicas tradicionais em Minas Gerais	95
Figura 7 – Modelo básico de projetos para estudo de casos múltiplos	97
Figura 8 – Fluxograma de Yin para o estudo de casos múltiplos	98
Figura 9 – Região do Campo das Vertentes/MG em destaque	104
Figura 10 – Síntese da pesquisa de estudo de casos múltiplos	114
Figura 11 – Extração, transporte e amassamento do barro	117
Figura 12 – Mangue vermelho, extração, maceração da casca e tintura	117
Figura 13 – Modelagem manual das panelas	118
Figura 14 – Secagem, queima e tingimento das panelas	118
Figura 15 – Culinária regional e exemplos de modelos de panelas para diferentes pratos	119
Figura 16 – Célia Maria Corsino e sede do Iphan em Belo Horizonte	120
Figura 17 – Artesã Berenice Correia Nascimento, Vitória (ES)	123
Figura 18 – Entorno do galpão, sede da Associação das Panelleiras de Goiabeiras	125
Figura 19 – Atividade orientada para crianças em festa realizada na comunidade de Goiabeiras	126
Figura 20 – Exemplos de produtos desenvolvidos nas edições da SCT	128
Figura 21 – Comarca do Rio das Mortes [São João del-Rei], mapa de 1777	129
Figura 22 – Campo das Vertentes: municípios selecionados para o estudo de casos múltiplos	130
Figura 23 – Cidade de Tiradentes	131
Figura 24 – Forjamento e martelamento do metal	133
Figura 25 – Bigorna, elemento que representa o ofício	134

Figura 26 – Exemplos de equipamentos utilizados na ferraria: furadeira, esmeril e morsa	135
Figura 27 – Exemplos de ferramentas utilizadas na ferraria: cinzéis, alicates e pinças ..	135
Figura 28 – Artesão Luiz Gonzaga França, Tiradentes e Conceição da Barra de Minas ..	136
Figura 29 – Exemplos de produtos fabricados na oficina de Mestre Zinho	138
Figura 30 – Carimbo usado na oficina do Mestre Zinho	139
Figura 31 – Artesão Luiz Heitor Silva França, Tiradentes	140
Figura 32 – Exemplos de produtos de Luiz Heitor França	141
Figura 33 – Artesão Luciano da Silveira Lombello, Tiradentes	142
Figura 34 – Artesão Daniel Luiz Silva, Tiradentes	144
Figura 35 – Modelagem e acabamento de produtos em chapas de metal	146
Figura 36 – Artesão Cleber Wiesman da Trindade, Tiradentes	147
Figura 37 – Oficina de Trindade: área interna e externa com maquinários e ferramentas	149
Figura 38 – Desenvolvimento de produto: formigas	150
Figura 39 – Exemplos de produtos de Cleber Trindade	150
Figura 40 – Loja de Cleber Trindade, em Tiradentes	151
Figura 41 – Técnicas de escultura e entalhe em madeira	152
Figura 42 – Escultura e entalhe em madeira: exemplo do processo e ferramentas de trabalho	152
Figura 43 – Ferramentas para escultura e entalhe em madeira	153
Figura 44 – Tipos de madeiras mais usadas no artesanato de Minas Gerais	153
Figura 45 – Artesão João Goulart Silva, Tiradentes	154
Figura 46 – Desenho e escultura feitos por Mestre Jango	155
Figura 47 – Exemplos do trabalho de Mestre Jango: escultura e entalhe	156
Figura 48 – Artesão Lucas Santana Silva, Tiradentes	158
Figura 49 – Entalhe feito por Lucas Silva: mesa Credencia	158
Figura 50 – Trabalhos realizado na Semana Criativa de Tiradentes, em 2019	159
Figura 51 – Cidade de São João del-Rei	162
Figura 52 – Técnicas de modelagem a mão, molde e torno mecânico	163

Figura 53 – Exemplos de produtos locais em cerâmica	164
Figura 54 – Artesão Sérgio Luiz Ramos, São João del-Rei	165
Figura 55 – Cadernos de registros de ideias e protótipo desenvolvido por Ramos	167
Figura 56 – Loja localizada em São João del-Rei	168
Figura 57 – Peças pintadas, em cerâmica e metal	168
Figura 58 – Povoado de Vitoriano Veloso (Bichinho)	170
Figura 59 – Oficina de Agosto em Bichinho	171
Figura 60 – Artesão Fagner Luiz Teixeira, Vitoriano Veloso	173
Figura 61 – Exemplos de produtos de Teixeira	174
Figura 62 – Residência, oficina e loja de Teixeira	175
Figura 63 – Paleta de cores usadas por Teixeira	176
Figura 64 – Moldes em madeira produzidos por Teixeira	177
Figura 65 – Cidade de Entre Rios de Minas	178
Figura 66 – Festa do Carro de Boi, evento público anual	179
Figura 67 – Exemplos de uso de produtos feitos de trançado de taquara e bambu	180
Figura 68 – Taquara e bambu <i>in natura</i>	181
Figura 69 – Preparo do bambu para a execução dos trançados	182
Figura 70 – Posturas de trabalho durante a produção de forros de bambu	182
Figura 71 – Exemplos de padrões de tecido e de pintura de forros de bambu	183
Figura 72 – Artesão Nicodemos Ferreira Rezende, Entre Rios de Minas	184
Figura 73 – Posturas na produção de balaios e esteiras	185
Figura 74 – Artesão Eli Azevedo Rezende, Entre Rios de Minas	186
Figura 75 – Esteira e balaio produzidos por Rezende	186
Figura 76 – Nelson Azevedo de Miranda, Entre Rios de Minas	188
Figura 77 – Trançados com taquara produzidos por Miranda	188
Figura 78 – Trançados com fita sintética feitos por Nelson Miranda	189
Figura 79 – Oficina de Nelson Miranda, anexa à sua residência	189
Figura 80 – Cidade de Coronel Xavier Chaves	190
Figura 81 – Tiradentes e Coronel Xavier Chaves – cantaria em igrejas	191

Figura 82 – Execução da cantaria em igrejas	192
Figura 83 – Ferramentas e instrumentos de talha em pedra	192
Figura 84 – Exemplos: cantaria, entalhe e escultura em pedra	193
Figura 85 – Artesão David Fuzatto, Coronel Xavier Chaves	194
Figura 86 – Oficina de escultura e cantaria para crianças e adolescentes	195
Figura 87 – Fuzatto na execução de esculturas em pedra	196
Figura 88 – Exemplos de produtos de David Fuzatto: cantaria e esculturas	197
Figura 89 – Síntese metodológica: pesquisa-ação, patrimônio cultural, processo criativo e metadesign.....	207
Figura 90 – Síntese de diretrizes na proposição de ações.....	215

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Os 10 principais exportadores de artesanato entre as economias em desenvolvimento	74
--	----

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Conceitos iniciais adotados para a revisão bibliométrica sistemática	25
Quadro 2 – Categorias de artesanato estabelecidas pelo PAB e SEBRAE	36
Quadro 3 – Projetos para o artesanato promovidos pelo CNRC (1975-1979)	65
Quadro 4 – Tipologias de matérias-primas estabelecidas no PAB.....	87
Quadro 5 – Relação matérias-primas e técnicas	88
Quadro 6 – Relação dos relatórios consultados na pesquisa documental	102
Quadro 7 – Parâmetros de análise dos dados coletados	106
Quadro 8 – Artesãos selecionados para a pesquisa de campo	108
Quadro 9 – Relação entre os critérios para interpretação e o roteiro de perguntas	111
Quadro 10 – Localidades e entrevistas realizadas	115
Quadro 11 – Conceitos norteadores para as diretrizes	211
Quadro 12 – Pontos de verificação no mapeamento.....	213

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Seleção a partir da leitura de resumos. Anais P&D Design 2014 e 2016 ...	26
Gráfico 2 – Seleção a partir da leitura dos artigos: Revista Estudos em Design	27
Gráfico 3 – Seleção a partir da leitura dos artigos: Revista <i>Design Issues online</i>	27
Gráfico 4 – Tempo de experiência profissional dos artesãos entrevistados	200

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABUP	Feira de Decoração e Utilidades Domésticas
ArteSol	Programa Artesanato Solidário
BID	Banco Interamericano de Desenvolvimento
CAP – Cemig	Centro de Arte Popular Cemig
CEFET-MG	Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
CNRC	Centro Nacional de Referência Cultural
CPS	Resolução Criativa de Problemas
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
Ibama	Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ICSID	Conselho Internacional das Organizações de Design Industrial
IEF	Instituto Estadual de Florestas
Iepha	Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico
IER	Instituto Estrada Real
INCTI	Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino e na Pesquisa
INPI	Instituto Nacional de Propriedade Intelectual
INRC	Inventário Nacional de Referências Culturais
Iphan	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPTA	Instituto de Pesquisa e Treinamento do Artesanato
MAO	Museu de Artes e Ofícios
MDIC	Ministério da Indústria, Desenvolvimento e Comércio Exterior
MINC	Ministério da Cultura
OECD	Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico
OMC	Organização Mundial do Comércio
PAAB	Projeto de Assistência ao Artesanato Brasileiro
PAB	Programa do Artesanato Brasileiro
P&D Design	Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design

PNDA	Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato
PNUD	Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
SCT	Semana Criativa de Tiradentes
SEBRAE	Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SENAI	Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial
SP-Arte	Feira de Arte de São Paulo
UECE	Universidade Estadual do Ceará
UEMG	Universidade do Estado de Minas Gerais
UFCA	Universidade Federal do Cariri
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPA	Universidade Federal do Pará
UFSB	Universidade Federal do Sul da Bahia
UFSJ	Universidade Federal de São João del-Rei
UnB	Universidade de Brasília
UNCTAD	Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
USP	Universidade de São Paulo
WDO	<i>World Design Organization</i>

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1

INTRODUÇÃO	17
1.1 QUESTÃO DE PESQUISA, HIPÓTESE E OBJETIVOS	19
1.2 CONTEXTUALIZAÇÃO DA PESQUISA	20
1.3 RESULTADOS ESPERADOS	28
1.4 ESTRUTURA DO DOCUMENTO	30

CAPÍTULO 2

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	31
2.1 CONCEITOS INICIAIS	32
2.1.1 Artesanato	32
2.1.2 Artesanato tradicional	37
2.1.2 Artesão	39
2.2 ARTESANATO - HISTÓRICO DA ATIVIDADE	43
2.2.1 A formação do artesanato no Brasil	48
2.3 DESIGN E ARTESANATO	55
2.4 POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O ARTESANATO	62
2.4.1 Economia Criativa	70
2.5 PARÂMETROS IDENTITÁRIOS DO ARTESANATO TRADICIONAL	75
2.5.1 Patrimônio	76
2.5.2 Transmissão e aprendizado de saberes artesanais tradicionais	82
2.5.3 Matéria-prima, técnicas e artesanato tradicional	84
2.5.40 artesanato tradicional em Minas Gerais	88

CAPÍTULO 3

METODOLOGIA DE PESQUISA – ESTUDO DE CASO	96
3.1 DEFINIR E PROJETAR	99
3.1.1 Desenvolver a teoria	99
3.1.2 Componentes do projeto de pesquisa	103
3.1.3 Selecionar os casos	106
3.1.3 Protocolos de coleta de dados	108

3.2	PREPARAR, COLETAR E ANALISAR	112
3.3	ANALISAR E CONCLUIR	113

CAPÍTULO 4

	ARTESANATO TRADICIONAL NO CAMPO DAS VERTENTES/MG: ESTUDOS DE CASO	115
4.1	CASOS COMPLEMENTARES	116
4.2	ESTUDO DE CASOS MÚLTIPLOS: CAMPO DAS VERTENTES	129
4.2.1	Tiradentes	131
4.2.2	São João del-Rei	161
4.2.3	Vitoriano Veloso (Bichinho)	170
4.2.4	Entre Rios de Minas	178
4.2.5	Coronel Xavier Chaves	190

CAPÍTULO 5

	ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS CASOS	198
5.1	OS OFÍCIOS TRADICIONAIS	198
5.2	ARTESANATO TRADICIONAL E DESIGN	203

CAPÍTULO 6

	DIRETRIZES PARA A PRÁTICA DE DESIGN JUNTO AO ARTESANATO TRADICIONAL	206
6.1	PRECEITOS METODOLÓGICOS	207
6.2	CONCEITOS NORTEADORES	211
6.3	MAPEAMENTO	212
6.4	A PROPOSIÇÃO DE AÇÕES	215
6.4.1	Criatividade, artefato e produção	216
6.4.2	Pedagogia do fazer-artesanal de tradição.....	217

CAPÍTULO 7

	CONSIDERAÇÕES FINAIS	221
	Questões em aberto	223
	REFERÊNCIAS	225
	APÊNDICE	241

INTRODUÇÃO

No contexto evolutivo dos sistemas de produção, os produtos artesanais perderam o valor de troca, sendo substituídos pelos produtos provenientes da indústria, terreno do qual nasceram as competências fundamentais do design. De acordo com Burdek, (2006), o design começa quando a divisão do trabalho separa o projeto da manufatura, o que até então era feito pela mesma pessoa.

Enquanto a Revolução Industrial ocorria em outras realidades produtivas e socioculturais, no Brasil do início do século XVIII, estávamos ainda em um processo de formação econômica e de conformação étnica. De acordo com Paula (2014), a bagagem e o domínio de conhecimentos específicos trazidos pelos colonizadores europeus e à imigração de povos de diversas outras procedências, somados aos nativos que aqui já estavam, iniciam, em meados do século XIX, o processo de industrialização.

No Brasil, após a Revolução Industrial, é chamado de artesanato qualquer produto resultante da atividade manual, alguns destes sem qualquer cuidado técnico ou referência identitária. Por outro lado, existe uma pequena parcela de produtos artesanais que consegue ser elevado ao nível das artes. Estes se destacam, se sobressaem, porém, a grande maioria ainda é desvalorizada e faz com que prevaleça a conotação de produto de baixo valor.

Nas circunstâncias decorrentes deste processo, os ofícios artesanais de tradição paulatinamente perderam as suas forças enquanto saberes úteis. Alguns desapareceram, outros sobrevivem e ainda resistem, como cesteiros, oleiros, canteiros, tecelões, forjadores, entalhadores, dentre outros. Mas, não raro, questiona-se qual é o papel destas atividades nos dias atuais.

Conforme verificado no decorrer da elaboração desta tese, o século XXI inicia-se coma consolidação da aproximação entre o design e o artesanato. O universo produtivo artesanal vai além da constatação de seus atributos materiais e econômicos e tem sido visto como oportunidade de desenvolvimento sociocultural e econômico. No entanto, Lima (2014) observa que o discurso atual acerca do artesanato ainda é a expressão de um ponto de vista, que geralmente não equivale ao do artesão ou não foi construído junto a ele.

No Brasil, são inúmeras as iniciativas, públicas e privadas, voltadas para a promoção do desenvolvimento do artesanato. Trata-se de programas e projetos viabilizados por meio da participação da administração pública, instituições de ensino, sociedades civis e profissionais liberais. Tendo em conta a diversidade de atores envolvidos e articulados para este fim, é consenso afirmar a importância que este setor produtivo tem representado. As políticas públicas para o desenvolvimento do artesanato têm sido de fundamental importância como meio de estruturação e de articulação do setor, pois valorizam tanto aspectos de geração de trabalho e renda quanto aspectos identitários.

Minas Gerais é considerada uma das regiões do Brasil mais ricas na produção do artesanato tradicional. O estado possui uma produção que lida com diversas formas de fazer, com diversas técnicas e matérias-primas características de seus territórios de procedência.

No tocante ao desenvolvimento de caráter econômico e patrimonial, o estado possui referências de políticas para o setor artesanal, integrando-o principalmente a um importante setor que movimenta e propulsiona a economia, o do Turismo, nas suas mais diversas categorias, dentre as quais se destaca a de caráter cultural.

O presente estudo trata o design como estratégia de desenvolvimento do artesanato e se apoia na experiência de 25 anos de atuação da autora em pesquisas, projetos e programas de design para o artesanato, de modo concomitante à atuação acadêmica no ensino do design. O foco está em estender a compreensão do setor artesanal de modo a contribuir para a geração de alternativas efetivas e perenes para o estabelecimento de uma produção diferenciada, de qualidade e contínua.

Salienta-se, por fim, a atuação da autora na região analisada nos anos de 1997 e 1998 por meio da participação no Projeto Artesão Minas, realizado pela Associação Mãos de Minas. Esta instituição foi pioneira no Estado na geração de ações de capacitação do artesão e de promoção do artesanato mineiro no atual cenário com seu fortalecimento e valorização, inclusive por meio do design. Este fato favoreceu não somente o entendimento da evolução do setor, como também as metodologias adotadas na época.

1.1 QUESTÃO DE PESQUISA, HIPÓTESE E OBJETIVOS

Para Albino (2014), o produto da relação enunciada entre design e artesanato pode ser entendido como uma forma de materialização do patrimônio cultural. Neste sentido, sob a ótica da possibilidade de confluência de atributos entre patrimônio e design no contexto produtivo do artesanato tradicional, questiona-se: os saberes tradicionais anteriormente úteis nas práticas diárias da sociedade perderam a sua utilidade primária? Como o valor cultural respalda esta categoria de produção como fonte de aspectos diferenciais, identitários e sustentáveis? Como o design pode favorecer o desenvolvimento e a renovação do setor?

Neste sentido, esta pesquisa apresenta a hipótese de que um modelo de diretrizes, criado a partir da compreensão dos processos criativos e produtivos inerentes aos ofícios artesanais tradicionais, poderá contribuir para a elaboração de estratégias de design que promovam o desenvolvimento de produtos e de processos dotados de valores relevantes de modo a promover a apropriação da atividade em suas comunidades de origem.

Desta forma, os objetivos para este trabalho apresentam-se como:

Objetivo geral:

Propor diretrizes que promovam o diálogo e a parceria entre os campos de saber estudados, quais sejam artesanato tradicional, design e patrimônio, a partir de estudo de casos na região do Campo da Vertentes/MG.

Objetivos específicos:

1. Analisar os repertórios históricos, socioeconômicos, culturais e produtivos do artesanato tradicional;
2. Identificar preceitos que norteiam os ofícios tradicionais;
3. Compreender métodos de criação e desenvolvimento de produtos artesanais dotados de valores culturais e patrimoniais, por meio de revisão de literatura;
4. Assimilar métodos de criação e desenvolvimento de produtos artesanais dotados de valores culturais e patrimoniais, por meio de estudos de casos múltiplos;
5. Compreender a aproximação do design junto ao setor artesanal de tradição.

1.2 CONTEXTUALIZAÇÃO DA PESQUISA

De acordo com o artigo 2º da Convenção da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial ocorrida em 2003, o saber-fazer de tradição tornou-se patrimônio cultural imaterial, que assim o define:

Entende-se por “patrimônio cultural imaterial” os **usos, representações, expressões, conhecimentos e técnicas** - junto com os instrumentos, **objetos, artefatos e espaços** culturais que lhes são inerentes - que as comunidades, os grupos e em alguns casos os indivíduos reconheçam como parte integrante de seu patrimônio cultural. Este patrimônio cultural imaterial, que se transmite de geração em geração, é recriado constantemente pelas comunidades e grupos em função de seu entorno, sua interação com a natureza e sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade e contribuindo assim para promover o respeito da diversidade cultural e a criatividade humana. (UNESCO, 2006, p.4, grifo do autor)

Conforme verificado em estudo anterior (FREITAS, 2011), sob tal perspectiva, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), entende artesanato de tradição como um ofício no tocante ao processo de produção, mas também pode entendê-lo como uma forma de expressão quando diz respeito ao caráter eminentemente artístico do produto. Para o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA), um bem cultural é o produto do processo de formação cultural, portador de valores que podem ser legados à sociedade no futuro. Pode apresentar-se como um bem imaterial, que compreende toda a produção cultural de um povo, desde sua expressão musical, até sua memória oral. E pode apresentar-se como um bem material por meio de pinturas, esculturas, mobiliário, objetos utilitários, todos denominados como bens móveis.

Consoante com Abreu (2009), o produto artesanal tradicional, de caráter autêntico e espontâneo, é um bem material enquanto artefato, entendendo-o como um produto de uma atividade que requer prioritariamente o uso das mãos, e um bem imaterial enquanto ofício, uma atividade caracterizada por uma dinâmica de constante transformação.

O artesanato tradicional é resultado de uma produção eminentemente manual e se traduz em artefatos que incorporam usos, hábitos e costumes de determinado local, conforme demonstrou Janete Costa¹. Além de sua atuação na difusão da arte popular e do

¹Janete Ferreira da Costa, natural de Pernambuco (1932 – 2008). Designer de interiores, arquiteta, colecionadora e curadora. É criada em Olinda, Pernambuco. Em 1961, forma-se em arquitetura pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, atual Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do

artesanato, a arquiteta considerava o artesanato produzido em consonância e o cotidiano de seus criadores fundamentais para a formação da identidade cultural, bem como se preocupava com a autoestima e a sustentabilidade do artesão (ENCICLOPÉDIA, 2020). A Figura 1 apresenta peças que demonstram o uso de recursos e demandas locais e as suas influências simbólicas. Em sua opinião, “era nas mãos dos artesãos que brotava espontaneamente a legítima expressão de brasilidade” (SEBRAE/PE, 2010, p. 16).

Figura 1– Exemplos de trabalhos expostos no Museu Janete Costa de Arte Popular, em Niterói (RJ)



Fonte: MUSEU JANETE COSTA DE ARTE POPULAR, 2012

Lima (2014) destaca alguns pontos importantes a serem tratados no movimento atual de aproximação entre o design e o artesanato. Para o autor, o artesanato não é mera mercadoria, pois traz embutido em si, valores, crenças e culturas. Trata-se de um objeto perfeitamente irregular, pois não é produto de máquina. O artesanato é um tempo de produção que obedece a um ciclo particular, não é imutável e pressupõe autoria.

De acordo com Kulshreshtha (2017), outros aspectos práticos também devem ser considerados nas propostas de ações de proteção e desenvolvimento do setor, tais como o acesso aos locais de produção e de venda, a infraestrutura local, e a necessidade de compreender a percepção real sobre a comunidade local, por meio de prévia capacitação técnica e de treinamentos de intervenientes.

Atualmente, nas ações de desenvolvimento do artesanato é ressaltada frequentemente a importância de se considerar os valores que compõem os seus diferenciais.

Rio de Janeiro (FAU/UFRJ). Em 1969, recebe o prêmio anual da representação de Pernambuco do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB). Em 1979, forma-se em planejamento de interiores no Instituto Joaquim Nabuco, em Recife. Seu interesse por artesanato leva-a a organizar exposições, sobretudo de arte popular. Em 1992, é curadora da mostra Viva o Povo Brasileiro, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). (ENCICLOPÉDIA, 2020)

O produto artesanal autêntico possui alto valor agregado, em especial o valor de estima, conferido geralmente de modo tácito por quem o faz e por quem o adquire.

A estima resulta da confluência de aspectos tais como uma manifestação cultural, religiosa ou popular, o uso de matéria-prima típica de determinada região, a habilidade e o esmero técnico do artesão, a tradição, uma função inerente ao contexto procedente, um saber-fazer singular e impalpável. Tais aspectos muitas vezes demandam a interação com o consumidor no sentido de poder proporcionar-lhe a experiência evidenciada pelas peculiaridades do contexto de procedência do produto artesanal (FREITAS, 2011).

O Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), criado em 1991, é um programa de políticas públicas de âmbito nacional atualmente gerenciado pelo Ministério da Economia, cuja missão é:

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, 2018).

De modo geral, as propostas institucionais estão voltadas para a capacitação de artesãos e multiplicadores, de estruturação de núcleos produtivos, de promoção de feiras e eventos para comercialização da produção artesanal, e do estabelecimento de rotas de artesanato associadas ao turismo. Na sua grande maioria, a estratégia diferencial está estabelecida na valorização cultural de procedência. Os conceitos que contemplam este processo de valorização são amplos, complexos e subjetivos, fato que reforça a demanda de preparação e de cautela nas intervenções.

Ao lidar com o artesanato de tradição, e com os seus respectivos mestres de ofício, é necessário experiência, sensibilidade e um modo distinto de olhar os problemas. Trata-se de um sistema produtivo peculiar que destoa da ótica produtiva de caráter mais industrial na qual foi estabelecida a formação acadêmica brasileira em design (FREITAS, 2017, p. 18). Neste sentido, e dada a aproximação consolidada entre o fazer-artesanal e o design, faz-se necessário refletir sobre a qualificação de designers para atuarem no segmento artesanal.

De acordo com Barroso (2017), o artesanato tradicional tem o ser humano como elemento primordial, seja de modo individual ou coletivo. “Este é um universo de

condicionantes de projeto que escapam às análises racionais” (BARROSO, 2017, p. 79). Sendo assim, é fundamental ter o cuidado de não simplesmente ‘despejar’ um conteúdo que terá a frustração do artesão como principal resultado. De acordo com Lima (2014), buscar condições que possam garantir o trabalho artesanal significa, antes de tudo, lidar com o respeito.

O artesanato, assim como o design, integra os principais setores da economia criativa. Da mesma forma que no âmbito federal, o governo do Estado de Minas Gerais tem buscado trabalhar, de forma interinstitucional, na elaboração de políticas públicas para o artesanato, dada a abrangência de sua cadeia produtiva e a sua importância na geração de divisas municipais e estaduais.

A metodologia adotada para este trabalho é o estudo de casos múltiplos realizados por meio de observações e entrevistas, precedidos de revisão de literatura e pesquisa documental. A pesquisa de campo foi realizada na região denominada como Campos das Vertentes, localizada na região central do Estado de Minas Gerais, e contempla os municípios de Tiradentes, São João del-Rei, Vitoriano Veloso, Coronel Xavier Chaves e Entre Rios de Minas. A região integra o circuito turístico Estrada Real e contempla um rico e diverso artesanato, com destaque para os ofícios tradicionais.

Desde o início do século XVIII, o desenvolvimento local prosperou em função da abundância do ouro e da sua localização. A região era considerada um entreposto, ou seja, mantinha grande fluxo comercial. Com o crescimento do núcleo urbano ao longo daquele século, foram estabelecidas as irmandades, vinculadas a ordens religiosas, uma herança das antigas corporações medievais europeias de artes e ofícios (MINASTUR, 2006; PEREIRA, 1979). Nos dias atuais, a região se destaca no cenário econômico, histórico e cultural do Estado, sendo considerada um polo nacional de produção e de comercialização do artesanato de tradição.

A interação entre os modos de produção artesanal e o design vem se consolidando a cada dia, com a perspectiva do artesanato como campo fértil para discussões científicas. Neste contexto, surgem reflexões que tratam da aproximação entre estes dois campos de saber. Sendo assim, conforme apontam Freitas, Costa e Menezes (2008, p. 3), “um dos primeiros pontos a serem observados é aonde se quer chegar, se essa união quer trazer conhecimento

ao designer sobre novos processos, ou ao artesão sobre novas oportunidades. Essa questão define uma linha tênue entre processo e autonomia de ambos.”

A autenticidade técnica e simbólica do objeto artesanal de caráter tradicional representa uma síntese equilibrada de uma gama de aspectos que, de forma tácita, tornam-se instrumentos de investigação para o design. Neste sentido, foi realizada preliminarmente uma revisão bibliográfica com o objetivo de compreender como têm sido discutidas, no campo científico, as relações e interações entre o saber cultural artesanal e as práticas de design, bem como contribuir para a definição dos rumos iniciais para o estudo de casos múltiplos.

Para tanto, foram adotadas três plataformas virtuais que veiculam publicações científicas em design, sendo os Anais do Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (P&D Design) edições 2014 e 2016², e os periódicos Estudos em Design e *Design Issues*, ambos avaliados como A2 pelo Sistema *Qualis* CAPES (PLATAFORMA SUCUPIRA, 2018).

O P&D Design é o principal evento de caráter científico do Brasil que reúne pesquisas, projetos e pesquisadores das diversas especialidades do design. (BLUCHER PROCEEDINGS, 2018). A Revista Estudos em Design é a primeira publicação de natureza acadêmica e científica do Brasil. É uma revista de publicação semestral aberta a professores e pesquisadores do Brasil e de outros países (ESTUDOS EM DESIGN, 2018). Publicada pela Editora *MIT Press*, a Revista *Design Issues* versão *online* é um periódico americano sobre design dirigido a professores e pesquisadores do mundo. A revista normalmente inclui artigos teóricos e críticos, resenhas de livros e ilustrações (DESIGN ISSUES, 2018).

Para realizar esta revisão sistemática, utilizou-se o método proposto por Sampaio e Mancini (2007), que descrevem as etapas do desenvolvimento da revisão sistemática, quais sejam definir a pergunta, buscar a evidência, revisar e selecionar os estudos, analisar a qualidade metodológica dos estudos e apresentar os resultados.

Os artigos analisados foram selecionados a partir de palavras-chave definidas pela frequência com que os termos têm sido citados em debates, experimentações e práticas acerca de metodologias de intervenção em design para o artesanato, quais sejam *artesanato*,

²Publicação de artigo intitulado “Análise bibliométrica de como tem sido discutido no campo científico as interações entre as práticas de design e a produção artesanal de caráter tradicional e espontâneo” nos Anais P&D Design 2018 (OLIVEIRA; MARCIEL; FREITAS, 2018)

cultura, identidade, tradição, bem imaterial, patrimônio, antropologia e território, a princípio definidas conforme apresentado no Quadro 1.

Quadro 1 – Conceitos iniciais adotados para a revisão bibliométrica sistemática

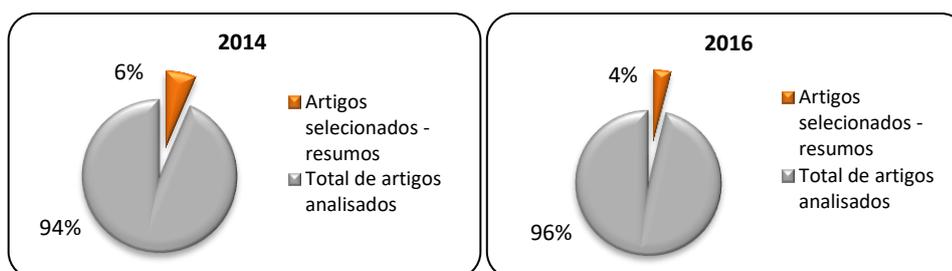
ARTESANATO	O artesanato é compreendido como um ofício no tocante ao processo de produção, mas também pode entendê-lo como uma forma de expressão quando diz respeito ao caráter eminentemente artístico do produto (IPHAN, 2005)
CULTURA	A cultura nas dimensões simbólica, cidadã e econômica. A dimensão simbólica considera que todos os seres humanos têm a capacidade de criar símbolos que se expressam em práticas culturais diversas como idiomas, costumes, culinária, modos de vestir, crenças, criações tecnológicas e arquitetônicas, e nas linguagens artísticas, como teatro, música, artes visuais, dança, literatura, circo, etc. A dimensão cidadã considera a cultura como um direito básico do cidadão. Na dimensão econômica a cultura é compreendida como instrumento de criatividade e inovação. (MINC, 2017).
IDENTIDADE	Entende-se por identidade as manifestações características da diversidade, expressões culturais de grupos étnicos ou até expressões artísticas que contribuem sobremaneira para a diversidade (MINC, 2009)
TRADIÇÃO	No âmbito da etnografia, a tradição revela um conjunto de costumes, crenças, práticas, doutrinas, leis, que são transmitidos de geração em geração e que permitem a continuidade de uma cultura ou de um sistema social.
BEM IMATERIAL	Os bens de natureza imaterial dizem respeito às práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer; celebrações; formas de expressão cênicas, plásticas, musicais ou lúdicas; e nos lugares, como mercados, feiras e santuários que abrigam práticas culturais coletivas (IPHAN, 2005).
PATRIMÔNIO	Bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988).
ANTROPOLOGIA CULTURAL	Trata-se das características do comportamento civilizado nas sociedades humanas passadas, presentes e futuras. (HOEBEL; FROST, 1990).
TERRITÓRIO	É o espaço apropriado por um ator, sendo definido e delimitado por e a partir de relações de poder, em suas múltiplas dimensões [material e imaterial]; objeto de análise sob diferentes perspectivas – geográfica, antropológico-cultural, sociológica, econômica, jurídico-política, bioecológica, que o percebem, cada qual, segundo suas abordagens específicas (ALBAGLI, 2004).

Fonte: Elaborado pela autora, 2017

Nos anais P&D Design 2014 (BLUCHER PROCEEDINGS, 2018), estão disponíveis 322 artigos, e destes, 35 artigos contemplam alguma das palavras-chave selecionadas, ou seja, cerca de 10% do total. Após a leitura do resumo destes 35 artigos, foram identificados, a princípio, 22 artigos que abordam com mais proximidade o tema de estudo proposto, o que representa cerca de 6% do total de artigos. Nos anais P&D Design 2016 (BLUCHER

PROCEEDINGS, 2018) estão disponíveis 536 artigos, e destes, 45 artigos contemplam alguma das palavras-chave selecionadas, neste caso, cerca de 8% do total. Após a leitura do resumo destes 45 artigos, foram identificados, a princípio, 21 artigos que abordam com mais proximidade o tema de estudo proposto, o que representa 4% do total de artigos (Gráfico 1).

Gráfico 1– Seleção a partir da leitura de resumos. Anais P&D Design 2014 e 2016

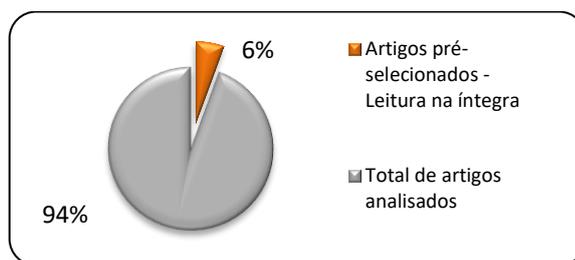


Fonte: Elaborado pela autora, 2017

O levantamento na Revista Estudos em Design foi feito considerando todas as edições disponíveis na versão *online*, ou seja, desde 2007. Este levantamento considerou os artigos completos disponibilizados na referida plataforma, totalizando 205 artigos. Foram identificados 69 artigos, ou seja, 25% do total de amostras. Em seguida, após a leitura do resumo destes 69 artigos, foram identificados, a princípio, 24 artigos que abordam com mais proximidade o tema de estudo proposto, o que representa 10% do total de artigos.

Posteriormente, com a leitura na íntegra dos 24 artigos selecionados, foram identificados 12 artigos que abordam aspectos pertinentes diretamente ao tema central da pesquisa, representando, desta forma, 6% do total de artigos. Dentre as palavras-chave selecionadas para a triagem das publicações neste periódico a partir da leitura dos resumos, os termos técnica, antropologia, território e patrimônio não aparecem, mesmo que o tema tenha sido abordado no texto, como foi o caso do termo patrimônio. Já os termos artesanato, artesanato e cultura são os de maior referência. Posteriormente, na fase de leitura completa dos textos, desaparecem os termos matéria-prima e bem imaterial. Para o termo bem material observou-se apenas uma ocorrência (Gráfico 2).

Gráfico 2 – Seleção a partir da leitura dos artigos: Revista Estudos em Design

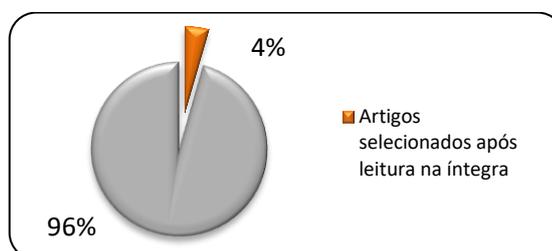


Fonte: Elaborado pela autora, 2018

O *Design Issues Journal* é o primeiro periódico acadêmico americano a examinar questões históricas, teóricas e críticas sobre o design, tendo a sua primeira edição publicada em 1984 (DESIGN ISSUES, 2018). As palavras-chave adotadas para a realização deste levantamento e revisão bibliográfica foram traduzidas para o inglês, idioma adotado nas publicações deste periódico.

O levantamento foi realizado considerando as edições disponíveis na versão *online* desde 2010 e considerou os artigos disponibilizados para leitura completa, totalizando em 241 textos. Dentre estes, foram identificados 15 textos, que foram lidos na íntegra, pois poucos apresentavam um resumo para realizar uma pré-seleção dos textos. Em seguida, após a leitura na íntegra dos 15 artigos selecionados, foram identificados 11 artigos que abordam aspectos pertinentes diretamente ligados ao tema central da pesquisa, representando, desta forma, 4% do total de artigos (Gráfico 3).

Gráfico 3– Seleção a partir da leitura dos artigos: Revista *Design Issues online*



Fonte: Elaborado pela autora, 2018.

Destes 11 artigos, 4 tratam do fazer-artesanal como forma de promover aprendizagem e novos conhecimentos para o design, 3 tratam de analisar as estratégias metodológico-institucionais entre design e artesanato com foco no papel do artesão no processo de criação do designer, 2 apresentam o artesanato como forma de estimular o processo criativo, a

construção identitária, e a inovação em design, e 2 discutem sobre novos valores de consumo e a relação de produção cooperada entre artesãos e novos designers. Destarte, considerando as ênfases destacadas, é importante ressaltar que muitas vezes estas abordagens se entrecruzam.

Com relação aos conteúdos verificados nas plataformas examinadas, foi possível perceber a crescente discussão acerca de aspectos culturais, alguns deles com proposições de trabalhos e intervenções em comunidades artesãs, a maioria com ênfase na temática identidade cultural. No entanto, nota-se uma carência de reflexões no que diz respeito especificamente à abordagem de aproximação entre design e patrimônio, de que maneira ela se dá no âmbito das interferências e didáticas, bem como carências de abordagens de interações entre as práticas autênticas do território.

Tal lacuna sinaliza uma rica e profunda oportunidade de investigação, e a necessidade de se trazer para o campo científico discussões sobre a temática, e possíveis encaminhamentos na área, principalmente no tocante a formas sistêmicas, integradas, sustentáveis e éticas de se unir saberes tradicionais autênticos e design.

1.3 RESULTADOS ESPERADOS

De acordo com o Magalhães (1985, p. 17), três conceitos são fundamentais para o fortalecimento de ações de desenvolvimento sob a ótica do patrimônio cultural: “a noção de continuidade, a noção de bens culturais e a noção de cultura jovem”, pontos que são objetos de amplo debate nos dias atuais.

Com a atenção voltada para ofícios tradicionais e a resiliência desta categoria de artesanato, é plausível afirmar que a atividade é sustentada por um patrimônio que é pessoal para o artesão, calcado no meio ambiente, na utilização de recursos próprios, nos saberes transmitidos de modo tácito, e nas suas relações históricas, socioculturais e produtivas.

Sendo assim, a presente proposta de pesquisa pretende contribuir com a apresentação de diretrizes acerca do repertório produtivo artesanal de caráter tradicional para subsidiar futuras ações de incremento e de continuidade, com atenção para os valores patrimoniais de seu território de procedência, bem como contribuir na elaboração de estratégias para a proteção e o desenvolvimento do setor.

As possibilidades de interação entre design e artesanato já se constitui em uma realidade também a ser considerada no ensino do design, tendo em conta a crescente demanda de mercado por produtos que se diferenciem por novos valores, muitos dos quais convergem para os atributos do fazer-artesanal, bem como para uma prática pedagógica e criativa.

O ensino do design no Brasil foi instituído oficialmente em 1960, período caracterizado por um modelo de industrialização multinacional e transnacional, entendido como sendo de uma industrialização forçada que nem sempre se apresentava de acordo com a razão e a causa local (LEITE, 2017; MAGALHÃES, 1985; MORAES, 2006).

O ensino do design nos dias de hoje remete a reflexões a respeito de nossas peculiaridades territoriais. Em suas obras, Krucken (2009) e Moraes (2006) reiteram o papel atual do designer como estrategista, e estão em consenso quanto às dificuldades de alinhamento cultural não só na prática da atividade, como também na formação destes profissionais.

A promoção do diálogo entre os campos de saber ora estudados – artesanato tradicional e design, visa contribuir para a formação de novos profissionais de design. O fazer-artesanal guarda valiosos atributos que contribuem para o ensino da atividade projetual, dentre os quais se destacam o exercício da visão espacial, e o exercício da experimentação criativa, intelectual e manual, conforme enfatizam Sennett (2009) e Mills (2009).

Esta pesquisa trata do estudo sobre teorias e práticas acerca do artesanato tradicional referente ao desenvolvimento de um setor produtivo dotado de valores históricos, socioculturais e econômicos. A proposta é construir subsídios para a elaboração de diretrizes que correlacione os preceitos que norteiam o campo produtivo de ofícios tradicionais para a valorização da cultura material e imaterial local, bem como para o apontamento de oportunidades de inovação do setor por meio do design, conforme demonstram os estudos apresentados por Nugraha (2012) e Albino (2014).

1.4 ESTRUTURA DO DOCUMENTO

A tese está dividida em sete capítulos mais as referências e o apêndice.

O primeiro capítulo trata da introdução ao estudo onde são apresentadas as questões de pesquisa, hipótese e objetivos bem como de contextualização acerca do tema 'artesanato tradicional e design' e os resultados esperados. O segundo capítulo apresenta a revisão de literatura no âmbito conceitual, histórico, político, econômico, patrimonial e identitário do artesanato tradicional, bem como acerca de suas relações com o design. O terceiro capítulo destaca os procedimentos metodológicos adotados no planejamento e na condução da pesquisa. A ênfase é para o estudo de casos múltiplos. No quarto capítulo são apresentados os relatos dos depoimentos coletados nas pesquisas de campo. No quinto capítulo é apresentada a análise e discussão dos casos. O sexto capítulo apresenta as diretrizes elaboradas a partir da plataforma teórica e da investigação *in loco*. O sétimo capítulo trata das considerações finais e de questões em aberto.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A interação entre artesanato e design no Brasil tem aumentado nas últimas décadas, com a perspectiva do artesanato como campo fértil para oportunidades de desenvolvimento local, bem como de novos modos de atuação para o artesão e para o designer.

Sob esta perspectiva, surgem trabalhos técnicos e científicos que unem o fazer-artesanal a outros campos de saber tais como cultura, sociedade, antropologia, economia, consumo, mercado, história, turismo, design, educação, meio ambiente, políticas públicas, fazendo com que o tema comece a ganhar notoriedade no cenário brasileiro.

Com o objetivo de traçar um panorama sobre o artesanato, com atenção para aquele sustentado pela prática de técnicas tradicionais, neste capítulo serão referenciados aspectos conceituais básicos do artesanato e do artesanato de tradição, suas relações com a atividade de design, e seus aspectos contextuais histórico, patrimoniais, identitários e político-econômico.

A pesquisa teórica está concatenada à pesquisa documental e de campo, e subsidiou a proposta de elaboração de um modelo de diretrizes que possa contribuir para o fortalecimento do diálogo e da parceria entre os ofícios artesanais tradicionais e o design nos âmbitos profissional e acadêmico.

2.1 CONCEITOS INICIAIS

2.1.1 ARTESANATO

A conceituação do artesanato é uma tarefa difícil, ante a polêmica existente entre aqueles que procuram defini-lo como uma atividade socioeconômica e os que a definem como uma atividade que expressa a cultura de um povo, região ou raça (SOUZA, 1991, p. 29).

Segundo Lima (2014), o artesanato tradicional ou de raiz, *a priori*, “contém o preconizado valor agregado” (LIMA, 2014, p. 2), um conceito amplo por natureza que contempla aspectos tangíveis e intangíveis e, portanto, passíveis de interpretações subjetivas.

O objeto artesanal é definido por uma dupla condição: primeiro, o fato de que seu processo de produção é em essência manual. Segundo: a liberdade do artesão para definir o ritmo da produção, a matéria-prima e a tecnologia que irá empregar, a forma que pretende dar ao objeto, produto de sua criação, de seu saber, de sua cultura (LIMA, 2014, p. 2).

O artesanato é um sistema produtivo que está em constante transformação onde cada ofício detém uma dinâmica e uma experiência própria. Os artefatos provenientes de uma cultura artesanal local não têm que ser necessariamente originais e autóctones, e os valores a eles atribuídos é que lhes confere autenticidade (MAGALHÃES, 1985).

Em estudo realizado na década de 1970, Martins (1973) destaca o artesanato como uma atividade de ocupação humana e econômica. Trata-se não somente da transformação da matéria-prima na criação de objetos úteis, mas também dos aspectos que caracterizam o objeto e a maneira pela qual ele foi feito.

Interessante observar como o autor se posiciona quando trata de conceituar o artesanato. Tendo em conta que a realidade produtiva do artesanato apresenta importantes aspectos que são “imprecisos por natureza” (MARTINS, 1973, p. 45), ele não apresenta uma definição fechada, mas sim atitudes para uma contextualização da atividade.

Não se deve confundir artesanato, que é fonte de produção, com o produto dele resultante. Produto é coisa e artesanato é conjunto de maneiras pelas quais a coisa é feita (MARTINS, 1973, p. 58).

Na mesma época, Pereira (1979), em seu estudo para o Ministério do Trabalho sobre o artesanato brasileiro, sugere uma conceituação para o artesanato considerada pelo autor como operacional e elástica na medida em que se propõe a abranger desde a pequena indústria à arte popular, sem apresentar mais especificações ou classificações.

Atividade do tipo industrial, predominantemente manufatureira, executada em oficina (domésticas ou não) de equipamento primário e acentuado manualismo, em que indivíduos de ocupação qualificada se encarregam, pessoalmente ou mediante auxiliares sem relação empregatícia, de todas ou quase todas as fases de transformação da matéria-prima em produtos acabados, os quais se destinam à comercialização e devem, conforme o caso, se caracterizar por um maior ou menor grau de originalidade ou de tipicidade (PEREIRA, 1979, p. 79).

Cascudo (2000) define artesanato como “todo objeto utilitário com características folclóricas, não importando o material utilizado”; é uma atividade cultural e que “ocupa lugar de destaque no comércio” (CASCUDO, 2000, p. 26). Aqui é destacado o papel econômico da atividade.

Sob a ótica política e institucional, observam-se alguns dos conceitos elaborados para programas de fomento para o desenvolvimento do artesanato, internacionais e nacionais. O Programa *Artesanias de Colombia*, vinculado ao Ministério de Comércio, Indústria e Turismo e ao Ministério de Desenvolvimento Econômico colombiano, tem sido uma referência de modelo de uma articulação profícua para o fortalecimento e promoção do artesanato. Atuando há mais de 50 anos, a entidade considera artesanato

uma atividade criativa e permanente de produção de objetos, realizada com predomínio manual e auxiliada em alguns casos, com máquinas simples obtendo um resultado final individualizado, determinado pelos padrões culturais, o meio ambiente e seu desenvolvimento histórico (COLOMBIA, 1987, p. 12, tradução nossa³).

Esta definição de artesanato se estende ao aspecto do serviço definindo-o como a “aplicação de conhecimentos, habilidades e destreza na conservação, reconstrução e extensão de obras e ações que levem a um serviço útil” (COLOMBIA, 1987, p. 12). Tal consideração se sobressai perante as demais definições aqui apresentadas ao valorizar o fazer-artesanal, o domínio técnico, ou seja, o profissional artesão, o indivíduo que propulsiona cadeias de produção de artefatos e que contribui na restauração e manutenção do patrimônio.

³Se entiende por artesanía a una actividad creativa y permanente de producción de objetos, realizada con predominio manual y auxiliada en algunos casos con maquinarias simples obteniendo un resultado final individualizado determinado por los patrones culturales, el medio ambiente y su desarrollo histórico.

Em 2018, por meio do PAB, programa gerido pelo governo federal, é criada a Comissão Nacional do Artesanato e publicada a nova base conceitual para o artesanato brasileiro. De acordo com este documento, artesanato é definido como

toda produção resultante da transformação de matérias-primas em estado natural ou manufaturada, através do emprego de técnicas de produção artesanal, que expresse criatividade, identidade cultural, habilidade e qualidade (BRASIL, 2018, p. 6).

Por “técnicas de produção artesanal” entende-se o uso ordenado de saberes, fazeres e procedimentos combinados com os meios de produção. Por “meios de produção” entende-se fundamentalmente a destreza manual, associada ao uso de instrumentos e maquinário básico (BRASIL, 2018, p. 6).

Em 2010, o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE), instituição de representativa atuação no país, estabelece um termo de referência nacional para o Programa Sebrae de Artesanato, tornando-se um parâmetro metodológico para inúmeros projetos e pesquisas para produção artesanal brasileira. De modo similar à definição apresentada pelo PAB, a instituição apresenta a seguinte definição para o artesanato:

toda atividade produtiva que resulte em objetos e artefatos acabados, feitos manualmente ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares, com habilidade, destreza, qualidade e criatividade (SEBRAE, 2010, p. 12).

A maioria das ações de capacitação realizadas por estes programas estão focadas nas áreas de empreendedorismo, gestão, comercialização, capacitação técnica, cultura, patrimônio e design. E é por meio destas ações que tem surgido inúmeras oportunidades de novas parcerias entre o artesanato e o design.

No Brasil, as instituições governamentais com o foco em preservação e salvaguarda do patrimônio cultural são o Iphan, de âmbito federal, e o Iepha, de âmbito estadual. Em ambas, o artesanato transita entre as esferas do tangível, enquanto objeto, e do intangível enquanto processo e forma de expressão (FREITAS, 2011, p. 52).

O uso do termo “ofício artesanal” se refere a uma disciplina intimamente ligada às artes aplicadas, conforme define Nugraha (2012, p. 7). O autor acredita que são muitos os princípios emergentes do design vernacular, práticas e técnicas antigas e conhecimento tradicional. “O maior valor do artesanato não está em sua atividade artesanal, mas em sua atitude e filosofia de fazer um objeto (NUGRAHA, 2012, p. 107).

Albino (2014) entende o artesanato como uma atividade cultural e econômica de transformação de matérias-primas em artefatos, onde o artesão tem o domínio de todas as fases do processo criativo e produtivo. De acordo com a autora, o artesanato tradicional pode ser considerado como uma atividade de suporte ao empreendedorismo. Ele promove as microeconomias necessárias à valorização e sustentabilidade do território, gera divisas, e “é suportado pelas suas qualidades processuais pragmáticas, performativas, programáticas, abertas, experienciais, participativas, flexíveis e colaborativas, atributos que atualmente o design reclama igualmente para as suas práticas” (ALBINO, 2014, p. 80).

Nos dias atuais, as definições para o artesanato estão relacionadas às suas mais diversas categorizações. O objetivo é apresentar as diferenciadas maneiras de exercer a atividade artesanal e facilitar o reconhecimento de sua origem e propósito. De modo geral, as propostas de classificação do artesanato por categorias estão associadas às diretrizes de programas e projetos institucionais.

O PAB classifica o artesanato em artesanato tradicional, arte popular, arte indígena, artesanato quilombola, artesanato de referência cultural, artesanato contemporâneo-conceitual (BRASIL, 2018, p. 7). Além destas categorias, o Programa Sebrae de Artesanato acrescenta as categorias de trabalhos manuais e produtos semi-industriais, também conhecidos como “industrianato” (SEBRAE, 2010, p. 12).

A categoria Arte Popular se destaca por ser uma produção individualizada e de caráter eminentemente artístico. As demais categorias se inter-relacionam com a tradição produtiva e sociocultural brasileira (Quadro2). O artesanato quilombola ou indígena contempla o artesanato tradicional; o artesanato de referência cultural pode contemplar as formas contemporâneas de exercício do fazer-artesanal, entendendo a cultura como um processo em movimento (HALL, 2006, p. 13).

Quadro2: Categorias de artesanato estabelecidas pelo PAB e SEBRAE

ARTESANATO TRADICIONAL	A produção, geralmente de origem familiar ou comunitária, que possibilita e favorece a transferência de conhecimentos de técnicas, processos e desenhos originais, cuja importância e valor cultural decorrem do fato de preservar a memória cultural de uma comunidade, transmitida de geração em geração.
ARTE POPULAR	Caracteriza-se pelo trabalho individual do artista popular, artesão autodidata, reconhecido pelo valor histórico e/ou artístico e/ou cultural, trabalhado em harmonia com um tema, uma realidade e uma matéria, expressando aspectos identitários da comunidade ou do imaginário do artista.
ARTESANATO INDÍGENA	Resultado do trabalho produzido por membros de etnias indígenas, no qual se identifica o valor de uso, a relação social e cultural da comunidade, sendo os produtos, em sua maioria, incorporados ao cotidiano da vida tribal e resultantes de trabalhos coletivos, de acordo com a divisão do trabalho indígena.
ARTESANATO QUILOMBOLA	Resultado do trabalho produzido coletivamente por membros remanescentes de quilombos, de acordo com a divisão do trabalho quilombola, no qual se identifica o valor de uso, a relação social e cultural da comunidade, sendo os produtos, em sua maioria, incorporados ao cotidiano da vida comunitária.
ARTESANATO DE REFERÊNCIA CULTURAL	Produção decorrente do resgate ou da releitura de elementos culturais tradicionais nacionais ou estrangeiros assimilados, podendo se dar por meio da utilização da iconografia e/ou pelo emprego de técnicas tradicionais que podem ser somadas à inovação; dinamiza a produção, sem descaracterizar as referências tradicionais locais.
ARTESANATO CONTEMPORÂNEO -CONCEITUAL	Produção predominantemente urbana, resultante da inovação de materiais e processos e da incorporação de elementos criativos, em diferentes formas de expressão, resgatando técnicas tradicionais, utilizando, geralmente, matéria-prima manufaturada reciclada e reaproveitada, com identidade cultural.
TRABALHOS MANUAIS	Utilizam moldes e padrões pré-definidos, resultando em produtos de estética pouco elaborada. Não são resultantes de processo criativo efetivo. É, na maioria das vezes, uma ocupação secundária que utiliza o tempo disponível das tarefas domésticas ou um passatempo.
INDUSTRIANATO	Produção em grande escala, em série, com a utilização de moldes e fôrmas, máquinas e equipamentos de reprodução, com pessoas envolvidas e conhecedoras apenas de partes do processo.

FONTE: BRASIL, 2018, p. 3; SEBRAE, 2004, p. 21

Além das categorias estabelecidas, o artesanato também é classificado por tipologias de uso, adotando o critério acerca da finalidade dos produtos. Pereira (1979) sugere quatro classificações básicas: utilitário, artístico, misto e de manutenção. O Programa Sebrae de Artesanato classifica o uso dos produtos artesanais em adornos e acessórios, decorativo, educativo, lúdico, religioso e utilitário (SEBRAE, 2004). De outro modo, Martins observa que

haverá tantas classes e categorias de artesanato quantos forem os aspectos ou pontos de vista que o exame comportar (MARTINS, 1973, p. 63).

As definições propriamente ditas devem ser consideradas conforme o seu contexto de elaboração. Para Barroso (2001),

A necessidade em definir, conceituar e estabelecer diferenças entre artesanato, arte popular, trabalhos manuais e outras manifestações humanas é muito mais uma preocupação de críticos, acadêmicos e técnicos que necessitam compreender melhor uma prática da qual estão distantes (BARROSO, 2001, p. 2).

O produto artesanal depende de um processo individual, técnico e simbólico, sendo, portanto, uma forma direta de expressão do particular, da necessidade do indivíduo, conforme a sua percepção do mundo a partir da sua origem. Consonante com o escopo definido para este estudo e com os elementos teórico-conceituais coletados, o foco desta pesquisa é para o artesanato de caráter tradicional a fim de ampliar suas formas de interação com o campo do design.

As definições, e seus respectivos complementos conceituais, estão em consenso quanto aos atributos fundamentais que definem o artesanato: o domínio técnico-produtivo, a criatividade, as peculiaridades geográficas e socioculturais e a transmissão do ofício. Já o aspecto econômico nem sempre é relevado nestas definições. No entanto, a comercialização é a engrenagem que movimenta a atividade, uma vez que o artesão produz para vender.

2.1.2 ARTESANATO TRADICIONAL

Sobre o significado de conhecimento tradicional, Ingold e Kurttila (2018) afirmam que o cerne do problema repousa no conceito de “tradição” e o sentido no qual ele é usado, que, segundo os autores, “está mais próximo daquele adotado pela administração estatal do que daquele compreendido pelos próprios grupos locais” (INGOLD; KURTTILA, 2018, p. 170).

Pela lógica do Estado, o conhecimento tradicional está intimamente relacionado ao modelo genealógico, ou seja, está baseado na ideia que as características físicas e identitárias que constituem uma pessoa são herdadas ao longo de gerações e serão repassadas para os seus descendentes. Trata-se de regras e representações conhecidas como “herança cultural”, cujos conhecimentos são transformados em objetos de memória por mecanismos institucionais e passam a ser armazenados e replicados. (INGOLD; KURTTILA, 2018)

Pela lógica do cotidiano local, o conhecimento tradicional é inseparável das práticas de habitar a terra e é nesta relação com o lugar de origem que ele é gerado.

Como um artesão experiente conhece os materiais brutos que constituem a sua arte. [...] Ele é sensível às suas formas e texturas, pode responder criativamente às suas alterações e está sempre alerta às possibilidades que eles comportam – e também aos seus riscos – ao realizar diferentes atividades. (INGOLD; KUTTILA, 2018, p. 172)

Para os autores, essa é, em resumo, a natureza do conhecimento tradicional local. Ele está dentro da cabeça das pessoas e, portanto, está continuamente ocorrendo. Basicamente, a distinção está em pensar a tradição como um tipo de “substância” e pensá-la como um tipo de “processo” (INGOLD; KURTILLA, 2018, p. 178).

De acordo com Noronha (2012), quem mais usa o artesanato tradicional são consumidores como turistas, decoradores e público em geral, aspecto que aponta para certa submissão estética dos artesãos às demandas de um mercado em que o valor de uso deu lugar ao valor simbólico. Do ponto de vista sociocultural, “os artefatos aos quais nos referimos servem como signos de um tempo que já se foi, dão materialidade ao passado, são artefatos da memória – artifícios contemporâneos de acesso a um tempo que já passou” (NORONHA, 2012, p. 198). Em sua tese de doutorado que trata do tema em estudo, a autora destaca que a denominação do termo saber-fazer nas atuais políticas para o artesanato enfatiza dois conceitos:

o saber, acumulado através dos tempos, materializado no que é aludido como a *tradição* na produção artesanal; e o fazer, habilidade manual adquirida ao longo da experiência de vida do artesão, o que é considerado como sendo a principal característica do artesanato, o que o distingue de outros tipos de trabalho (NORONHA, 2015, p. 109).

Nugraha (2012) aponta que a definição de tradição envolve duas ideias principais, quais sejam o termo "tradição" (i)refere-se a qualquer conhecimento, método, prática, crença, costume, hábito, lenda ou história estabelecida ou transmitida de uma geração para outra, especialmente por meio de comunicação oral ou pela prática, e (ii) é frequentemente associado a algo antigo, de um tempo passado, desatualizado, pré-industrial, primitivo ou vernáculo; o oposto da modernidade (NUGRAHA, 2012, p. 42).

A primeira está associada a costumes ou práticas de um determinado local, e a segunda concepção representa o uso de materiais antigos, ornamentações antigas, técnicas e ferramentas antigas, e forma e funcionalidade antigas, que geralmente pertencem a lugares, épocas e condições culturais particulares no passado (NUGRAHA, 2012).

O autor apresenta quatro explicações fundamentais de valores de preservação da tradição. Para o autor, a maioria das tradições apoia a localidade e a diversidade, a maioria das tradições imita e incorpora a natureza, várias tradições valiosas podem desaparecer a qualquer momento, e as tradições tornam-se uma ferramenta para expressar a identidade cultural (NUGRAHA, 2012, p. 56).

Pallasmaa (2013) afirma que toda a forma de arte tem suas origens e tradições, e que a perda desta disciplina ontológica⁴ a enfraquece. Para o autor, trata-se de formas de expressão arraigadas, de limites e aspectos impostos por sua própria essência, suas estruturas internas e seus materiais, características que devem estar reconectadas com suas razões de ser (PALLASMAA, 2013, p. 116).

A título de alinhamento com o propósito do estudo ora apresentado, será considerado como artesanato tradicional toda atividade produtiva local que resulte em objetos, artefatos e serviços, executados manualmente ou com a utilização de meios instrumentais básicos, em escala não industrial, com habilidade, qualidade e originalidade, que tem como finalidade a sua comercialização, e cujos fundamentos culturais e preceitos técnicos são transmitidos por gerações.

2.1.3 ARTESÃO

A conceituação de artesanato está vinculada à busca pela compreensão sobre a figura do artesão, que é a força motriz e intelectual que sustenta a atividade. O artesão é aquele que faz, com as mãos, objetos utilitários imprimindo-lhes cunho pessoal. O artesão é o sujeito da ação.

Segundo Pereira (1979, p. 84), o artesão é um homem que sabe fazer alguma coisa e que, pelos requisitos de seu ofício, passa a entender de muitas coisas. “Tem as suas teorias e seus métodos, com um pouco de misticismo e muito de experiência”.

⁴ Ontologia é a ciência que estuda o ser, sua origem, causa e natureza (BOMFIM, 1995, p. 26)

A nova base conceitual instituída para o PAB define artesão como sendo

toda pessoa física que, de forma individual ou coletiva, faz uso de uma ou mais técnicas no exercício de um ofício predominantemente manual, por meio do domínio integral de processos e técnicas, transformando matéria-prima em produto acabado que expresse identidades culturais brasileiras (BRASIL, 2018, p. 3).

No Termo de Referência do Programa Sebrae de Artesanato o artesão é definido como o detentor do conhecimento técnico sobre os materiais, ferramentas e processos de sua especialidade, dominando todo o processo produtivo (SEBRAE, 2010, p. 16).

Para o Programa Artesanias de Colombia, artesão é

a pessoa que exerce uma atividade profissional criativa em torno de uma determinada profissão em um nível preponderantemente manual e de acordo com seus conhecimentos e habilidades técnicas e artísticas, dentro de um processo de produção. Ele trabalha de forma autônoma, obtém seu sustento principalmente desse trabalho e transforma seu esforço físico e mental em bens ou serviços úteis (COLOMBIA, 1987, p. 11, tradução nossa⁵).

É considerado mestre-artesão aquele indivíduo, legitimado pela sua comunidade de origem, que se destaca no seu ofício, tanto em relação aos seus aprendizes e auxiliares de produção quanto para o mercado. (BRASIL, 2018; SEBRAE, 2010)

Na interpretação de Germak e De Giorgi (2008, p. 13), o artesão típico

é a figura central que opera em um território geograficamente definido e com os elementos e materiais dos quais o território dispõe; é depositário de técnicas, processos e linguagens da tradição, mas em geral se limita a reproduzir objetos do passado, sem projeto e às vezes distorcendo as memórias (GERMAK; DE GIORGI, 2008, p. 13, tradução nossa⁶).

Cascudo (2000) salienta que, embora por tradição, o artesão preserve formas e estilos, pode também evoluir e acompanhar as necessidades de melhor uso dos objetos, contribuindo para a formação de novos conceitos sociológicos e, por que não, iniciar novas tradições.

Para Micelli (2011), o fazer artesanal de excelência se caracteriza por três aspectos típicos: uma autonomia que se torna empreendedorismo, uma capacidade de diálogo e

⁵La persona que ejerce una actividad profesional creativa em torno a um oficio concreto em um nível preponderantemente manual y conforme a SUS conocimientos y habilidades técnicas y artísticas. Trabaja em forma autônoma, deriva su sustento principalmente de dicho trabajo y transforma em bienes o servicios útiles su esfuerzo físico y mental.

⁶É La figura centrale Che opera in um território geograficamente definito e com gli elementi e i material di cui Il território dispone; è depositário di techniche, processi e linguaggi dela tradizione, ma in genere si limita a riprodurre oggetti dei passato, senza progetto e talora distorcendone la memória.

relação que torna adequado o produto/serviço, e a capacidade de reelaborar a tradição que se transforma em produção atual e cultural (MICELLI, 2011, p. 98).

A região contemplada neste trabalho para a pesquisa de campo preserva ofícios de tradição e tem conseguido manter a autenticidade de suas memórias. Isso se aplica a mestres artesãos mais velhos, mas já contempla jovens mestres já apropriados dos diferenciais culturais, dos princípios produtivos destes ofícios e do potencial criativo direcionado.

As imagens a seguir apresentam dois exemplos. As bases técnicas são, respectivamente, o entalhe e a escultura para a madeira (Figura 2) e a latoaria para folhas de metal (Figura 3). Cumpre destacar que estes jovens mestres artesãos vivem nos arredores de Tiradentes, Minas Gerais, uma das principais referências turísticas do Estado, fato que une o talento a uma privilegiada localização, aspectos revigorantes para o espírito empreendedor.

Figura 2 – Entalhe em madeira com o uso de motosserra



Fonte: Acervo da autora, 2012.

Figura 3 – Patente de processo produtivo em latoaria



Fonte: Acervo da autora, 2012.

Bardi e Magalhães concordam na opinião de que não existe no Brasil o artesão típico. Bardi (1994) sustenta que o artesanato como corpo social nunca existiu no Brasil. “O que existe é um pré-artesanato doméstico esparso, **artesanato nunca**” (BARDI, 1994, p. 12, grifo do autor). Neste caso, a autora considera como artesão aquele que descende das tradicionais corporações de ofício europeias. Na sua obra, o destaque está para a riqueza da arte e da capacidade criadora de origem popular traduzida em artefatos. Para Magalhães, considerando o “conceito clássico e ortodoxo, não existe propriamente artesanato no Brasil”. O autor chama a atenção para a necessidade de observar e promover o desenvolvimento de uma alta inventividade popular. “Em outras palavras, o artesão brasileiro é basicamente um *designer* em potencial, muito mais do que propriamente um artesão no sentido clássico” (MAGALHÃES, 1985, p. 173, grifo do autor)

O artesão emprega sua técnica e matéria-prima local para materializar necessidades, costumes, desejos e expressar cultura. Ele se refere à dimensão imaterial, constituída pela escolha e coleta de materiais, técnicas e modos de produção, e pela transmissão e perpetuação de saberes.

Observa-se que as referências conceituais para o artesanato convergem naturalmente para o indivíduo e para a sua contextualização produtiva e sociocultural. Neste trabalho, entende-se o artesão como o profissional criador, que detém habilidade manual, conhecimento técnico, domínio de todo o processo na produção de objetos e serviços úteis e originais, possuidores de significados reconhecidos na sua origem, e dotados de valor de troca.

2.2 ARTESANATO: HISTÓRICO DA ATIVIDADE

A história dos ofícios artesanais nos permite compreender as suas origens, evoluções e rupturas até se chegar ao estágio atual. O que se pretende aqui é chamar a atenção para aspectos produtivos relacionados às nossas raízes. Segundo Paula (2014), o desenvolvimento passa por reconhecer a sua origem e tem a cultura como elemento decisivo.

De acordo com Pereira (1979), as primeiras manifestações do artesanato como sistema de produção ocorreram entre os povos primitivos, quando surgiram as primeiras formas de trabalho humano como o facilitador do desenvolvimento de habilidades operativas. Para o autor, o sistema de produção do homem primitivo se enquadra na categoria de indústria doméstica, uma forma de concentração produtiva de pequenos grupos autônomos capazes de produzir quase tudo o que precisavam. (PEREIRA, 1979, p. 21). Vinculados à disponibilidade de matéria-prima, os homens trabalhavam juntos, ou por serem parentes, ou por terem obrigações sociais entre si. Não existia o papel de empregador. A família formava um núcleo de produção tendo a comunidade como o seu clã econômico. Tratava-se de uma economia de subsistência próxima da autossuficiência, movida pela troca de produtos. (PEREIRA, 1979, p. 22).

Algumas comunidades começaram a se especializar em certos tipos de produtos e a evolução deste processo empírico estimulou a preparação de indivíduos mais aptos para exercerem seus ofícios, desenvolvendo habilidades técnicas e artísticas. Posteriormente, com o estabelecimento do comércio, observa-se o aparecimento de uma categoria de trabalhador autônomo, que, segundo o autor, esboça uma forma imprecisa do ofício artesanal entre os povos primitivos. (PEREIRA, 1979, p. 22)

Na sequência da periodização das épocas da humanidade, vem a Idade Antiga, ou Antiguidade. Com a evolução das formas de comércio, as sociedades passam a se apoiar em estruturas hierarquizadas, com o surgimento de classes bem definidas. Os artífices integravam a plebe, junto com camponeses, pastores e escravos.

Também chamados de artistas, os artífices da Antiguidade faziam parte da população livre e mantinham a tradição dos filhos aprenderem e seguirem a arte dos pais (PEREIRA, 1979, p. 23). Eram tecelões, ourives, ferreiros, carpinteiros, modeladores de pedra e de barro, dentre outros. Pereira (1979, p. 25) observa que, na sociedade grega, foram trabalhadas as

mais diferentes matérias-primas e empregados recursos tecnológicos os mais sofisticados. Eram as artes industriais.

De artífices prestadores de serviços surgem as corporações de ofícios, regulamentadas pelo Estado. As indústrias domésticas de artesãos ainda independentes passam a compartilhar espaço com as artes industriais das corporações. Já nestas configurações iniciais, as corporações apresentavam sistemas estruturados de aprendizagem para a qualificação profissional (PEREIRA, 1979, p. 25).

Paralelamente ao progresso do comércio e da indústria nas cidades, guerras e conflitos têm início. O Estado se excede no controle e nas tributações, a ocorrência do êxodo rural gera precariedade na produção de alimentos, as cidades empobrecem e entram em processo de esgotamento econômico e de desarticulação social. Neste contexto, a atividade artesanal é desestruturada.

Nesse regime, os artesãos não podiam mais, sem autorização do Estado, exercer o ofício que mais lhe aprouvesse e trabalhavam, ainda assim, sob restrições as mais absurdas. Desgasta-se, naturalmente, o interesse pelo trabalho e se deteriora o esmero profissional (PEREIRA, 1979, p. 28).

O fim do período da Idade Antiga termina com a queda do Império Romano, século III. Inicia-se a Idade Média, uma fase da história do trabalho definida como a “Era do Artesanato” (PEREIRA, 1979, p. 29), quando surgem os ofícios como profissões, que se organizam e atingem o apogeu.

Com a desarticulação da ordem social e econômica, a economia medieval se direcionou inicialmente pelos problemas de subsistência. Sustentada pela indústria doméstica, e somada ao fenômeno da urbanização, a organização da atividade artesanal evoluiu baseada no trabalho livre que era executado em oficinas que seriam as futuras células da produção de bens manufaturados (PEREIRA, 1979).

Do século V ao século XI a economia estava centralizada no regime feudal, “uma sociedade rural onde se dispunha de um grande número de lavradores, servos e escravos, que, na sua maioria, formavam o grupo de artesãos que se incumbia da produção manufatureira” (PEREIRA, 1979, p. 30).

Do século XII ao século XV ocorre a grande expansão da atividade artesanal. O crescimento das cidades desgastou o feudalismo que não conseguia produzir a ponto de

atender as necessidades urbanas. Surgiram então as “comunas”, que eram as comunidades de comerciantes e artesãos localizadas de modo a facilitar a troca de gêneros e produtos manufaturados por meio de feiras e mercados. (PEREIRA, 1979)

O projeto e a manufatura eram feitos pela mesma pessoa (BURDEK, 2006, p. 19). O artesão, no exercício do trabalho livre, organiza-se em uma economia urbana já apoiada em atividades do tipo industrial. Ele era estimulado a produzir, lidava diretamente com os fregueses, e enfrentava a livre concorrência, fato que promovia a elaboração de produtos, o aprimoramento de técnicas, produtos e a qualificação profissional.

Estas circunstâncias determinaram um avanço tecnológico considerável para a época, mesmo o comportamento profissional dos artesãos medievais sendo rigidamente regido pela tradição de técnicas e modelos de uso, e pelo respeito à hereditariedade do ofício. Pereira (1979) destaca que este comportamento tão arraigado gerou reações hostis aos primeiros inventos prenunciadores da Revolução Industrial.

Foi a partir do século XII que estes núcleos de produção se apresentam melhor estruturados e uma nova forma de regime de trabalho começa a ser estabelecida. Nessa época o dinheiro se torna mais abundante e começam a surgir os intermediários, aqueles que dominavam o ciclo de comercialização e que eram tidos como ameaça pelos artesãos independentes e isolados. Neste contexto, os artesãos se unem e se organizam de modo a salvaguardar a estabilidade e benefícios do seu trabalho. Surgem as “Corporações de Ofícios” (PEREIRA, 1979, p. 31).

Surgiram então as *Corporações de Ofícios*, instituídas como grêmios de artesãos da mesma categoria profissional, visando à proteção dos seus membros contra a concorrência externa de artífices a ela não filiados, promovendo a melhoria das condições de trabalho e buscando ajustar o volume de produção às relações de oferta e procura. Paralelamente a essas funções econômicas de base, cumpriam uma função social relevante, na medida em que operavam como entidades de auxílio mútuo – socorrendo os doentes, órfãos e viúvas – além de se responsabilizarem pela manutenção e coordenação de todo um sistema de aprendizagem profissional de menores (PEREIRA, 1979, p. 32, grifo do autor).

A corporação se apoiava em diretrizes técnicas e hierárquicas impostas por um regulamento estabelecidas pelo próprio núcleo, ou pela cidade, a que todas as corporações estavam subordinadas. Tais diretrizes tratavam de requisitos de admissão, acesso hierárquico, métodos e horário de trabalho, determinação de matéria-prima, controle de produção, sistema de aprendizagem, procedimentos de comercialização, tudo regido por um tribunal

eleito internamente entre seus mestres e companheiros, e pela cidade. (BOMFIM, 1995; PEREIRA, 1979; RUGIU, 1998)

Para que o indivíduo se tornasse um artesão habilitado para a prática do ofício na corporação era necessário cumprir um período de aprendizagem. As corporações eram tidas como verdadeiros centros de ensino profissional fazendo com que este sistema de aprendizagem estivesse relacionado à hierarquia ocupacional. Existiam os mestres, os companheiros e os aprendizes. (PEREIRA, 1979)

Os mestres eram como “patrões”; tinham a obrigação de ensinar o ofício; tinham a condição de instrutor e supervisor da aprendizagem e da produção. Os companheiros eram os trabalhadores já capacitados para o ofício e recebiam um salário pelo seu trabalho. Na ambição de se tornarem mestres, muitos deles faziam “estágios de aperfeiçoamento” em outras cidades enquanto aguardavam a oportunidade de realizar a prova da obra-prima. Por meio desta prova, aferiam-se as “aptidões e a capacidade do indivíduo ao exercício da *arte*” (PEREIRA, 1979, p. 35, grifos do autor).

Os aprendizes eram adolescentes que ingressavam na corporação para adquirir capacitação profissional e legal para exercer o ofício. O percurso de aprendizagem durava de três a cinco anos, podendo se estender em alguns casos. Por meio de um contrato com o responsável pelo aprendiz e em troca de um pagamento, o mestre o alojava e o mantinha. Do aprendiz era exigida assiduidade no trabalho e obediência irrestrita, e eram submetidos aos mais diversos castigos caso transgredissem as regras. Por outro lado, o autor destaca que este era um sistema de aprendizagem baseado no espírito humanístico e democrático na medida em que todo aprendiz poderia chegar à mestrança, ou até a juiz de obras-primas. (PEREIRA, 1979, p. 36)

A prova da obra-prima foi se tornando cada vez mais difícil e, aos poucos, somente os ricos podiam aspirar ao posto de mestre, pois eram os que conseguiam se dedicar integralmente à sua execução. Na sequência, esta prova foi substituída por direitos a pagar, ao favor e aos parentescos, colocando a capacidade técnica como título inferior. Diante destas circunstâncias, os companheiros ficaram condenados a simples assalariados, dependentes do que recebiam e permaneciam na condição inalterada de artífices. (PEREIRA, 1979)

A partir do século XVI as corporações foram dominadas pelo Estado, fato que desencadeou o desgaste e o desaparecimento destes núcleos produtivos. Foi quando surgiram e se multiplicaram os primeiros proletários, desaparecendo com os mestres, companheiros e aprendizes.

O alargamento dos mercados urbanos e interurbanos aumentou a concorrência, situação que fortaleceu a figura do intermediário como aquele responsável pelas vendas. Este fato contribuiu de modo crescente para o distanciamento entre o artesão e o seu público consumidor e, dessa maneira, enfraqueceu a autonomia do artesão, que em pouco tempo não mais detinha a propriedade dos bens de produção.

No início do século XVIII a manufatura surge com a proposta de melhorar a produtividade e diminuir os custos operacionais. A função formativa foi o primeiro atributo a ser sacrificado (RUGIU, 1998, p. 163). Tratava-se da primeira forma organizada de concentração de mão de obra. De 1760 a 1840 ocorre a Revolução Industrial na Inglaterra e a manufatura evolui para a fábrica. A já estabelecida organização para a produção em série sedimenta-se com a substituição do trabalho manual pelo uso de máquinas. (PEREIRA, 1979, p. 19)

A Revolução Industrial foi um processo de mudança social, cultural e política, com o surgimento, previamente anunciado, de toda uma nova era – a modernidade. Formas de pensamento, conhecimento, crenças, valores, costumes, práticas sociais, ideologia, visões de mundo, modos de vida, política e principalmente o consumo, mudam a partir da Revolução Industrial, decorrendo na desvalorização do produto artesanal pela mecanização (FREITAS; COSTA; MENEZES, 2008, p. 2).

De acordo com Cardoso (2004), as novas condições de produção e consumo estabelecidas com a Revolução Industrial perturbaram a organização dos ofícios de base artesanal e o resultado foi a falência dos artesãos, que não conseguiam competir com as indústrias. “O gosto artístico, a destreza, o cunho pessoal, que são virtudes cardeais na economia do artesanato, passam assim a plano secundário” (HOLANDA, 2008, p. 84). A produção artesanal preservava a liberdade do artesão por este possuir os meios de produção e pelo seu alto grau de satisfação e identificação com o produto.

Com a revolução técnica, os artesãos transformaram-se em classe operária; em proletariado. De acordo com Schneider (2010), o mundo industrializado foi marcado por uma contradição fundamental. Por um lado, a liberação praticamente irrestrita das forças

produtivas de riquezas materiais. Por outro lado, o destaque é para as relações de domínio e de dependência que decorreram na miséria das massas e na pobreza cultural.

Para o autor, “as condições desumanas de vida, o meio ambiente então já deteriorado, a miríade de produtos de baixa qualidade e a simultânea ostentação de riqueza provocaram protestos e deram um primeiro impulso para o surgimento de ideias e movimentos reformistas”. (SCHNEIDER, 2010, p. 28)

Dentre estes movimentos reformistas do século XIX, ocorreu o movimento *Arts & Crafts*, cuja filosofia concentrava-se na recuperação dos valores produtivos e estéticos tradicionais. Era tido como um protesto estético manifestado por artistas e artesãos que lutavam pela revitalização do artesanato. (CARDOSO, 2004; SCHNEIDER, 2010).

Os integrantes do movimento buscavam promover uma maior integração entre projeto e execução, uma relação mais igualitária e democrática entre os trabalhadores envolvidos na produção, e uma manutenção de padrões elevados em termos da qualidade de materiais e de acabamento, ideais estes que podem ser resumidos pela palavra inglesa *craftsmanship*, a qual expressa simultaneamente as ideias de um alto grau de acabamento artesanal e de profundo conhecimento do ofício (CARDOSO, 2004, p. 73).

O movimento *Arts & Crafts* ocorreu na Inglaterra na segunda metade do século XIX, de 1860 a 1880, como uma reação à coibição dos modos e valores da produção artesanal. As ações e reflexões deste modelo britânico promoveram o surgimento de outros movimentos, tais como *Art Nouveau*, na França, e *Jugendstil* e *Werkbund*, na Alemanha, bem como a primeira fase da Bauhaus, todos de forte influência na história do design (SCHNEIDER, 2010, p. 30). Cumpre aqui observar que esta filosofia apresenta uma forte similaridade com o discurso atual acerca de políticas de proteção e do desenvolvimento de ofícios tradicionais.

2.2.1 A FORMAÇÃO DO ARTESANATO NO BRASIL

A colonização do Brasil foi iniciada quando a Idade Média já estava vencida na Europa e suas respectivas organizações de ofícios praticamente desarticuladas. De acordo com Pereira (1979), aqui se formou uma sociedade rural; “aqui não chegou, por transplante ou herança, uma tradição artesanal fecunda e de consistência urbana, mas os restos de um feudalismo acobertador de uma sociedade indecisa entre o passado e o futuro” (PEREIRA, 1979, p. 43).

Os oficiais mecânicos foram os pioneiros chegando ao Brasil em 1549 com Tomé de Souza, o primeiro Governador Geral. Junto a eles vieram os jesuítas, que deram início a uma ação organizada de catequese dos indígenas, inculcando-lhes fé e ensinando-lhes ofícios (HOLANDA, 2005; PEREIRA, 1979).

Todos vinham para cá em busca de riqueza fácil. Aquele que não conseguia voltava a trabalhar no seu antigo ofício, mas sem alegria e sem rendimento, pois o Reino impedia a dignificação da atividade e de toda forma de trabalho orgânico. As tradições artesanais trazidas pelos colonizadores foram ensinadas aos criados e escravos, principalmente nas grandes propriedades rurais. Este costume abalou o prestígio deste trabalho, situação que decorreu em preconceito contra os ofícios mecânicos (HOLANDA, 2008; PEREIRA, 1979).

A escassez de mão de obra qualificada na Colônia do século XVII fez com que os Jesuítas empreendessem ações sistemáticas neste sentido. Conforme a demanda dos colonizadores, pediam a Portugal que enviassem “irmãos que fossem hábeis nas artes e ofícios”, tais como pintores, alfaiates, ferreiros, carpinteiros, pedreiros, tecelões, etc. Por sua vez, os jesuítas ensinavam as artes e os ofícios às crianças índias, que eram atraídas para os colégios para a catequese, e aos adultos no âmbito das missões (PEREIRA, 1979, p. 45).

Holanda (2008) e Pereira (1979) observa que, para os nativos, este foi um processo de difícil aprendizagem em razão, principalmente, de divergências culturais de uso. A vida que eles conheciam era na selva, e o principal trabalho era na agricultura de subsistência, na caça e na pesca. “Tendo na cabeça a imagem de sua aldeia, de casas de palha: de que servia, por exemplo, aprender as artes de pedreiro e carpinteiro?” (PEREIRA, 1979, p. 45).

Os jesuítas seguiram no ensino das artes e dos ofícios a índios, mamelucos e negros, e também os exerciam conforme as circunstâncias. Esta foi uma obra missionária representativa em ações e medidas sistematizadas que se apresenta como base para a atividade artesanal no Brasil.

Levas de escravos foram treinadas. O negro escravo aprendia com facilidade e, posteriormente, muitos se converteram de oficial a mestre de ofício, mesmo que ainda informalmente. E da mesma forma ocorreu com os mestiços ou mulatos forros, tidos como melhores e influentes artesãos no início do século XIX, tais como foram Aleijadinho e Mestre Valentim, importantes referências do barroco mineiro (PEREIRA, 1979).

As circunstâncias decorrentes de um instável sistema administrativo e técnico não favoreceram a implantação daqueles modelos de corporações europeias, mas não tardou a se instituir as “bandeiras”, que agrupavam vários ofícios, e as “confrarias”, que representavam um único ofício, com a finalidade de beneficência e de auxílio mútuo. Estes formatos começaram a surgir a partir da segunda metade do século XVI, sendo ainda influenciados pelo feudalismo e pela presença dos jesuítas até o início do Século XVII. (PEREIRA, 1979, p. 50)

Neste período os conflitos políticos, sociais e hierárquicos comprometeram a estabilidade destas instituições, gerando outras divisões e novos regimentos. Surgiram as “irmandades”, cuja aproximação com os padrões vigentes de Portugal afastaria os Jesuítas ante a perda do significado original concebido. Posteriormente, as Irmandades viriam a se dividir em irmandades de brancos, negros e mestiços ou pardos. (PEREIRA, 1979, p. 51)

O evidente confronto entre a classe artesanal dos *oficiais mecânicos* e os Senhores de Engenho indica a orientação elitista das Confrarias, prenunciando as lutas internas que acabariam por se instalar na maioria delas, desagregando-as, dando origem às *Irmandades* (PEREIRA, 1979, p. 51).

A atividade artesanal na Colônia era marcada por um sistema de domínio rural, condição que afastou a possibilidade de uma organização produtiva como a ocorrida no medievalismo europeu, caracterizada pelas raízes urbanas, e pelo fato de tratar-se de um regime corporativo já desarticulado, conforme relatado anteriormente. O mercado brasileiro era amplamente abastecido pelo Reino e as necessidades básicas satisfeitas pela manufatura caseira (HOLANDA, 2005, p. 234).

Em Portugal, em 1422, os ofícios buscaram se reorganizar na Casa dos Vinte e Quatro, uma forma de representação dos artesãos que perdurou até 1834 quando foi extinta em função dos efeitos trazidos pela Revolução Industrial. Neste período, esta instituição passou por amplas mudanças conceituais até imperar a religiosidade como o eixo condutor que resultou nas irmandades (PEREIRA, 1979, p. 53).

No Brasil, esta foi a referência para o estabelecimento de um modelo para as Irmandades, primordialmente conduzida pela religiosidade, com seus santos patronos, e também os seus regimentos e juízes, bem como pela hierarquia da oficina, com os seus mestres, oficiais e aprendizes. Esta formação foi característica dos centros mais populosos, onde a economia se desenvolvia, e sempre sob a tutela do poder público.

Nas áreas de maiores concentrações urbanas, a organização destas atividades se deu por agrupamentos de ofícios em ruas ou em bairros. Este formato, também uma herança do Reino, era definido

*Por um bom regimento e maior formosura da cidade e também para que os Juizes dos Ofícios e os almotacés das execuções pudessem melhor fiscalizar os produtos postos à venda, verificando se atendiam às especificações, a bem da *respeitação dos artigos e dos interesses do povo* (PEREIRA, 1979, p. 58, grifo do autor).*

Para o ingresso na irmandade era requerido o cumprimento de um período de aprendizagem de no mínimo quatro anos, sendo este aprendizado exclusivo para brancos e pardos livres. O processo de admissão dos oficiais passava pela avaliação de uma banca examinadora e, quando integrados, não poderiam exercer serviços relacionados a outros ofícios. Desse modo, seguindo os moldes advindos dos modelos clássicos das corporações europeias, as irmandades de ofícios configuravam-se como as corporações brasileiras (PEREIRA, 1979).

A revolução urbanística ocorrida no Brasil no decorrer do século XVIII propiciou condições favoráveis ao fomento das atividades artesanais, gerando uma organização mais elaborada e de certo prestígio. Este foi um momento de melhorias na qualidade e na concepção de produtos a partir de modelos importados do Reino. “Torna-se fácil compreender a função do artesanato em um momento social em que tudo passava a ser requerido por uma sociedade que, sofregamente, incorporava padrões mais elevados de vida ou mesmo de civilização” (PEREIRA, 1979, p. 63).

O nosso processo civilizatório seguia o rastro do ouro e dos diamantes da Capitania das Minas Gerais e no centro-sul do Brasil. Foi um período de riqueza que fez surgir uma sociedade mais atenciosa com o seu patrimônio material urbano, fato que demandou o trabalho de artesãos mais experientes e afeitos à criatividade (PEREIRA, 1979, p. 65).

De Portugal vieram mestres tais como João Gomes Baptista, que foi uma espécie de orientador de Aleijadinho, Manoel Francisco Lisboa, mestre de obras e pai de Aleijadinho, Manoel da Costa Athayde, pintor e escultor e Antônio Teixeira dos Prazeres, escultor e entalhador. Os mestres atuavam em missões de instrução e de assistência técnica, fato que revolucionou o nosso sistema artesanal em relação ao conteúdo estético e aos níveis de

execução, bem como no reconhecimento do artesanato como trabalho produtivo e de evidentes repercussões sociais e econômicas (PEREIRA, 1979, p. 65).

E com eles aqui chegou o Barroco, proporcionando um imenso campo de trabalho e de qualificação aos *artistas* da terra – frontispícios e fachadas, portadas, barretes, imagens, púlpitos e altares, colunas e balaustradas de coros, retábulos, lavabos, mobiliário doméstico e das vetustas sacristias, ferragens decorativas (chaves, dobradiças e espelhos de fechaduras), objetos sacros, luminárias de todo gênero, alfaias... – que nele encontraram a forma ideal de sublimar os seus anseios e expandir a criatividade sopitada (PEREIRA, 1979, p. 65).

As corporações de ofícios perduraram no Brasil até os primeiros anos do século XIX. Com a chegada da Família Real, a colônia é transformada em metrópole. Os portos brasileiros são abertos ao tráfego internacional e iniciam-se as importações em larga escala, e os efeitos e as influências da Revolução Industrial. Nesta época, o ouro e os diamantes tornam-se escassos e a infraestrutura econômica dos latifúndios decai, situação que, somada ao início da diversificação da agricultura, promoveu o deslocamento da população, o empobrecimento e a instabilidade social (CARDOSO, 2004; PEREIRA, 1979).

A independência do Brasil se fez nestas circunstâncias e as corporações de ofícios foram abolidas logo na primeira Constituição do Império, desativando um sistema de trabalho que já não era muito consistente e atuante. Conforme apresentado no Artigo 179, inciso XXV: “Ficam abolidas as Corporações de Offícios, seus Juizes, Escrivães, e Mestres” (NOGUEIRA, 2012, p. 86).

A partir da segunda metade do século XIX, ainda caracterizado como uma sociedade em crise, começam a chegar as tecnologias e modelos de produção derivados da Revolução Industrial. No final deste século se dá a transição de Império para República e inicia a transição do capitalismo comercial para o capitalismo industrial. As manufaturas se transformavam em fábricas e atraíram os artesãos desocupados ou subocupados (SCHNEIDER, 2010, p. 28).

De acordo com Menezes (2000, p. 228), a produção artesanal permaneceu e conservou muitas de suas características originais por se constituir uma atividade que supria as necessidades básicas das cidades interioranas. Por outro lado, reforçado pelo processo brasileiro de industrialização, a atividade artesanal passou a ser conotada com a ideia simplista de um manualismo empírico, sendo relegada ao plano marginal. “E assim, inexistindo o artesanato formalmente, também não existiria o artesão” (PEREIRA, 1979, p. 72).

O processo de industrialização está integrado ao processo civilizatório. O processo civilizatório brasileiro, grosso modo, “queimou” etapas importantes de amadurecimento, se comparado com o processo europeu, ou passou rápido demais a ponto de não absorver as suas raízes como seu patrimônio. Magalhães menciona que desde o começo da nossa formação como nação o Brasil esteve muito voltado para a Europa (MAGALHÃES, 1985).

Os ideais de movimentos como o *Arts & Crafts* tiveram pouco ou nenhuma influência no Brasil. No entanto, não faltaram iniciativas para repensar a relação entre arte, artesanato e indústria, tais como a Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, que oferecia cursos para alunos artífices, e o Liceu de Artes e Ofícios, no Rio de Janeiro e na Bahia, que se tornaram modelos de ensino profissionalizante, no Rio de Janeiro e na Bahia, no decorrer da segunda metade do século XIX. Dada a carência de mão de obra qualificada para atender às demandas produtivas de uma época marcada pela progressiva substituição do trabalho escravo pelo trabalho livre, estas instituições surgiram para promover a formação do trabalhador brasileiro (CARDOSO, 2004, p. 74).

Estes, por sua vez, influenciaram a criação de liceus similares em outras cidades do país, tal como a Escola de Artífices de Minas Gerais (Figura 4), em Belo Horizonte, atual Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), cuja criação é datada em 1910. A instituição tinha o objetivo de formar operários e contramestres, mediante o ensino prático e os conhecimentos técnicos necessários a crianças e adolescentes menos favorecidos economicamente. A escola oferecia curso de desenho e a aprendizagem de ofícios, tais como a ferraria, marcenaria, carpintaria, ourivesaria e sapataria (CHAMON; GOODWIN JR., 2012, p. 327).

Figura 4 – Escola de Artífices de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1910



FONTE: CHAMON; GOODWIN JR., 2012, p. 332

Atualmente o Estado de Minas Gerais abriga instituições que promovem o registro e a divulgação de ofícios tradicionais. O Museu de Artes e Ofícios, criado em 2005, é um espaço que guarda e difunde um acervo representativo de antigos ofícios tradicionais. Trata-se de objetos que remontam às origens de processos fabris caracterizados pelas artes manuais, pelo artesanato e pela manufatura (MAO, 2020). O Centro de Arte Popular - Cemig, criado em 2012, privilegia a diversidade das manifestações culturais populares por meio do trabalho de artistas e artesãos de várias regiões do estado (CAP-Cemig, 2020)

2.3 DESIGN E ARTESANATO

Com a Revolução Industrial, o artesão comum passou a configurar como operário quando o sistema de parcelamento de tarefas da manufatura absorveu esta mão de obra. Os grandes mestres de ofícios e artistas, também incorporados às novas condições produtivas, passaram a atuar na elaboração de produto.

O desenvolvimento das manufaturas acelerou a dissolução da unidade entre conhecimento teórico, arte e artesanato e, da diferenciação entre trabalho intelectual e trabalho manual, surgiu uma nova forma de atividade: “o projeto”. O projeto aparece nesse contexto como linguagem capaz de permitir a integração entre atividades intelectuais e atividades reprodutivas (BOMFIM, 1985, p. 58).

Esta função foi posteriormente direcionada para os desenhistas industriais, atuais designers, que evoluíram do projeto para o planejamento estratégico do produto. Conforme Manzini (2017), atualmente, o design assume novos papéis no ativismo e facilitação de processos de inovação social e técnica e na promoção cultural.

O reconhecimento formal do papel do designer neste movimento de industrialização trazia consigo, inicialmente, a herança cultural das corporações de ofícios, reconhecidas como núcleos produtivos e educativos, e que tinham o contínuo aprimoramento técnico em sua trajetória evolutiva.

Correia (2003, p. 9) observa que “o artesanato foi a primeira forma de ensaiar um pensamento em design e, por isso, pode ser entendido como seu antecessor”. Esta colocação converge para a percepção de Magalhães quando ele afirma que o alto índice de invenção do artesão brasileiro é uma atitude de “pré-design” (MAGALHÃES, 1985, p. 174, grifo do autor).

Além do artesanato de tradição, outro exemplo desta inventividade está nos sistemas produtivos de origem vernacular, onde prevalece a tecnologia de base artesanal desde os tempos mais remotos aos dias de hoje. A criação e o desenvolvimento de ferramentas e instrumentos integram sistematicamente as atividades de produção artesanal. Este recurso criativo é popularmente conhecido como “gambiarra”, comum no meio urbano e no meio rural.

Para Magalhães (1985, p. 174), o design, como atividade criativa voltada para a produção, torna-se um instrumento de criação e adaptação de novas tecnologias. O autor sugere que este processo deveria se iniciar no aproveitamento da tecnologia existente como

uma forma de atender às situações particulares do Brasil, e inclui neste contexto a tecnologia popular, que, para o autor, é muitas vezes superior em eficiência e simplicidade.

Enquanto atividade projetual aliada à tecnologia, o design se caracterizou principalmente pelo foco na produção em série, uma condição que derivou em produtos de menor custo para o consumidor, e que, por sua vez, provocou certa uniformização funcional e estética para o consumo em massa e global (BURDEK, 2006, p. 23).

O profissional de design começou a ser reconhecido como aquele capaz de traduzir, no produto, as necessidades da indústria e do mercado. Para a indústria interessava as boas condições econômicas e de competitividade. Para o consumidor interessava a funcionalidade e a estética.

O Conselho Internacional das Organizações de Design Industrial (ICSID), fundado em Londres e registrado em Paris em 1957, é uma organização não governamental criada com o objetivo de proteger e promover internacionalmente os interesses da profissão do design. O seu primeiro congresso e assembleia geral aconteceu em 1959, em Estocolmo, Suécia. Nesta ocasião foi estabelecida a Constituição Oficial do ICSID e a primeira definição de design industrial (WDO, 2019).

Um designer industrial é aquele qualificado por treinamento, conhecimento técnico, experiência e sensibilidade visual para determinar os materiais, mecanismos, forma, cor, acabamentos de superfície e decoração de objetos que são reproduzidos em quantidade pelos processos industriais. O designer industrial pode, em momentos diferentes, se preocupar com todos ou apenas alguns desses aspectos de um objeto produzido industrialmente.

O designer industrial também pode se preocupar com os problemas de embalagem, publicidade, exibição e marketing quando a resolução de tais problemas exigir apreciação visual, além de conhecimento e experiência técnicos.

O designer para indústrias ou comércios artesanais, onde processos manuais são usados para a produção, é considerado um designer industrial quando as obras produzidas para seus desenhos ou modelos são de natureza comercial, feitas em lotes ou em quantidade, e não são obras pessoais do artesão artista. (WDO, 2019⁷)

⁷*An industrial designer is one who is qualified by training, technical knowledge, experience and visual sensibility to determine the materials, mechanisms, shape, colour, surface finishes and decoration of objects which are reproduced in quantity by industrial processes. The industrial designer may, at different times, be concerned with all or only some of these aspects of an industrially produced object.*

The industrial designer may also be concerned with the problems of packaging, advertising, exhibiting and marketing when the resolution of such problems requires visual appreciation in addition to technical knowledge and experience.

Alguns aspectos se destacam. Observa-se que a definição foi elaborada enfatizando o ator da atividade, o designer, e não a atividade em si. A presença dos termos “artesanato” e “artesão” conotam a manutenção da flexibilidade de sistemas produtivos. A definição do profissional de design remete à descrição do artesão mestre em seu ofício. O aspecto diferencial está na ênfase para o processo industrial.

Na década seguinte, novas definições foram apresentadas pelo ICSID. Estas definições passaram a protagonizar o exercício da atividade de design para a produção em massa. Dessa forma, a referência à herança produtiva artesanal desaparece, distanciando o criador de seu processo produtivo.

A 29ª Assembleia Geral desta organização é realizada em 2015, quando o ICSID recebe oficialmente a denominação de World Design Organization (WDO), que enfatiza a promoção do design enquanto agente transformador da sociedade.

O Design Industrial é um processo estratégico de solução de problemas que impulsiona a inovação, gera sucesso nos negócios e leva a uma melhor qualidade de vida através de produtos, sistemas, serviços e experiências inovadores.

É uma profissão transdisciplinar que utiliza a criatividade para resolver problemas e cocriar soluções com a intenção de melhorar um produto, sistema, serviço, experiência ou negócio. O Design une inovação, tecnologia, pesquisa, negócios e clientes para fornecer novo valor e vantagem competitiva nas esferas econômica, social e ambiental. (WDO, 2019⁸)

Design é projeto; “é uma categoria própria, autônoma, já que se encontra na intersecção entre indústria, mercado, tecnologia e cultura (prática da vida cotidiana)” (BONSIEPE, 2011, p. 234). O design é o oposto da criação arbitrária. A partir de um problema dado, ou da identificação de uma oportunidade, ele elabora conceitos capazes de sintetizar ideias e valores, e traduzir necessidades, sejam econômicas, funcionais, estéticas, simbólicas e ambientais em soluções projetuais. Consonante com Bomfim (1985, p. 9), “as definições de

The designer for craft based industries or trades, where hand processes are used for production, is deemed to be an industrial designer when the works which are produced to his drawings or models are of a commercial nature, are made in batches or otherwise in quantity, and are not personal works of the artist craftsman.

⁸*Industrial Design is a strategic problem-solving process that drives innovation, builds business success, and leads to a better quality of the life through innovative products, systems, services, and experiences.*

It is a trans-disciplinary profession that harnesses creativity to resolve problems and co-create solutions with the intent of making a product, system, service, experience or a business, better. Design links innovation, technology, research, business, and customers to provide new value and competitive advantage across economic, social, and environmental spheres.

design variam de acordo com os contextos socioeconômicos e temporais em que foram criadas, sendo convenções que tem validade limitada a um determinado espaço histórico e geográfico”.

O Código de Ética Profissional em Design sugerido pelo WDO (2019) apresenta cinco artigos como diretrizes de qualidade de atuação do designer sendo, em síntese, beneficiar o cliente, beneficiar o usuário, proteger o ecossistema, enriquecer a identidade cultural e beneficiar a profissão. Estes artigos devem ser considerados de modo integrado. Um não existe sem o outro. No entanto, diante do escopo desta tese, o artigo 4 é destacado.

Os designers industriais reconhecem que os ambientes, objetos e serviços criados como resultado do processo de design refletem e ajudam a definir a identidade cultural de suas nações e sociedades distintas dentro das nações. Os designers devem se esforçar para incorporar e promover as tradições culturais de suas sociedades nacionais, incorporando as melhores características dos princípios e padrões internacionais de design (WDO, 2019, p. 3⁹).

Nas últimas décadas, a atuação profissional em design originalmente construída sob o caráter tecnicista do pós-guerra europeu adita novas possibilidades de abordagens produtivas de caráter sociocultural, territorial, educacional e patrimonial, aspectos inerentes ao contexto produtivo de base artesanal. No século XXI a área de design e artesanato inicia-se com a consolidação da aproximação com os saberes de caráter tradicional.

Borges (2011, p. 45) coloca que por volta de 1980, a oposição entre indústria e artesanato tem dado lugar à aproximação. Para a autora, o design passa a ter um papel fundamental no processo de produção artesanal como também na formação de um novo artesão, autônomo e criador, abrindo espaço para o humano na reconstrução de um caminho social diferenciado e sustentável para a produção artesanal nacional.

No item anterior deste capítulo foi verificado a relação original do design com as formas de produção artesanal e seu subsequente e imediato afastamento em função da evolução tecnológica para a produção em série. Observa-se agora a sua aproximação com o artesanato tradicional, onde ambos, design e artesanato, começam a se revelar reciprocamente. O design tem sido evidenciado como uma atividade mediadora (GERMAK,

⁹*Industrial designers acknowledge that the environments, objects and services created as a result of the design process both reflect and help to define the cultural identity of their nations and distinct societies within nations. Designers shall strive to embody and further the cultural traditions of their national societies while incorporating the best characteristics of international design principles and standards.*

2008) e integradora (BONSIEPE, 2011) entre saberes e necessidades em um sistema complexo relacionado a outros saberes, muitas vezes mais fortes e antigos, como é o caso dos ofícios tradicionais.

De acordo com Dormer (1995, p. 178), o design escandinavo moderno não deixou de lado suas bases culturais. “Uma determinação em manter raízes no artesanato de um país pode ser interpretado como nacionalismo”, ou ao menos manter a identidade cultural.

Albino (2014) destaca o papel do design como mediador cultural junto ao artesanato e como uma atividade integradora junto a outros campos de conhecimento. “O design, na ressignificação das técnicas artesanais, pode assumir vários níveis de compromisso: de curador; de promotor; de coautor; de coprodutor; de comunicador e de gestor” (ALBINO, 2014, p. 28).

O objeto artesanal pode ser entendido como um mediador com a sociedade. Peralta (2013) considera que são peças de memória que exibem extensões culturais de seus donos e compartilhados no seu cotidiano. “O objeto artesanal nunca é um estranho, parecendo se integrar aos mais novos cenários” (PERALTA, 2013, p. 115).

A abrangência dada à atividade de design nos dias atuais revela um amplo espectro de atuação junto à produção de base artesanal. Neste cenário, o artesanato tradicional se destaca como uma fonte genuína, semântica e produtiva, além de integrar a formação do patrimônio cultural imaterial e material. O design voltado para o aprimoramento e evolução do patrimônio cultural compõe o processo de valorização do território, sua identidade e sua salvaguarda. Trata-se de uma modalidade de intervenção para a formulação de projetos, produtos e serviços sustentados pelo capital cultural local e capazes de produzir recursos, gerar fluxo econômico e processos de conhecimento (FRANZATO, 2008).

Para Franzato (2008), os recursos culturais do território são formados pelos bens materiais e imateriais, pelo espírito do lugar, pela mentalidade e pela tradição, pelo meio ambiente local e pelo capital simbólico. Consonante a esta linha de pensamento, Bozzola, Germak e De Giorgi (2012) apontam o setor de design para o artesanato como em crescimento e distintivo. Segundo estes autores, esta é uma integração virtuosa que une a criatividade matéria e a habilidade técnica do artesão com a criatividade conceitual e a capacidade inovadora do designer.

Da mesma forma, Krucken (2009) destaca o papel do design para o desenvolvimento do território. Para a autora, a atividade adota uma visão sistêmica e atua dentro dos fenômenos da criatividade e do empreendedorismo como estratégias para o desenvolvimento de identidades e produtos locais, identificando e comunicando ao consumidor os elementos históricos, ambientais, sociais e culturais relacionados a produtos e serviços.

De acordo com Massarente e Ronchetta (2004), existem riscos quando se pretende trabalhar a identidade tais como o fechamento dentro de suas próprias fronteiras, a defesa de sua própria particularidade, até a marginalização de outros e de si mesmos; ou a abertura, o desejo de diálogo, de comparação, de consciência de possibilidades de crescimento e de melhoria. Estes autores ponderam que

Em uma época em que a tendência é ir em direção à globalização abrangente que assusta, não podemos nos opor a essa tendência com o localismo exasperado, igualmente perigoso. É necessário encontrar um pluralismo de visões que permita o desenvolvimento de uma filosofia de desenvolvimento capaz de encontrar uma representação geral, mas deixando, ao mesmo tempo, espaços de autonomia para as identidades locais (MASSARENTE; RONCHETTA, 2004, p. 15).

Bonsiepe (2011) aponta informações relevantes de consideração quando se discute o tema design e artesanato. É importante ter em conta que a produção artesanal autêntica, um complexo de nuances técnicas, estéticas e sociais, é um valioso recurso local em relação ao design e criação de identidade. Trata-se geralmente de uma atividade informal de processos produtivos simples e não intensivos de capital.

O autor propõe que esta aproximação pode ser estudada por seis posturas, em forma pura ou misturada: (i) o enfoque conservador busca proteger o artesão contra qualquer influência vinda de fora e objetiva manter o artesão em um estado imune a influências contemporâneas; (ii) o enfoque estetizante considera os artesãos representantes da cultura popular e seus trabalhos são elevados ao *status* de arte popular; (iii) o enfoque produtivista considera os artesãos como mão de obra qualificada e barata, uma prática que sugere a perpetuação das relações de dependência; (iv) o enfoque culturalista considera os projetos dos artesãos locais como ponto de partida para o design genuíno, por vezes idealiza o passado; (v) o enfoque paternalista considera os artesãos como clientela política de programas assistencialistas e exerce uma função mediadora entre a produção e a comercialização; por fim, (vi) o enfoque promotor de inovação, que advoga a autonomia dos artesãos para

melhorar suas condições de subsistência, muitas vezes precárias e neste caso a participação destes produtores é requerida (BONSIEPE, 2011, p. 63).

Aloísio Magalhães¹⁰, considerado o mais notável designer do Brasil, foi pioneiro na proposição de estratégias de desenvolvimento local por meio da convergência de atributos do artesanato tradicional e do design. Ele acreditava na união destes campos de saber como uma valiosa oportunidade de desenvolvimento de um design genuinamente brasileiro (CARDOSO, 2004, p. 160; LEITE, 2017, p. 134).

Leite (2017, p. 13) destaca que, para Magalhães, o design estava presente em toda parte, que não era uma atividade simplesmente estética, formal, e já sugeria uma vasta gama de possibilidades de atuação. “O design pode assumir uma característica mais alargada, cobrindo não somente a projeção dos signos e objetos que nos circundam e com os quais interagimos, mas todo sistema ou processo que se configure como projeto” (LEITE, 2017, p. 13).

O design tem se aproximado das questões que simultaneamente tratam a proteção e o desenvolvimento do artesanato tendo em conta os seus reconhecidos atributos identitários, produtivos e econômicos. Neste contexto, o designer se prospecta em ações de intervenção assumindo o papel estratégico de mediador de saberes tradicionais e contemporâneos, por meio da produção colaborativa e de modo anuente para os principais atores envolvidos.

A análise de relatórios de práticas de campo aponta que a diferença cultural entre o designer e o artesão tradicional é, com uma frequência relevante, um impedimento tanto para a fluência de processos de cocriação como para a sua continuidade. Conforme destaca Germak (BOZZOLA, GERMAK E DE GIORGI, 2012, p. 21), “design e artesanato, por si só, é o encontro de duas culturas”.

¹⁰ Aloísio Magalhães (1927-1982) foi artista plástico e uma das mais importantes figuras do design gráfico no Brasil durante as décadas de 1960 e 1970. No final da década de 1970, Magalhães ganha destaque na carreira de dirigente cultural na esfera pública. Segundo Cardoso (2004, p. 197), Magalhães foi um hábil articulador político e projetou a atividade de design e a cultura brasileira na esfera pública.

2.4 POLÍTICAS PÚBLICAS PARA O ARTESANATO

O artesanato tem sido considerado uma atividade de grande representatividade no contexto produtivo mundial. De acordo com Paglioto (2016), são inúmeras as iniciativas de incremento do setor por parte de importantes instituições articuladoras e de fomento tais como UNESCO, Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD), Organização Mundial do Comércio (OMC), Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OECD), e Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID).

É difícil precisar o número de artesãos atuantes no Brasil. Segundo notícia publicada no site do Governo Brasileiro em 2015, de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), há cerca de 8,5 milhões de artesãos no Brasil (BRASIL, 2017). Conforme verificado por Freitas (2011, p. 24), este número já fora apresentado pelo Programa do Artesanato Brasileiro em 2002. Nos dias atuais deve-se ter em conta a mudança do cenário econômico nacional, das relações de trabalho, a mudança mundial de comportamento de consumo, a informalidade característica do setor, e que tipo de atividade artesanal é considerado neste levantamento.

Segundo Eduardo Barroso, este é um dado inventado que vem sendo contado há 25 anos, quando o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) foi transferido do Ministério do Bem Estar Social para o Ministério da Indústria e Comércio durante o governo do Presidente Fernando Henrique Cardoso. “Nós fizemos um levantamento recente em João Pessoa, que foi eleita cidade Unesco do artesanato, e nós não temos 200 artesãos na cidade. Nós não temos 2.000 artesãos no estado. Então, onde estão estes 8,5 milhões de artesãos?” (SEBRAE/CE, 2019).

A partir da segunda metade do século XX o Brasil se empenhou na criação e implementação de ações de promoção e de capacitação para artesanato. As primeiras iniciativas de políticas públicas estruturalistas influenciadas pelas regras do planejamento econômico e social ocorreram na década de 1950, e foram iniciadas por um movimento educativo que promoveu certa atenção para o setor. Este movimento foi iniciado por projetos pulverizados principalmente na região nordeste do país (LEITE, 2017; PEREIRA, 1979).

Em 1957 foi criado no Estado da Bahia o Instituto de Pesquisas e Treinamento do Artesanato (IPTA), com a finalidade de realizar estudos e pesquisas de caráter técnico e mercadológico, a orientação técnica, a possibilidade de introdução de novas atividades adequadas à região, a elaboração de planos de desenvolvimento e distribuição da produção, orientação quanto às formas de organização do trabalho, o fornecimento de matérias-primas e a preparação de mestres artesãos (PEREIRA, 1979, p. 100).

O IPTA, apesar da sua curta existência de 1957 a 1960, foi considerado uma experiência positiva e influenciadora no plano regional e no plano nacional. Em 1961, o Ministério da Educação e Cultura (MEC) instituiu o Projeto de Assistência ao Artesanato Brasileiro (PAAB), um projeto experimental de seis meses de duração, que atuou de modo confluyente aos objetivos do extinto IPTA na promoção e na articulação integrada de projetos para o setor artesanal (PEREIRA, 1979).

De acordo com Pereira (1979), no período compreendido entre 1957 a 1975, foram ensaiadas experiências de todo o gênero, mas em face às suas deficiências e potencialidades, em 1977, o Ministério do Trabalho instituiu o Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato (PNDA), que visava a promoção do artesão e da produção e comercialização do artesanato. O Programa instituiu como objetivos: [I] promover, estimular, desenvolver, orientar e coordenar a atividade artesanal a nível nacional; [II] propiciar ao artesão condições de desenvolvimento e autossustentação através da atividade artesanal; [III] orientar e formar de mão-de-obra artesanal; [IV] estimular e/ou promover a criação e organização de sistemas de produção e comercialização do artesanato; [V] incentivar a preservação do artesanato em suas formas de expressão da cultura popular; [VI] estudar e propor formas que definam a situação jurídica do artesão; [VII] propor a criação de mecanismos fiscais e financeiros de incentivo à produção artesanal; [VIII] promover estudos e pesquisas visando a manutenção de informações atualizadas para o setor (BRASIL, 1977).

Magalhães (1985) destaca que o foco do PNDA estava na melhoria das condições e do nível de trabalho do artesão. O autor pondera sobre as metodologias homogeneizadas e chama a atenção para o que ele considera fundamental: a identificação do nível de desenvolvimento do fazer-artesanal que é diferente caso a caso. Em estudo mais recente,

Paglioto (2016, p. 30) afirma que não é possível tratar o desenvolvimento de atividades produtivas tradicionais e singulares como uma receita de bolo.

Em 1976 Aloísio Magalhães fundou e coordenou o Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), ligado à área de patrimônio. A instituição era conveniada à Secretaria de Planejamento da Presidência da República, Ministério da Educação e Cultura, Ministério da Indústria e Comércio, do Interior, de Relações Exteriores, Caixa Econômica Federal, Governo do Distrito Federal e Universidade de Brasília, onde era professor. (LEITE, 2017, p. 135)

O CNRC tinha como fundamento o estudo e compreensão das circunstâncias da então produção cultural brasileira, a partir de sua própria realidade. Neste contexto, o artesanato tradicional era considerado um importante indicador cultural e o seu desenvolvimento poderia contribuir para a criação de novas riquezas e para a fixação do homem no seu contexto regional (MAGALHÃES, 1985, p. 55).

A proposição e realização de ações locais eram construídas a partir de mapeamentos e projetos que tratam de cultura, patrimônio, história, e de fazeres-artesanais de tradição cultural que consistiam no conhecimento dos processos de produção, matérias-primas e técnicas artesanais, comercialização e consumo. Para Magalhães (1985, p. 57), era evidente a certeza de que a realidade brasileira contém riquezas ainda desconhecidas. O Quadro 3 traz exemplos de projetos para o artesanato promovidos pelo CNRC.

Quadro 3 – Exemplos de projetos para o artesanato promovidos pelo CNRC (1975 a 1979)

PROJETOS	PROVEITOS ESPECÍFICOS
O artesanato como referência cultural	Traçado de uma sistemática ampla para o mapeamento da atividade artesanal no Brasil, consideradas suas múltiplas vinculações com as circunstâncias históricas, socioculturais e econômicas do País
Tecelagem popular no Triângulo Mineiro	Levantamento e documentação das técnicas de fiação, tingimento e tecelagem; da fabricação de instrumentos e obtenção de matérias-primas; classificações dos padrões de produtos; estudo de sua evolução.
Artesanato indígena no Centro-Oeste	Levantamento, documentação e análise das técnicas de produção do artesanato indígena, com seu entendimento pelo contexto socioeconômico que as gera
Cerâmica de Amaro de Tracunhaém	Documentação fotográfica de trabalho de cerâmica utilitária e figurativa; gravações de depoimentos dos artesãos; análise e indexação do universo da atividade
Brinquedos populares do Nordeste	Documentário cinematográfico sobre fabricação e comercialização de brinquedos populares nas feiras de cidades do Nordeste
Artesanato do Médio São Francisco	Registro de aspectos de vida, tradições e costumes na região; coleta de peças artesanais e exposições representativas realizadas em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro
Fabricação e comercialização de lixeiras	Registro do processo de aproveitamento de pneumáticos usados como depósitos de lixo e sua análise econômica

FONTE: MAGALHÃES, 1985, p. 58

Magalhães defendia a política pública integrada e defendia ações de “olhar para dentro”. Para ele, o desenvolvimento harmonioso se dá em dois planos. O metadesenvolvimento é o plano macro e consiste nas infraestruturas de apoio. O paradesenvolvimento é o plano micro, de identificação de necessidades ligadas a comportamentos e hábitos, usos e costumes da comunidade (MAGALHÃES, 1985, p. 158).

Leite (2017, p. 20) afirma que a preocupação de Magalhães em harmonizar ações projetivas e de desenvolvimento econômico com referências históricas e culturais brasileiras se deu em razão da identificação de uma “inebriante produção artesanal”, de sua vivência europeia na década de 1950, na qual a tradição artesanal constituiu uma exemplaridade econômica, e da sua formação profissional, tendo o design como base.

“As palavras de Aloísio Magalhães não perderam sua atualidade” (FONSECA, 2009, p. 69). Sua obra poderia ser considerada como um tratado de diretrizes posturas e políticas públicas integradas para o estudo, a proteção e o desenvolvimento da produção artesanal de tradição, com subsídios fundamentais para o discurso atual acerca do design e do artesanato.

Em 1979 Aloísio Magalhães tornou-se diretor-geral do Iphan, e em 1980 fundou e presidiu a Fundação Pró-Memória. Faleceu em 1992, aos 54 anos (CARDOSO, 2004; MAGALHÃES, 1985). Tendo em conta o seu entusiasmo, não é difícil vislumbrar o que ele teria feito pelo design e pela cultura brasileira se sua trajetória não tivesse sido interrompida tão precocemente.

O aprofundamento das reflexões e ideias trazidas pelo CNRC voltadas para o patrimônio imaterial teve continuidade e, em 1999, o Iphan cria o Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) como um instrumento de identificação e documentação de bens culturais e, conseqüentemente, de mapeamento de possibilidades de preservação desses bens (IPHAN, 2000).

O Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) é uma metodologia de pesquisa desenvolvida pelo Iphan para produzir conhecimento sobre os domínios da vida social aos quais são atribuídos sentidos e valores e que, portanto, constituem marcos e referências de identidade para determinado grupo social. [...] A delimitação da área do Inventário ocorre em função das referências culturais presentes num determinado território. Essas áreas podem ser reconhecidas em diferentes escalas, ou seja, podem corresponder a uma vila, a um bairro, a uma zona ou mancha urbana, a uma região geográfica culturalmente diferenciada ou a um conjunto de segmentos territoriais (IPHAN, 2020).

Trata-se de um procedimento de pesquisa dividido em 3 etapas sucessivas, quais sejam levantamento preliminar, identificação e documentação (IPHAN, 2000, p. 35), e embasa as políticas de salvaguarda estabelecidas pelo Iphan. Em relação à produção artesanal tradicional de Minas Gerais, foi realizado o INRC da cerâmica do Candeal, do modo de fazer viola de 10 cordas, do modo artesanal de fazer queijo e dos mestres artífices de Minas Gerais (IPHAN, 2020).

Em 1991, o decreto que instituíra o PNDA, então subordinado ao Ministério do Trabalho, foi revogado dando lugar à instituição do Programa Brasileiro de Design (PAB), no Ministério de Ação Social. Em 1995, por meio de novo decreto, o PAB passa a subordinar-se ao Ministério da Indústria, Comércio e Turismo. Posteriormente este órgão passa à denominação de Ministério da Indústria, Comércio Exterior e Serviços. Atualmente é gerido pela Subsecretaria de Desenvolvimento das Micro e Pequenas Empresas, Empreendedorismo e Artesanato da Secretaria de Desenvolvimento da Indústria, Comércio, Serviços e Inovação, do Ministério da Economia. O programa é gerido pelo governo federal, mas busca a

descentralização, pois propõe desenvolver as potencialidades dos estados e municípios (BRASIL; 1991, 1995, 2019).

Esta transição do artesanato por diversas áreas da administração pública reforça a amplitude de aspectos que esta atividade produtiva envolve. De acordo com os decretos consultados, os objetivos fundamentais estabelecidos para o PAB têm sido mantidos e suas diretrizes têm sido atualizadas de acordo com o desenvolvimento do setor.

O PAB tem o objetivo de coordenar e desenvolver atividades que visem a valorizar o artesão brasileiro, elevando o seu nível cultural, profissional, social e econômico, além de desenvolver e promover o artesanato e a empresa artesanal.

Nesse sentido, são desenvolvidas ações voltadas à geração de oportunidades de trabalho e renda, o aproveitamento das vocações regionais, a preservação das culturas locais, a formação de uma mentalidade empreendedora e a capacitação de artesãos para o mercado competitivo, promovendo a profissionalização e a comercialização dos produtos artesanais brasileiros. (BRASIL, 2019)

O propósito do PNDA subsidiou a construção do PAB que, por sua vez, tem sido referência na elaboração de programas e projetos institucionais e acadêmicos de incentivo à produção brasileira de base artesanal. Dois programas que se destacam no Brasil são o Programa Sebrae de Artesanato e o Programa Artesanato Solidário (Artesol), que mantêm representações em todo o território nacional (OLIVEIRA, 2016).

O Programa Sebrae de Artesanato foi criado em 1997 com o foco em promover o desenvolvimento de micro e pequenos empreendimentos artesanais (SEBRAE; 2004, p. 65). O Sebrae, por sua vez, é uma entidade privada representada por uma unidade nacional e unidades estaduais que atuam com enfoque no empreendedorismo e desenvolvimento sustentável de pequenos negócios.

O programa estabelece linhas de ações voltadas para diagnósticos, pesquisas, informação técnica, design, transferência de tecnologia, ensaios e experimentações, preparação e publicação de material técnico-didático de apoio, promoção e divulgação de novos produtos, organização de seminários e *workshops*, organização de feiras e exposições (SEBRAE; 2004, 2010).

O Programa Artesanato Solidário, é uma organização da sociedade civil de interesse público criada em 1998 pela antropóloga Ruth Cardoso no período de governo de seu esposo Fernando Henrique Cardoso. A entidade atua na identificação e fomento de polos de artesanato estaduais, regionais e locais. De acordo com o plano setorial do artesanato

elaborado pela instituição, os eixos condutores contemplam a criação e a produção, a formação e capacitação do artesão, divulgação e publicações, distribuição e comercialização, e o apoio à elaboração de políticas públicas para o setor (ARTESOL, 2014).

Um dos principais propósitos do ArteSol é o trabalho com técnicas artesanais e o apoio à salvaguarda do fazer artesanal de tradição, promovendo a autonomia dos artesãos e o desenvolvimento socioeconômico dos grupos produtivos (ARTESOL, 2014, p. 9). Já o Programa Sebrae de Artesanato atua com as mais diversas categorias de produtos artesanais (SEBRAE, 2010, p. 12).

Nestes e em muitos outros programas e projetos, o design é considerado uma valiosa estratégia de inovação do setor artesanal, pois permite uma atuação tanto individualizada quanto coletiva, conforme verificado nas propostas destes programas norteadores e nos relatórios analisados neste estudo. Tendo em conta questões operacionais, financeiras e de metas institucionais, tem predominado a atuação coletiva.

As ações de design são realizadas de modo concomitante a outros campos de conhecimento, sendo prevaletes as áreas de empreendedorismo, cultura, gestão, cadeia produtiva, plano de negócios e comercialização. Conforme o Termo de Referência instituído pelo Programa Sebrae de Artesanato, o design para o artesanato tem como objetivo principal “colaborar para o desenvolvimento e melhoria da qualidade e competitividade do produto de origem artesanal, de modo sustentável” (SEBRAE; 2004, p. 65, 2010, p. 46).

As propostas metodológicas para a implementação de ações de design inicialmente realizadas pelo Programa Sebrae de Artesanato eram apresentadas no formato de uma metodologia fechada, que estabelecia um protocolo de procedimentos padrão da instituição, onde o percurso de atuação era pré-definido para diferentes contextos produtivos. Atualmente, a instituição apresenta também o formato aberto, onde o design participa diretamente da ação de diagnóstico para então definir um plano de ações mais específico e condizente com a realidade local (FREITAS; COSTA; MENEZES, 2009; FREITAS; CRUZ; PIRES; SALGADO, 2015). O Programa ArteSol prioriza a metodologia aberta (ARTESOL, 2014).

No caso Minas Gerais, são inúmeras as iniciativas do Estado. Trata-se de programas de ações coordenadas por diferentes esferas da administração pública, de instituições de

pesquisa e ensino superior, de organizações não-governamentais, dentre outras entidades, conforme demonstraram os relatórios técnicos analisados.

Na esfera pública, a mais recente discussão acerca da produção artesanal do Estado se dá por meio da recente criação do Programa Mais Artesanato, conforme apresentado no Plano Quadrienal de Desenvolvimento do Artesanato Mineiro 2018 - 2021 (MINAS GERAIS, 2018). Trata-se de uma proposta interinstitucional cuja missão é estruturar o artesanato mineiro como setor competitivo e de referência. A proposta é dividida em cinco eixos temáticos sendo legislação e políticas públicas, comercialização, desenvolvimento regional, inclusão e desenvolvimento social, e salvaguarda dos mestres artesãos.

No que se refere ao âmbito acadêmico, recentemente a Universidade Federal do Estado de Minas Gerais (UFMG) tem se empenhado em políticas públicas para inclusão epistêmica de saberes por meio da concessão do título de Notório Saber, outorgado a mestres e mestradas detentores de tradições vindas de culturas indígenas, afro-brasileiras, quilombolas e populares.

O título de Notório Saber é uma titulação acadêmica em nível de doutorado concedido a reconhecidos detentores de conhecimentos adquiridos ao longo de uma vida, predominantemente por meio da oralidade e com base em práticas, métodos e processos distintos daqueles da ciência ocidental (CARVALHO, 2016, p. 5; UFMG, 2020). A iniciativa é recente e o título ainda não foi concedido a nenhum mestre, apesar de muitos já participarem de experiências letivas na instituição.

Em 2010, com o apoio do Ministério da Cultura, o Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino e na Pesquisa (INCTI) da Universidade de Brasília (UnB), começou a ser implementado o projeto Encontro de Saberes. Sete universidades brasileiras implementaram este projeto, sendo UNB, UFMG, Universidade Federal do Pará (UFPA), Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), Universidade Federal do Cariri (UFCA), Universidade Estadual do Ceará (UECE), e na Pontifícia Universidad Javeriana, na Colômbia. Os mestres e mestradas tradicionais que recebem este título ministram disciplinas regulares, valendo crédito para o currículo de graduação, e não apenas oficinas ou cursos de extensão (CARVALHO, 2016, p. 7).

2.4.1 ECONOMIA CRIATIVA

Como qualquer política pública, política cultural é um conjunto articulado e fundamentado de decisões, projetos, programas, recursos e instituições, a partir da iniciativa do Estado (MAGALHÃES, 1985, p. 13).

A Economia Criativa é “uma disciplina recente (anos 1960), quando comparada ao marco zero da Ciência Econômica, em 1776” (MACHADO, 2016, p. 60). É um movimento contemporâneo no universo de estratégias de desenvolvimento que enfatiza a cultura, a criatividade, a ciência e a tecnologia como insumos essenciais para o desenvolvimento sustentável dos países.

Economia criativa, economia da cultura, indústria cultural, indústrias criativas, gestão da criatividade. São novas expressões que hoje fazem parte do vocabulário de quem se dedica a temas relacionados ao desenvolvimento, à economia e à cultura. Não se trata apenas de um novo campo semântico, mas de uma realidade [produtiva] que engloba formas originais de pensamento, gestão e compartilhamento de bens materiais e simbólicos (LEITÃO; MACHADO, 2016, p. 7).

Neste contexto, o termo “criativo” é empregado para caracterizar atividades não condicionadas pela produção em grande escala, abrindo espaço para a pequena produção. De modo geral, as atividades criativas apresentam-se como formas de produção horizontalizadas e cooperativas (MICHEL, 2016), e como formas de “oposição a modelos de desenvolvimento desenraizados e descontextualizados, distantes de suas bases culturais” (PAGLIOTO, 2016, p. 30).

A Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD) define a Economia Criativa como “um conceito em evolução baseado em ativos criativos que geram crescimento e desenvolvimento econômico” e enfatiza as suas dimensões de geração de trabalho e renda, inclusão social, desenvolvimento cultural e humano, tecnologias, inovação. “É um conjunto de atividades econômicas baseadas em conhecimento, com uma dimensão de desenvolvimento e interligações cruzadas em macro e micro níveis para a economia em geral” (MINC, 2012, p. 10).

A Economia Criativa é defendida como uma estratégia de desenvolvimento fundamentada na criatividade e cultura, recursos que existem em abundância e de forma “autogerada”. No entanto, é ainda pouco explorada como meio de geração de riqueza (MINC, 2011; PAGLIOTO, 2016).

Oliveira (2016) observa sobre a imprecisão na denominação dos setores criativos como atividades produtivas sustentadas pela criatividade e pelo conhecimento. Para o autor, “esses insumos são imprescindíveis a toda e qualquer atividade humana”, e destaca a seguinte definição:

diversos conjuntos de empreendimentos cujas atividades produtivas tem como processo principal um ato criativo gerador de um produto – bem ou serviço – cuja dimensão simbólica é determinante no seu valor, resultando em produção de riqueza cultural, econômica e social (OLIVEIRA, 2016, p. 113).

Além das dimensões econômica, social e ambiental, a cultura torna-se o quarto pilar do desenvolvimento sustentável. A dimensão imaterial ganha importância na medida em que hábitos, modos de vida e demais peculiaridades locais importam e impactam a economia.

Em sua tese de doutorado sobre o tema design e artesanato, Albino (2014) afirma que os valores humanos e a atenção voltada para o emocional, o espiritual e o histórico serão a essência do próximo sistema econômico, “no qual os aspectos materiais não serão reduzidos, mas os emocionais serão mais valorizados” (ALBINO, 2014, p. 48).

Trata-se de um conjunto de políticas públicas ou, de outro modo, de uma estratégia de formulação de políticas públicas para dinamizar os setores vinculados às “atividades criativas” (MACHADO, 2016, p. 57). Por ser um campo recente, as políticas de apoio à Economia Criativa são ainda incipientes. Sua estrutura de mercado é liderada por micro e pequenas empresas e por um alto grau de informalidade (OLIVEIRA, 2016).

As atividades criativas vão além dos setores caracterizados como tipicamente culturais tais como a música, dança, teatro, ópera, circo, pintura, fotografia, cinema. Eles contemplam também outras expressões ou atividade relacionadas às novas mídias, à indústria de conteúdos, ao design, à arquitetura, ao artesanato, à gastronomia, turismo, dentre outras formas portadoras de conteúdo simbólico. (MACHADO, 2016; MINC, 2011; OLIVEIRA, 2016). É bom ressaltar que setores criativos tradicionais estão localmente enraizados e são alimentados por pessoas comuns que geram riqueza (OLIVEIRA, 2016; PAGLIOTO, 2016). Este é o caso do artesanato tradicional.

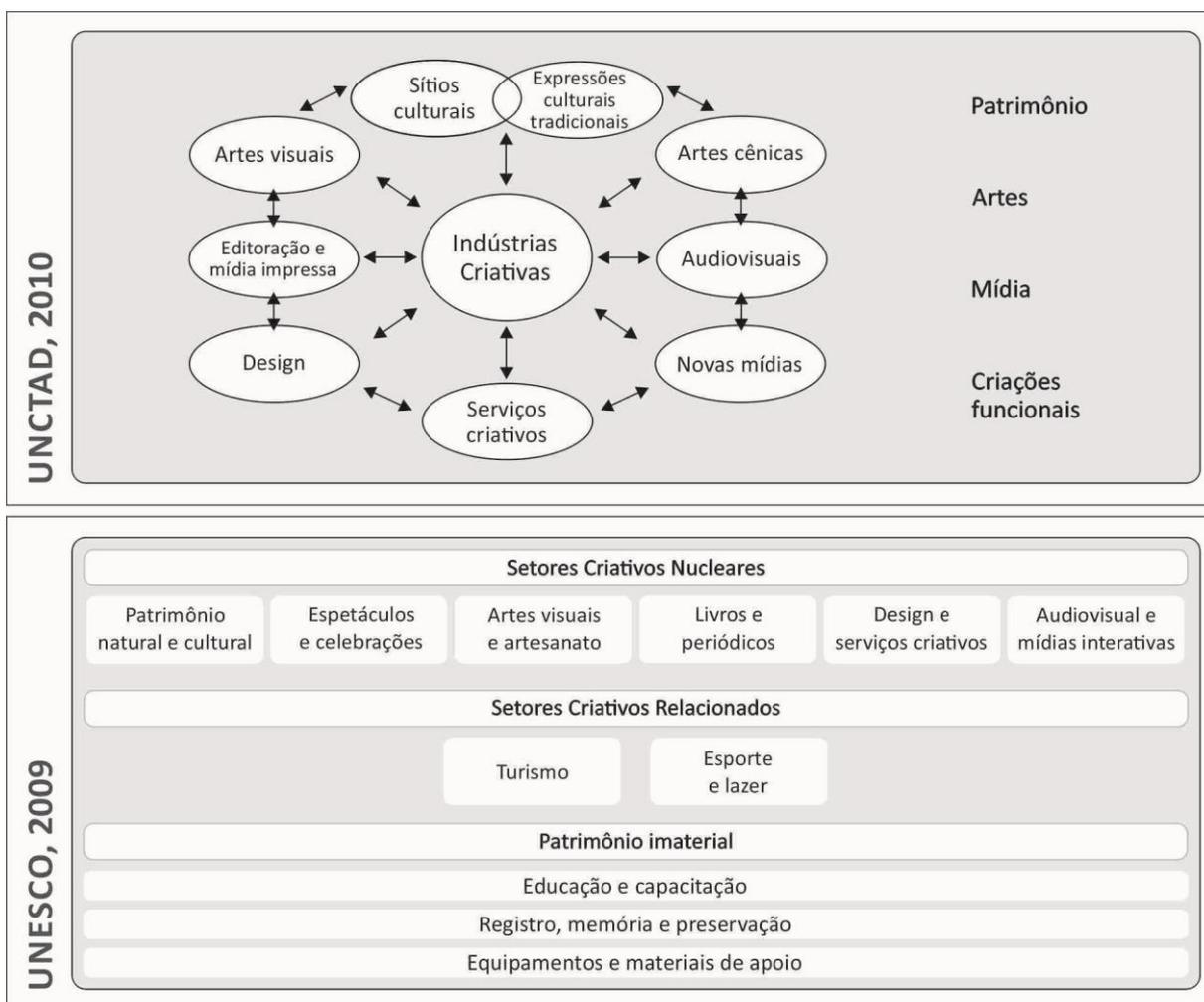
A UNCTAD adota o termo “indústrias criativas” a partir de quatro grandes grupos divididos de acordo com suas características distintas: patrimônio, artes, mídia e criações funcionais. Estes, por sua vez, contemplam nove subgrupos (artes visuais, editoração e mídia

impressa, design, serviços criativos, novas mídias, audiovisuais, artes cênicas, expressões culturais tradicionais, no qual o artesanato está inserido, e sítios culturais) que variam de setores consolidados nos conhecimentos tradicionais a setores mais tecnológicos e de serviços; enfatiza a conexão, a interação e o cruzamento de setores (MINC, 2011, p. 26).

A UNESCO apresenta seis macrocategorias nucleares tidas como a essencialmente criativa - patrimônio natural e cultural, espetáculos e celebrações, artes visuais e artesanato, livros e periódicos, design e setores criativos, e audiovisual e mídias interativas. Estas são relacionadas aos setores impactados diretamente - setores criativos do turismo, esporte e lazer, e patrimônio imaterial; enfatiza a interdisciplinaridade e expande a estratégia para outras áreas (MINC, 2012, p. 7).

Estes exemplos demonstram a amplitude das possibilidades de interconexões nestes contextos produtivos (Figura 5). A definição de cenários de produção criativa é variável e depende das idiosincrasias de seus territórios de procedência (MACHADO, 2016, p. 58).

Figura 5– Classificação de setores criativos apresentadas pela UNCTAD e pela UNESCO



Fonte: MINC; 2011, p. 27, 2012, p. 8

Design, artesanato, audiovisuais, novas mídias, artes performáticas, publicação e artes visuais são as sete categorias de bens criativos considerados no Relatório *Creative Economy Outlook* [Perspectivas da Economia Criativa], apresentado pela UNCTAD em 2018, que avalia o comércio internacional de bens criativos de 2002 a 2015. As estatísticas compiladas incluem todos os bens criativos que se enquadram nos critérios de “ciclo de criação, produção e distribuição de um produto tangível com conteúdo criativo, valor econômico e cultural e um objetivo de mercado” (UNCTAD, 2018, p. 13).

Dentre as áreas diretamente relacionadas à Economia Criativa, estão o artesanato tradicional e o design (UNCTAD, 2018, p. 13). A inserção do design como categoria da economia criativa demonstra que o caráter tecnicista da atividade de design passou a compartilhar espaço com o caráter holístico e emocional.

O design se sobressai entre as demais categorias, seguido pelas artes visuais e pelo artesanato que, juntas, são responsáveis por 45% do total da exportação de bens criativos, fato que favorece a geração de receitas (UNCTAD, 2018, p. 9). De acordo com o relatório, o mercado global do artesanato está em expansão. As exportações mundiais apresentaram uma taxa de crescimento média anual de 4,42% durante o período 2003-2015 (Tabela 1).

Tabela1 – Os 10 principais exportadores de artesanato entre as economias em desenvolvimento

Artesanato: 10 maiores exportadores entre as economias em desenvolvimento, 2015			
	Valor (em milhões de dólares)	Cota de mercado (%)	Taxa média de crescimento anual 2003-2015 (%)
China	17.383	48,7	12,9
Turquia	2.754	7,7	13,58
Hong Kong (China)	1.759	4,9	-4,32
Índia	1.592	4,5	6,31
México	222	0,6	-3,09
Taiwan, Província da China	1.063	3,0	4,05
Paquistão	138	0,4	-11,07
Arábia Saudita	102	0,3	-0,02
El Salvador	70	0,2	32,08
Brasil	67	0,2	-1,21

Fonte: UNCTAD, 2018, p. 26, tradução nossa

Conforme a Tabela 1, o Brasil está entre os 10 principais exportadores de artesanato de países em desenvolvimento em 2015, mais precisamente em 10º lugar, mas com taxa de crescimento negativo de -1,21% em termos de exportação do artesanato. Dentre os países da América Latina, além do Brasil, figuram México em 5º lugar e também com crescimento negativo de -3,09%, e El Salvador, em 9º lugar, no entanto com uma taxa de crescimento positivo de 32,08% (UNCTAD, 2018, p. 26).

2.5 PARÂMETROS IDENTITÁRIOS DO ARTESANATO TRADICIONAL

Apoiado no argumento de Hall (2006) de que a “identidade somente se torna uma questão quando se está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (HALL, 2006, p. 7). Para o autor, a identidade está fragmentada e é composta de várias identidades, não é fixa, sendo transformada continuamente, “é definida historicamente, e não biologicamente”, o que significa que momentos diferentes implicam em identidades diferentes (HALL, 2006, p. 12).

Nos dias atuais, na medida em que os sistemas de ressignificação se multiplicam, multiplicam também as possibilidades de representação cultural em um ritmo célere impulsionado pelo fenômeno da interconexão global (HALL, 2006). Esta é a sua principal distinção com as sociedades tradicionais, onde o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações (HALL, 2006, p. 14). De acordo com Massarente e Ronchetta (2004, p. 14), o reconhecimento e a busca pela apropriação do patrimônio cultural representam um forte sintoma para o aprimoramento de uma identidade local abandonada em favor de modelos exógenos impostos e promovidos pelo rápido desenvolvimento da produção e da comunicação em massa.

A identidade é formada pelo repertório de traços culturais de um meio social pelos quais os seus membros se identificam (BO, 2003). Além do patrimônio material, esta definição incorpora aspectos ligados ao conceito de patrimônio imaterial, compreendido como toda forma de “saberes e fazeres” transmitidos no âmbito das comunidades, dentre os quais está o artesanato tradicional (BO, 2003, p. 79).

Esta categoria de artesanato é considerada uma forma de expressão da cultura e se caracteriza pela sua trajetória e pela sua autonomia criativa e produtiva. A ênfase atual dada aos valores identitários do artesanato tradicional, de modo geral, não parte do artesão. Para ele, trata-se da produção de artefatos úteis de algum modo; de exercer um trabalho útil; de estar inserido em um corpo social. Os artefatos e serviços, feitos com notório primor técnico e artístico, em sua maioria, são vernaculares e utilitários, produzidos com recursos locais e com o objetivo de serem comercializados (BO, 2003).

Considerar o percurso histórico do artesanato tradicional nos permite compreender as origens e a evolução da atividade, a formação tecnológica, cultural, artística e simbólica, as

influências, as circunstâncias e as fases de desenvolvimento dos ofícios, da criação dos artefatos, das relações de aprendizagem, de trabalho e de comercialização, as funções sociais e econômicas. O fazer-artesanal de tradição se destaca pela consonância de atributos materiais e imateriais na definição do caráter identitário da atividade.

Em relação às políticas públicas atuais, constata-se a construção contínua de estratégias e empreendimentos institucionais até se chegar à atual denominação de Economia Criativa. Sob esta perspectiva, o artesanato tradicional é entendido como uma atividade criativa e produtiva de representatividade cultural, humana e econômica, e, portanto, como um patrimônio que demanda ações tanto de proteção quanto de desenvolvimento (CORSINO, 2017; MAGALHÃES, 1985, p. 163).

2.5.1 PATRIMÔNIO

Como aprendemos a usar a palavra “patrimônio”? “Patrimônio” está entre as palavras que usamos com mais frequência no cotidiano. Falamos dos patrimônios econômicos e financeiros, dos patrimônios imobiliários; referimo-nos ao patrimônio econômico e financeiro de uma empresa, de um país, de uma família, de um indivíduo; usamos também a noção de patrimônios culturais, arquitetônicos, históricos, etnográficos, ecológicos, genéticos; sem falar nos chamados patrimônios intangíveis, de recente e oportuna formulação no Brasil. Parece não haver limite para o processo de qualificação dessa palavra (GONÇALVES, 2009, p. 25).

Esta citação de Gonçalves (2009) discute “patrimônio” como uma categoria de pensamento e é neste sentido que este termo é destacado aqui, entendendo-o como pertinente à reflexão acerca da valorização, proteção e desenvolvimento de ofícios artesanais de tradição. Os artefatos resultantes do trabalho do artesão portam história, conhecimento técnico e simbolismo. A noção de patrimônio se confunde com a de propriedade. Refere-se a algo que herdamos e que, por conseguinte, deve ser protegido, o que não significa ser “congelado” (GONÇALVES, 2009; OLIVEN, 2009).

O Artigo 216 da Constituição Federal do Brasil (BRASIL, 1988), em conformidade com as definições estabelecidas pela UNESCO (1972), conceitua patrimônio cultural como sendo

os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: [I] as formas de expressão; [II] os modos de criar, fazer e viver; [III] as criações científicas, artísticas e tecnológicas; [IV] as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; [V] os conjuntos urbanos e sítios de

valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico (BRASIL, 1988, p. 141).

Sant'Anna (2009) observa que os bens culturais de natureza imaterial são dotados de dinâmicas de desenvolvimento e de transformação e não cabem em conceitos, pois são processuais. No caso do artesanato tradicional, cada caso é único (MAGALHÃES, 1985; PAGLIOTO, 2016), condição que poderá ser demonstrada nas atividades de pesquisa de campo desta tese.

Para Magalhães (1985, p. 41), o patrimônio cultural é de valor permanente para uma nação. Além do patrimônio material, “o gesto, o hábito, a maneira de ser da nossa comunidade se constituem no nosso patrimônio cultural” (MAGALHÃES, 1985, p. 63). O CNRC foi criado justamente com a finalidade de registrar e impulsionar atividades culturais caracterizadas pelos chamados bens culturais vivos, conforme relatos de Magalhães (1985). Quando nomeado diretor do IPHAN em 1979, Aloísio Magalhães manteve a ênfase neste propósito afirmando que “como bens culturais vivos entendo o trato da matéria-prima, as formas de tecnologia pré-industrial, as formas do fazer popular, a invenção de objetos utilitários”. O artesanato como referência cultural considera suas múltiplas vinculações com as circunstâncias históricas, socioculturais e econômicas do país (LEITE, 2017).

O processo de industrialização está integrado ao processo civilizatório. Segundo Ribeiro (2011), o processo civilizatório brasileiro, grosso modo, “queimou” etapas importantes de amadurecimento, se comparado com o processo europeu, ou passou rápido demais a ponto de não absorver as suas raízes como seu patrimônio.

Com um claro discurso para chamar a atenção para os aspectos produtivos relacionados às nossas raízes, Magalhães destaca que “a grande ênfase era para fora, e, portanto, mimética e copiadora” (MAGALHÃES, 1985, p. 96). Segundo Paula (2014), o desenvolvimento passa por reconhecer a sua origem e tem a cultura como elemento decisivo. Neste sentido, o autor corrobora com Ribeiro (2011) ao considerar que o modelo de desenvolvimento brasileiro, certo modo, caminhou na contramão do previsto (PAULA, 2014).

Desde a sua criação em 1937, o IPHAN já incluía um conceito amplo de bem cultural, embora a ênfase da instituição fosse para o acervo arquitetônico. Para Magalhães, o bem cultural móvel, as atividades do povo, as atividades artesanais, os hábitos culturais abrangiam

uma área que não estava sendo cuidada como patrimônio (MAGALHÃES, 1985, p. 217). Sob estas bases foram consolidadas as atuais políticas de salvaguarda de fazeres artesanais de tradição do Iphan (BRASIL, 1937; CORSINO, 2017).

Segundo Sant’Anna (2009, p. 55), no caso do artesanato tradicional, o artesão mestre de ofício é um patrimônio vivo, pois contempla o domínio de saberes populares próprios traduzidos em artefatos que decorrem de modos de fazer organizados de forma peculiar e que resistem por gerações. Tais atividades correm o risco de desaparecer e esta preocupação tem contribuído para a criação e a implementação de políticas públicas que visam ações protetivas.

Em 2002, a UNESCO estabeleceu o Sistema “Tesouros Humanos Vivos”, que assim o define: “Tesouros Humanos Vivos são pessoas que incorporam, no mais alto grau, as habilidades e técnicas necessárias para a produção de aspectos selecionados da vida cultural de um povo e a existência continuada de seu patrimônio cultural material” (UNESCO, 2002, p. 19, tradução nossa¹¹).

O Registro do Patrimônio Vivo tem como objetivo “valorizar, difundir e garantir a perpetuação de saberes e fazeres que se constituem como bens de natureza imaterial”. Este procedimento consiste no reconhecimento de indivíduos ou grupos que “detenham as técnicas necessárias para transmissão do conhecimento tradicional e popular que esteja sob o risco de desaparecimento ou extinção” (ACSELRAD, 2018, p. 1). Tais atributos convergem para os critérios de concessão do título de Notório Saber a mestres artesãos, que, desde 2010, vem aos poucos se aproximando das universidades brasileiras, conforme verificado no item anterior deste capítulo (CARVALHO, 2016, p. 7).

Também em 2002, foi criado o Livro de Registro dos Saberes, que integra as atuais políticas públicas de salvaguarda do Iphan. Trata-se de instrumento legal de reconhecimento de bens culturais de natureza imaterial com o objetivo de preservação de bens de natureza processual e dinâmica (ABREU; CHAGAS, 2009, p. 17; CORSINO, 2017). De acordo com Abreu e Chagas (2009, p. 17), este instrumento representou um avanço ao resgatar do passado

¹¹*Living Human Treasures are persons who embody in the very highest degree the skills and techniques necessary for the production of selected aspects of the cultural life of a people and the continued existence of their material cultural heritage.*

culturas existentes no Brasil, inscrevendo-as no presente, em sua diversidade e especificidade. O Livro de Registro dos Saberes apresenta-se no formato digital, em contínuo processo de construção e disponibilizado no site da instituição.

Dentre os ofícios e práticas tradicionais salvaguardados está o ofício das Paneleiras de Goiabeiras de Vitória, no Estado do Espírito Santo, que figura como o primeiro registro deste livro. Por tratar-se de um processo de produção artesanal epistêmica e de tradição genuína, este ofício foi adotado como referência inicial para os procedimentos de campo desta tese.

O dossiê de salvaguarda elaborado pelo Iphan (2006) para o ofício das paneleiras considerou a sua história e pré-história, a sua ocupação geográfica, a promoção do sentimento de pertencimento pela própria comunidade, o manejo da matéria-prima e o meio ambiente, as técnicas, modos e etapas da produção, o empreendimento coletivo, a cooperação no processo produtivo, os artefatos gerados e, neste caso, a sua relação com a gastronomia local. Trata-se de uma ação integrada entre instituições da esfera pública federal, estadual e local e a sociedade civil.

Compreender o que é o patrimônio do artesão é conhecer as bases daquilo que sustenta a sua atividade, ou seja, os aspectos físicos, semânticos, cognitivos, comportamentais e conceituais. Da perspectiva material, a atenção é para a matéria-prima, as condições produtivas, o meio ambiente, a comercialização. Da perspectiva imaterial, se destacam o domínio técnico, o conhecimento tácito, a dinâmica de trabalho, o simbólico pessoal ou coletivo, a sua história, o reconhecimento local. Estes elementos são consenso entre os principais autores aqui mencionados. Uma perspectiva não existe sem a outra.

Para Laraia (2008),

O Homem é o resultado do meio cultural em que foi socializado. Ele é um herdeiro de um longo processo acumulativo, que reflete o conhecimento e a experiência adquirida pelas numerosas gerações que o antecederam. A manipulação adequada e criativa desse patrimônio cultural permite as inovações e as invenções. Estas não são, pois, o produto da ação isolada de um gênio, mas o resultado do esforço de toda uma comunidade (LARAIA, 2008, p. 45).

O autor apresenta a cultura como a principal característica humana e afirma que a natureza dos homens é a mesma, são os seus hábitos, desenvolvidos nos seus *habitats*, que os mantêm separados. Laraia (2008) observa que, sob a ótica da antropologia moderna, a cultura age de modo seletivo sobre o seu ambiente ao explorar as possibilidades e os limites

de desenvolvimento.

Martins (1973, p. 11) também posiciona o artesanato como um ramo da cultura. O artesão imprime traços de sua cultura nos objetos que produz. Muitas de suas tradições, como formas de uso ou símbolos e crenças, ficam marcadas em suas peças. Este ponto de vista cultural integra-se ao papel social, artístico, pedagógico, moral, terapêutico e econômico da atividade. Considerando estas dimensões, o autor prevê que no futuro haveria artesanato em toda parte, seja qual fosse o avanço cultural.

A demanda por produtos artesanais que se diferem e se particularizam pela referência cultural é um fenômeno recente perante a uniformização decorrente da industrialização e do processo de globalização. Segundo Freitas, Costa e Menezes (2008, p. 2), o produto artesanal passou a ocupar um espaço revelador de culturas materiais e imateriais. Conforme as autoras, o produto artesanal não tem a pretensão de substituir o produto industrial, mas imprimir na sua produção aspectos particulares do humano, reveladores da sua origem, da diversidade cultural e do movimento do homem nos processos de transformação da cultura.

O artesanato tradicional pode ser considerado como uma atividade de suporte ao empreendedorismo (ALBINO, 2014, p. 80). Ele promove as microeconomias necessárias à valorização e sustentabilidade do território, gera divisas, e segundo a autora, “ainda é suportado pelas suas qualidades processuais pragmáticas, performativas, programáticas, abertas, experienciais, participativas, flexíveis e colaborativas”.

Para Micelli (2011), o fazer artesanal de excelência se caracteriza por três aspectos típicos: uma autonomia que se torna empreendedorismo, uma capacidade de diálogo e relação que torna adequado o produto/serviço, e a capacidade de reelaborar a tradição que se transforma em produção atual e cultural.

O autor enfatiza o perfil e as características do artesão que promovem o comportamento criativo proativo e que rendem flexibilidade e dinâmica a processos produtivos e socioculturais de desenvolvimento: a paixão pela qualidade do trabalho, o desejo de melhorar no exercício e no aprofundamento de técnicas, o seu enraizamento nas comunidades de práticas socialmente reconhecidas e que lhe conferem identidade (MICELLI, 2011, p. 21).

O artesanato tradicional é sinônimo de ‘produto local’ que agora alcança a classificação de ‘*terroir*’. Para Albagli (2004, p. 26), “o termo *terroir* não é de fácil tradução. Não se reduz somente à noção de terreno ou solo, mas inclui atributos que distinguem e agregam valor aos produtos de uma dada região ou localidade”.

De acordo com Krucken (2009), a diferença entre os termos reside no conteúdo simbólico incorporado ao ‘*terroir*’, aspecto crucial na cognição entre consumidor e produto. “Compreende um espaço geográfico complexo e polissêmico, caracterizado por três perspectivas: um território com suas condições edafoclimáticas¹²; um ambiente de conhecimentos e práticas; um conjunto de tradições e costumes localizados” (KRUCKEN, 2009, p. 32). O conceito abrange o produto, o território e a sociedade que o produz cujos valores patrimoniais são frutos de relações complexas das características culturais, sociais, ecológicas e econômicas construídas ao longo do tempo.

Conforme Velásquez (2012, p. 26), para compreender o território é necessário estabelecer o seu caráter de relação geoeconômica multidimensional. Neste sentido, o território não é apenas uma porção de terra delimitada com sua complexidade biofísica (relevo, condições ambientais, biodiversidade). “É, antes de tudo, um espaço construído socialmente, ou seja, histórica, econômica, social, cultural e politicamente”. Sob a perspectiva antropológica, o autor destaca a íntima ligação entre território e identidade, cuja síntese humana é caracterizada pela relação sinérgica.

Estes conceitos convergem para as considerações formam um patrimônio, tal qual é demonstrado no processo de salvaguarda atribuído ao ofício das Paneleiras de Goiabeiras (IPHAN, 2006). Por meio dos ofícios tradicionais, a produção artesanal se sustenta, resiste e se depara com uma convergência de atenção de consumidores e de profissionais e instituições interessadas em promover o desenvolvimento de novas oportunidades de trabalho e de negócios. No entanto, é fundamental se render e compreender os preceitos que regem estas atividades. O mapeamento do que é o patrimônio do artesão que lida com ofícios tradicionais deve ser aqui compreendido como uma forma de inventariar os valores e os recursos materiais e imateriais que sustentam a sua atividade, caso a caso.

¹² Condições relativas ao solo, clima, altitude, etc. juntamente com as pessoas e o conhecimento local (KRUCKEN, 2009).

2.5.2 TRANSMISSÃO E APRENDIZADO DE SABERES ARTESANAIS TRADICIONAIS

A essência do termo ‘mestre-artesão’ vem de uma longa história que lhe dá sentido e riqueza. O mestre-artesão cumpriu uma longa aprendizagem e conhece intimamente o seu material e sua técnica, e encontra nessa união uma profunda satisfação (ROBERTSON, 1961, p. 28).

Além de dominar determinado ofício, o mestre é alguém na condição de transmissão do conhecimento, cuja maturidade do saber o coloca na condição de patrimônio vivo. “O saber trazido pelo mestre é sempre trazido em presença, no aqui e agora da sua relação com os aprendizes, sem a mediação de livros, manuais ou réplicas virtuais do seu encontro direto com eles na condição de docente” (CARVALHO, 2016, p. 8).

Na transmissão de saberes no artesanato tradicional, as práticas de ensino ocorrem no âmbito da imitação, da repetição e do tirocínio, e a evolução do aprendiz está condicionada à sua habilidade, destreza, disciplina, observação e empenho. De acordo com Pallasmaa (2013, p. 16), trata-se de um aprendizado mimético onde o aprendiz corporifica o conhecimento por meio da percepção sensorial e da mimese corporal.

Conforme Martins (1973, p. 19),

Artesão é a pessoa que faz, a mão, objetos de uso frequente na comunidade. Seu aparecimento foi resultado da pressão da necessidade sobre a inteligência, aliada ao poder de inovar. A atitude ereta do homem liberta-lhe as mãos. [...] Ele é o único da série animal que opõe o polegar aos outros dedos. Dotado dessas faculdades, o homem pôde então inventar e fazer (MARTINS, 1973, p. 19).

Para Saramago (2000), existe um pequeno cérebro em cada um dos dedos do autêntico artesão que, muitas vezes, interpretam por conta própria as instruções do cérebro da cabeça. Segundo o autor,

Os dedos têm de explicar para o cérebro as investigações do tato, o estremeamento da epiderme ao tocar o barro, a dilaceração aguda do cinzel, a mordedura do ácido na chapa, a vibração sutil de uma folha de papel estendida, a orografia das texturas, o entramado das fibras, o abecedário em relevo do mundo (SARAMAGO, 2000, p. 83).

O artesanato desperta as aptidões latentes do fazer e aprimora o intelecto do artesão. Para Martins (1973, p. 71), “suas mãos obedientes a impulsos mentais e inteligentes, deslocam a matéria bruta, grosseira e passiva, e convertem-na com o calor de sua imaginação em coisa útil e por vezes bela”.

De acordo com Sennett (2009), a técnica focaliza a relação íntima entre a mão e a cabeça, tornando-se, portanto, uma forma de expressão. E quanto mais o artesão aprimorar a sua técnica, mais será capaz de conquistar a recompensa emocional do sentimento de competência. O autor sustenta que todas as habilidades, até mesmo as mais abstratas, têm início como práticas corporais, e que depois deste entendimento técnico, a linguagem se desenvolve através da força da imaginação. O conhecimento adquirido com as mãos, através do toque e do movimento, é orientado para capacidade ou necessidade de fazer alguma coisa (SENNETT, 2009, p. 20).

No ofício da cerâmica, Noronha (2015) exemplifica a subjacência da corporalidade ao aprendizado do saber-fazer artesanal, desde o modo de amassar o barro, caminhar até o campo, equilibrar o cofo na cabeça, as posições assumidas durante a produção, os modos de manipulação da matéria-prima, aos anseios e às relações socioculturais do artesão.

Do mesmo modo se dá com o tempo e o pensamento do artesão. A lentidão do tempo artesanal promove o aprendizado sem pressa que, quando apropriado pelo artesão, abre espaços para a imaginação e reflexão. É quando a simples imitação pode não mais gerar satisfação duradoura (SENNETT, 2009, p. 328). De modo pessoal, a imaginação do artesão atua sobre elementos históricos, socioculturais, técnicos, funcionais e econômicos.

A recente preocupação com a preservação de ofícios tradicionais está na ameaça do desaparecimento de saberes específicos e raros. Neste sentido, a abordagem de cunho pedagógico apresenta-se como estratégia de restaurar a cadeia de transmissão destes conhecimentos para novas gerações de aprendizes, bem como para equilibrar as relações dos artesãos com novos profissionais envolvidos com esta peculiar categoria de produção e de aprendizado (ABREU; CHAGAS, 2009).

No contexto de aproximação entre artesanato tradicional e design, artesão e designer são capacitados por meio de um processo conjunto. Ambos são sujeitos de troca de conhecimentos e, neste caso, deve-se buscar que cada uma destas pontas se mantenha íntegra em seus domínios para que o hibridismo obtido com essa união seja produtor. O fruto desta relação não se traduz somente por um novo objeto, mas por um processo projetual que se opõe àquele pautado na formação acadêmica para o exercício do design, até então moldado pelo processo industrial (FREITAS; COSTA, 2012, p. 118).

2.5.3 MATÉRIA-PRIMAS, TÉCNICAS E ARTESANATO TRADICIONAL

O estudo acerca do cotidiano de lida nos ofícios tradicionais deve ser aqui compreendido como uma forma de mapear os valores dos recursos materiais e imateriais que sustentam a atividade, caso a caso. No contexto produtivo, dentre os autores estudados, é consenso afirmar que o recurso material protagonista é a matéria-prima, e o imaterial está na técnica, no processo e na trajetória.

Martins (1973) observa que são rígidos os laços entre artesanato, matéria-prima, processos de produção e forma de vida. Para o autor, o artesanato se desenvolve quando está adaptado à sua cultura e se beneficia desta inter-relação de fatores conforme o seu ajustamento e integração ao meio. Martins (1973) afirma que o tipo de artesanato é uma contingência ecológica onde a matéria-prima, a demografia, o modo de vida, as tradições e a fisiografia local determinam a técnica artesanal e condiciona o artesão.

Os índios da Ilha de Marajó foram nossos melhores ceramistas, naturalmente porque dispunham de boa argila e nem conheciam a pedra. Ao contrário, os índios da região do Amapá, Bacia do Rio Oiapoque, foram grandes artesãos de objetos líticos porque dispunham de pedra e não tinham argila. (MARTINS, 1973, p. 19)

Consoante com Martins, Magalhães (1985), pouco tempo depois, reforça que é nessa vivência autêntica que o processo criativo vai ao encontro da utilidade. O autor exemplifica ao citar que a obra de Aleijadinho passou a ser mais forte quando ele abandonou o mármore e encontrou a pedra-sabão.

Em outras palavras, quando o artista, dentro do seu contexto, se desvencilha de uma matéria-prima que era importada ideologicamente em certo sentido, que era um modelo de comportamento europeu, e assume a sua própria realidade através da matéria-prima que lhe está ao pé, ou seja, ele valoriza, ele cria, ele identifica-se, ele torna-se mais autêntico, ele encontra uma utilidade para a pedra que lhe está próxima (MAGALHÃES, 1985, p. 101).

No artesanato tradicional é inseparável a associação entre a matéria-prima, a técnica e o processo. De acordo com Sennett (2009), o artesão está engajado neste constante diálogo com os materiais, e cada material corresponde a um campo de relações bem definido.

De acordo com Smith (2012), os métodos do artesanato consistem em uma tecnologia cuidadosamente pensada e um notável conhecimento acerca das propriedades e comportamentos dos materiais. De caráter tácito, este é um conhecimento replicado pela

imitação da prática, pelo processo de vivência e de trabalho, pelo aprendizado corporal, onde a habilidade do artesão resulta da vocação artesanal, do hábito e do aprimoramento.

Na produção artesanal prevalece a habilidade manual aliada ao domínio técnico. Mesmo quando o artesão utiliza algum tipo de instrumento ou ferramenta, estes são tratados como extensão de suas mãos, não comprometendo, dessa forma, a sua linguagem (BARROSO, 2001; FREITAS, 2011).

Da mesma forma, Pallasmaa (2013) considera que o desenvolvimento e o refinamento do uso das mãos e do uso de ferramentas relacionam-se a uma forma de linguagem enraizada no pensamento. Neste sentido, as ferramentas são tidas como extensões das mãos e ambas se tornam uma espécie de novo órgão, a “mão-ferramenta”. “A mão que segura o martelo deixa de ser uma mão; ela é o próprio martelo” (PALLASMAA, 2013, p. 50).

Martins (1973) observa que é comum o artesão servir-se de instrumentos e ferramentas frutos de seu próprio invento e construção. Damas e Traviesco (2005) e Pereira (1979) chamam a atenção para a fabricação de equipamentos, ferramentas e instrumentos como uma fase que acontece em paralelo ao processo de criação e a atividade produtiva que cerca o produto. Trata-se da elaboração e produção dos próprios meios de produção, adaptando-os a necessidades específicas, e constitui-se como um atributo ao ofício, uma vez que otimiza a capacidade e a habilidade do artesão.

De acordo com Sennett (2009) a técnica artesanal deve ser considerada como uma questão cultural e não somente um procedimento maquinal. No entanto, vale aqui destacar a observação de PYE (1998, p. 132), de que o artesanato não é comparável às artes plásticas; “é uma fronteira da indústria manufatureira, e quase todos os objetos que fabricam têm sua contrapartida e concorrência em algo fabricado com o mesmo objetivo”.

A técnica é o meio para a realização da obra. De acordo com Pye (1998), o que se pode ser escrito sobre o método de fabricação artesanal é que a técnica é o conhecimento de fabricar coisas a partir de matérias-primas; é o conhecimento que informa a atividade de fabricação. Para o autor, definir o termo “habilidade” não ajuda o pensamento útil, porque significa algo diferente em cada tipo de trabalho.

Para um ferreiro, a destreza é importante, mas raramente ao extremo; mas seu julgamento de certos assuntos, especialmente o calor, deve ser levado a um tom e determinação raramente necessárias ou combinadas nos ofícios de madeira, nas quais, no entanto, muitas vezes é necessária mais destreza (PYE, 1988, p. 52, tradução nossa¹³).

Na produção artesanal autêntica não existe a divisão do trabalho, pois o artesão realiza todas as operações necessárias à produção. “Sozinho, dirige-se à fonte e lá extrai a matéria-prima, transporta-a à casa, prepara-a, faz o objeto de sua preferência e, afinal, vende a mercadoria” (MARTINS, p. 55). Esta é uma situação ainda mais inerente ao artesanato de origem rural. Nos núcleos urbanos é comum o artesão trabalhar com fornecedores de matéria-prima, bem como ter auxiliares de produção.

Na maioria dos casos, a oficina e a residência do artesão são conjugadas. Como coloca Sennett (2008, p. 77), “é um lugar onde convergem a família e o trabalho”. Trata-se de uma relação de trabalho marcada pela flexibilidade que, segundo Albino (2014), tornou-se uma característica da modernidade.

Magalhães (1985) destaca que a dinâmica do artesanato tradicional obedece a leis próprias que se não forem respeitadas interrompem o seu desenvolvimento natural, o que não significa que o artesão não deva conhecer melhor o seu processo de trabalho e aprimorar a sua produção.

O tempo de criação e de produção nos ofícios tradicionais é diferenciado. Ao contrário dos outros modos de produção, o tempo do artesão não prioriza o cronológico. É um tempo lento que permite a reflexão no fazer e a imaginação (SENNETT, 2009, p. 280). No caso da matéria-prima, muitas vezes o tempo do artesão fica submetido ao tempo da natureza e às produções sazonais, como é o caso, por exemplo, de ofícios tradicionais que trabalham com fibras naturais.

A nova base conceitual para o artesanato brasileiro apresenta três grupos de matérias-primas, quais sejam natural, manufaturada e sintética, conforme apresenta o Anexo I da

¹³*To a smith, dexterity is important but rarely in the extreme; but his judgment of certain matters, particularly heat, has to be brought to a pitch and decisiveness rarely needed or matched in woodworking trades, in which, however, more dexterity is often needed.*

Portaria nº. 1.007 da Secretaria Especial da Micro e Pequena Empresa do Ministério da Indústria, Comércio Exterior e Serviços (BRASIL, 2018, p. 8).

No grupo de matéria-prima natural são classificadas matérias-primas de origem animal, vegetal e mineral utilizadas em seu estado bruto, bem como aquelas submetidas a processos simplificados de beneficiamento. No grupo de matéria-prima manufaturada são classificadas as matérias-primas de origem animal, vegetal e mineral transformadas por processos de beneficiamento de maior complexidade, em geral mecanizados. E no grupo de matéria-prima sintética são classificadas as matérias-primas desenvolvidas de modo artificial, pela síntese de componentes naturais e químicos (Quadro 4).

Quadro 4 – Tipologias de matérias-primas estabelecidas no PAB

NATURAL	Animal	CARCAÇA, CASCA, CASCO, CERA, CONCHA, COURO, PELE, CRINA, PELO, DENTE, CHIFRE, OSSO, ESCAMA, PENA, PLUMA.
	Vegetal	CASCA, CAULE, RAIZ, CERA, MASSA, RESINA, FIO, FIBRA, FLOR, FOLHA, FRUTO, LÁTEX, BALATA, MADEIRA, SEMENTE
	Mineral	AREIA, ARGILA, PEDRA
MANUFATURADA	Animal	COURO, PELE, FIO DE LÃ, SEDA
	Vegetal	BORRACHA, FIO, TECIDO, MASSA, MDF, AGLOMERADO, COMPENSADO, PAPEL
	Mineral	CERÂMICA, METAL, VIDRO
SINTÉTICA	FIO, TECIDO, COURO SINTÉTICO, MATERIAIS SINTÉTICOS	

Fonte: BRASIL, 2018, p. 8

A escolha do ofício é influenciada pela demanda e pelo material adequado à transformação e que for abundante no lugar. As matérias-primas definem os distintos ofícios cujas práticas profissionais, cada qual com suas respectivas técnicas e ferramentas, resultam em tipologias de produtos específicos. As principais matérias-primas utilizadas no artesanato brasileiro são barro, couro, fibras vegetais, fios, madeira, metais, pedra e vidro (BARROSO, 2001, p. 11; MARTINS, 1973, p. 20).

Além destas, como mais uma categoria, Barroso (2001) agrupa materiais diversos tais como borracha, ossos, chifres, coco, sementes, dentre outros. O Quadro 5 apresenta a síntese desta relação de matérias-primas e ofícios apresentada pelo autor. Neste caso, a ressalva para uma adequação seria para o uso do termo “carpintaria” ao invés de “carpintaria naval”, haja vista que esta é uma prática comum em áreas rurais.

Quadro 5 – Relação matérias-primas e técnicas

BARRO	CERÂMICA, PORCELANAS, MOSAICOS
COURO	CALÇADOS, SELARIA, MALAS, OUTROS
FIBRAS	TAPEÇARIA, CESTARIA, MOVELARIA, OUTROS
FIOS	TECELAGEM, RENDAS, BORDADOS, OUTROS
MADEIRA	MARCHETARIA, LUTERIA, CARPINTARIA NAVAL, MARCENARIA
METAIS	FERRAMENTAS, UTENSÍLIOS, JOALHERIA, SERRALHERIA
PEDRAS	SANTERIA, JOALHERIA, MOVELARIA, OUTROS
VIDRO	VITRAIS, MOSAICOS, EMBALAGENS, OUTROS
OUTROS	BORRACHA, OSSOS, CHIFRES, COCO, SEMENTES, OUTROS

Fonte: BARROSO, 2001, p. 11 (adaptado pela autora)

2.5.4 O ARTESANATO TRADICIONAL EM MINAS GERAIS

Conforme destaca Krucken (2009, p. 17), “a valorização de recursos e produtos locais é um tema rico e complexo, pois envolvem simultaneamente dimensões físicas e cognitivas”. Os artefatos resultantes do tirocínio do artesão portam história, conhecimento técnico e simbolismo. Em Minas Gerais, o amplo espectro de tipologias de produtos artesanais demonstra a diversidade de matérias-primas e a bagagem histórica e cultural deste território.

O Estado desempenhou papel fundamental no desenvolvimento regional e nacional, haja vista ter sido a sua principal fonte de riquezas, tal qual foi a corrida do ouro no país no século XVIII e a sequente descoberta e exploração de pedras preciosas. Daí a denominação “Minas Gerais”, cuja origem e vocação é a história das catas de ouro e diamante (BRANT, 1999, p. 14)

A exploração mineral ocorreu com destaque no eixo norte-sul do Estado, onde hoje está traçado o Circuito Estrada Real, uma referência turística internacional formada pelas belezas naturais e pelo patrimônio histórico, bem como pela cultura peculiar marcada pelas manifestações religiosas, populares, políticas e artísticas, e pela culinária típica (IER, 2019).

Vinculada à sua abundância, a base material que sustentou e ergueu o Brasil Colônia, atraiu mestres de ofícios e artesãos de Portugal, principalmente pedreiros, carpinteiros, ferreiros e escultores. Atualmente, os monumentos, igrejas, casarios e manifestações populares dos tempos coloniais guardam preciosos acervos na arquitetura, escultura, móveis

e pintura que ainda sustentam e estimulam a manutenção de ofícios tradicionais (BRANT, 1999, p. 24).

Brant (1999, p. 25) destaca que, “apesar da influência dos artistas portugueses, a formação de artistas e artesãos em Minas Gerais foi que decidiu rumos novos e originais à arte barroca colonial”. Com destaque para Ouro Preto, Mariana e São João del-Rei, o aprendizado foi organizado e realizado em irmandades e em liceus em Ouro Preto, Mariana destinados à formação nos ofícios de carpintaria, escultura, pintura, serralheria, fundição, alfaiataria e olaria. Segundo o autor, o cedro e a pedra-sabão foram os materiais mais utilizados no final do século XVIII. Da cultura indígena herdaram-se características culturais como o uso de peças de pedra ou cerâmica, de fibras naturais e pinturas.

Grosso modo, Minas Gerais é um estado de “quadrantes” geográficos bem determinados e generosamente diversos, caracterizados por um solo rico e pela diversidade de biomas naturais como a floresta tropical, a caatinga e o cerrado. As matérias-primas que se destacam no artesanato tradicional de Minas Gerais são a fibra natural, a madeira, o metal, a pedra e a argila.

As madeiras de lei foram amplamente utilizadas nos tempos coloniais, dentre as quais se destacam o cedro, jacarandá, mogno, pau-marfim, sucupira e peroba. Eram encontradas em abundância nas matas nativas do Estado por onde passaram os bandeirantes com suas expedições em busca das riquezas minerais, e, posteriormente, para o seu escoamento. O material era aproveitado em construções rurais e urbanas, na fabricação de meios de transporte, ferramentas e de móveis. Com o enfraquecimento das riquezas minerais, as atividades extrativistas de madeira de lei passaram a fornecer importantes divisas para a Coroa Portuguesa (BRANT, 1999, p. 30).

As madeiras de lei ainda são tradicionalmente utilizadas no artesanato mineiro. Desta matéria-prima revelam-se em uma ampla gama de artefatos tais como móveis, esculturas, instrumentos e objetos de decoração e utilitários (FREITAS; FARIA, 2014). Algumas vezes o próprio artesão coleta a madeira e a sua decisão de qual irá recolher passa por aspectos técnicos como a época certa de cortar, qual é a propriedade específica de cada madeira relativo ao objeto a ser desenvolvido, e aspectos subjetivos como o formato da madeira que, frequentemente, induz a criação de algumas peças. Outras vezes os artesãos, não possuindo

a matéria-prima disponível *in natura*, recorrem à compra do material a ser trabalhado em fornecedores locais e regionais.

As tecnologias tradicionais empregadas no artesanato em madeira estão relacionadas com a carpintaria associada à marcenaria padrão. A carpintaria, tida como uma das profissões mais antigas do mundo, trabalha essencialmente com a madeira maciça, muito comum na construção civil e naval. Derivada da carpintaria, a marcenaria trabalha mais na fabricação, manutenção e restauração de diversos produtos. (FREITAS; FARIA, 2014, p. 7). De acordo com Pereira (1979), a carpintaria e a marcenaria são processos representativos dos chamados “ofícios urbanos” e compreendem diferentes graus de desenvolvimento.

Em relação à manualidade, o destaque é para o entalhe e a escultura, técnica que consiste em abrir sulcos na peça com ajuda de ferramentas próprias. A forma de trabalho e a escolha destas ferramentas variam de acordo com a peça produzida, a madeira e com a preferência e habilidade do artesão.

Da mesma forma que a madeira, o artesanato em pedra pode ser visto na arquitetura das cidades históricas por influência direta da Europa e principalmente de Portugal, lugar onde a cantaria, a arte de talhar pedras, é amplamente utilizada até os dias de hoje. Em Minas Gerais, a pedra foi [e ainda é] usada para construções, em esculturas e utensílios.

Por tradição histórica, o destaque é para a pedra-sabão, a espécie mais conhecida, e que, nos dias atuais, detém uma produção representativa. De acordo com Dias (2018, p. 28), em Minas Gerais, esta matéria-prima é empregada na produção de utensílios desde os tempos mais remotos, sendo que fragmentos de pedra-sabão foram encontrados em Santana do Riacho datados de 2.500 a 800 a.C.. A pedra-sabão constitui-se como a matéria-prima da estatutária barroca mineira¹⁴. O granito e o gnaisse também são matérias-primas características e amplamente empregados na construção civil, na pavimentação e no uso ornamental (BRANT, 1999. p. 24).

O tipo de objeto a esculpir condiciona a escolha da pedra e a sua tonalidade. Esta é comprada em estado bruto, sem qualquer forma definida. No artesanato, as principais

¹⁴ “**Barroco mineiro** é a denominação genérica dada às artes que floresceram em Minas no século XVIII, o século da mineração, quando o barroco já havia sido superado na Europa” (BRANT, 1999, p. 24, grifo do autor)

técnicas que envolvem este tipo de matéria-prima são a cantaria, entalhe, escultura e torneamento.

Fortemente arraigada às nossas origens de desenvolvimento, outra categoria de pedras que se destaca em Minas Gerais é a das pedras preciosas. Conforme Reys (2014):

Minas Gerais é conhecida por ser uma das regiões gemíferas mais ricas do mundo [...] Cerca da metade das minas de pedras preciosas do país se localizariam no nordeste do estado. Além da abundância de quartzos, a região contém importantes quantidades e variedades de pedras de cor, preciosas ou semipreciosas, como esmeraldas, águas-marinhas, morganitas, turmalinas, topázios, kunzitas, andaluzitas, brasilianitas, alexandritas e crisoberilos, para citar apenas algumas extraídas regularmente. (REYS, 2014, p. 4)

A formação dos primeiros lapidadores brasileiros data do início do século XIX com a vinda de mestres e oficiais de Portugal. A lapidação de gemas é um conjunto de técnicas de corte e polimento que tem como objetivo ressaltar efeitos óticos como cor, brilho e transparência, conforme Nadur (2009).

Uma das técnicas de lapidação mais utilizadas é o facetamento, que gera gemas lapidadas na forma de poliedros. Os resultados obtidos com esta técnica podem ser mesuráveis em termos de desempenho ótico e aproveitamento em peso, e são controlados pela variação de proporções entre as partes principais de uma gema facetada. (NADUR, 2009, p. 6)

Não existe uma única maneira de trabalhar a pedra e a escolha depende da gema bruta inicial, já que a intenção é tirar o menos possível de material e manter a pedra mais volumosa possível. O processo de transformação consiste em quatro etapas, quais sejam serrar, dar forma, lapidar e polir (REYS, 2014).

O artesanato em metal tem uma ligação direta em suas origens europeias devido à total falta de conhecimento da manipulação desses materiais pelos nativos que moravam no Brasil. Os artefatos produzidos inicialmente figuravam como elementos de acabamento das construções coloniais tais como espelhos de fechaduras, dobradiças e aldrabas, bem como de complementos de selaria, ferramental e utensílios (ÁVILA; GONTIJO; MACHADO, 1996; MENEZES, 2000).

Em Minas Gerais, os metais mais utilizados nesta categoria produtiva são o ferro, o cobre, o estanho, o ouro e a prata (FREITAS; FARIA, 2014, p. 13). As principais técnicas que envolvem este tipo de matéria-prima são forjamento, estampagem, latoaria, fundição, serralheria e ourivesaria.

A utilização do ferro é vasta em função de ser de baixo custo quando comparado a outros metais ou ligas metálicas de alta resistência mecânica. Nos dias atuais, a região central do Estado concentra a produção artesanal com este metal, com destaque para as técnicas de fundição, forjaria e modelagem de chapas, geralmente aliadas aos recursos mecânicos inerentes à serralheria padrão. O resultado se traduz na produção de utensílios, ferramental, ferragens, gradis e objetos decorativos.

O cobre é tradicionalmente utilizado na fabricação de objetos decorativos e funcionais. Em Minas Gerais, o destaque é para a produção de alambiques e tachos que mantêm estreita relação com a culinária típica mineira, com destaque para a produção de cachaça e doces. O metal pode ser trabalhado a frio ou a quente e facilmente moldado à forma desejada. As principais técnicas empregadas são forjaria, repuxo e martelamento. Destarte tais características, o cobre é extremamente útil na obtenção de ligas metálicas como o estanho, o bronze e o latão, materiais resistentes à corrosão e também muito usados na produção artesanal de objetos decorativos e funcionais. (RODRIGUES; SILVA; GUERRA, 2012)

A cidade histórica de São João del-Rei é considerada o polo nacional na produção de adornos e utensílios em estanho, uma atividade que mantém os moldes tradicionais de produção, onde predomina o processo artesanal. O pioneiro nesta produção se deve ao antiquário inglês John Leonel Walter Somers, que, na década de 1960, ao identificar a produção do estanho na região entendeu ali uma oportunidade de negócio (SOMERS, 2020). A produção é caracterizada pelas técnicas de fundição e modelagem do metal e as etapas que tratam da soldagem, montagem, torneamento, polimento e acabamento.

O município já foi destaque na extração do estanho, “a produção brasileira de estanho nas décadas de 1940 e 1950 foi proveniente das Minas Gerais em aproximadamente 80%” (CUTER, 2008, p. 152). Com o esgotamento local, a matéria-prima passou a ser adquirida na região norte do Brasil (SOMERS, 2020).

Ourivesaria é a arte de trabalhar com metais preciosos e figura entre os ofícios mais antigos da humanidade. É necessário grande apuro da técnica. Em Minas Gerais, o ofício se estabeleceu logo na sequência da descoberta destes elementos no Estado no século XVII, cuja exploração afetou diretamente o seu desenvolvimento. “Diz respeito ao valor artístico que é dado ao metal precioso – ouro e prata, no caso mineiro -, não sendo importante aqui a

categoria de objeto feito por essa arte, como armas, cálices, joias, alfaias religiosas ou objetos utilitários” (OZANAN, 2013, p. 153). Depois de derretido e condensado em um bloco, estes metais são transformados no objeto primário seguindo as etapas de martelagem, modelagem, soldagem e refinamento (BRASIL, 2018, p. 19).

O artesanato mineiro em cerâmica possui forte ligação tanto com as suas origens indígenas quanto europeias, prevalecendo a influência da técnica indígena (PEREIRA, 1979, p. 86). A modernização da técnica ocorreu com a ajuda dos padres jesuítas, que transformaram o rudimentar processo local numa produção seriada, quando introduziram o uso dos tornos. As referências mais conhecidas no artesanato tradicional do Estado são as produções do Vale do Jequitinhonha, da cerâmica Saramenha e da cerâmica de olaria. (UFMG, 2020)

As técnicas de cerâmica Saramenha remontam ao início do século XIX. Trata-se de uma técnica cuja principal característica é seu aspecto vitrificado obtido através de um verniz preparado com oxido de ferro e pedra moída. A técnica foi trazida de Portugal pelo mestre Padre Viegas de Menezes, que se estabeleceu na localidade denominada Saramenha, região central do Estado, naquela época uma região carente de utensílios domésticos. (SEBRAE, 2001; SENA, 2007)

A cerâmica do Vale do Jequitinhonha está localizada na região nordeste do Estado de Minas Gerais. A técnica tem sua origem na cultura indígena dos botocudos, maxacalis e pataxós. O ofício é realizado predominantemente pelas mulheres. A força genuína da cultural local, que inclui tanto a imaginação e o domínio da técnica quanto às necessidades de subsistência, propulsionou a produção da região e trouxe reconhecimento internacional para esta atividade que alcançou a categoria de arte popular. (MINAS GERAIS, 2006, p. 25).

Na cerâmica de olaria prevalece o valor utilitário das peças e apresenta uma produção mais intensificada, quando comparada aos exemplos anteriores. Por todo o Estado destaca-se a produção de tijolos e telhas, com destaque para o adobe, que consiste em uma técnica anterior ao tijolo queimado. Junto com a madeira e a pedra, o adobe integra a história dos materiais e técnicas construtivas empregadas na arquitetura colonial mineira (GALVÃO JR, 2020; BRANT, 1999).

A cerâmica é largamente utilizada e apresenta composições específicas de acordo com a região onde a argila é extraída. As técnicas inerentes ao uso desta matéria-prima são a

modelagem a mão, por moldes e a modelagem no torno (BARROSO, 2001; FREITAS; FARIA, 2014). A produção tradicional apresenta diversidade de artefatos tais como pratos, xícaras, filtros, tijolos, telhas, vasos, potes, panelas, moringas, dentre outros.

O artesanato em fibras naturais tem origem na cultura indígena (BARROSO, 2001; UFMG, 2020). O estado já era habitado por povos indígenas a cerca de 12.000 anos atrás, período o qual se estima ter originado o fóssil humano mais antigo encontrado nas Américas, denominado de “Luzia”, encontrado na região central do Estado, na Lapa Vermelha no município de Pedro Leopoldo (MELATTI, 2007, p. 18).

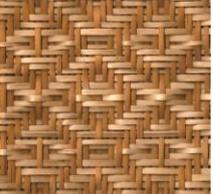
As fibras naturais identificadas como mais utilizadas no artesanato tradicional são a taquara, o bambu, a fibra de bananeira, a pita, a palha de milho, a taboa, o algodão e a lã. O processo de extração se difere em cada material. O mesmo se dá para o seu tratamento e preparação. A técnica produtiva que se destaca é o trançado, eminentemente manual. Para a formação do tecido, o entrelaçamento das fibras pode ser realizado a mão livre ou com o uso de tear, seja vertical ou horizontal. Tal como em qualquer ação de desenvolvimento de produto, a escolha do processo de produção está condicionada ao tipo de fibra que será usada, e esta, por sua vez, está condicionada à função do produto.

A estreita proximidade com a natureza e o meio rural interfere na coleta das fibras e faz com que muitos artesãos respeitem saberes populares que possam interferir na qualidade e durabilidade das fibras, tal como a influência das fases da lua - “algodão plantado na lua cheia abre mais depressa”, ou “o corte do bambu na lua minguante e em meses que não tem “R” evita a broca” (RIBEIRO, 1971, p. 100).

De modo geral, as principais etapas produtivas são extração das fibras, seleção, em alguns casos o cozimento, em outros casos a “quebra”, secagem, trama ou entrelaçamento, e acabamento. O processo de extração se difere em cada tipo de fibra. O mesmo se dá para o tratamento e a preparação (BARROSO, 2001; FREITAS; FARIA, 2014). A utilização de fibras naturais no artesanato tradicional encontra-se na confecção dos mais variados artigos, tais como bolsas, chapéus, peneiras, balaios, ninhos, cestas, tapetes, esteiras, forros, abanos, calçados, cordas, dentre outros objetos de decoração e utilitários.

A Figura 6 sintetiza as principais matérias-primas encontradas no artesanato tradicional do Estado de Minas Gerais, suas respectivas técnicas de produção e tipologias de produtos.

Figura 6 – Matérias-primas e técnicas tradicionais em Minas Gerais

MATÉRIA-PRIMA					
	MADEIRA	PEDRA	METAL	ARGILA	FIBRA NATURAL
	Cedro, vinhático, sucupira, ipê, maçaranduba, pequi, mogno	Pedra-sabão, mármore, granito, gnaisse	Ferro, cobre, estanho, metais preciosos	Massapê, Tabatinga, Tauá	Bananeira, taboa, milho, bambu, pita, algodão, lã
TÉCNICAS	Entalhe, escultura, carpintaria, marcenaria	Cantaria, entalhe, escultura, torneamento	Ferraria, modelagem, cutelaria, serralheria, ourivesaria	Olaria, modelagem	Trançado, nó, tear, tecelagem manual
PRODUÇÃO	Utensílios, móveis, santeria, esculturas	Elementos arquitetônicos e de pavimentação, esculturas, móveis	Ferragens, móveis, utensílios, ferramentas, jóias	Utensílios, santeria, esculturas	Cestaria, tapeçaria, tecidos, móveis, colchas, roupas, utensílios

Fonte: Elaborado pela autora, 2020

METODOLOGIA DE PESQUISA – ESTUDO DE CASO

Este capítulo apresenta o caminho percorrido para a realização da pesquisa. A investigação consiste numa pesquisa qualitativa do tipo descritivo, cujo emprego nas Ciências Sociais tem sido muito frequente. “Dirige-se à análise de casos concretos em suas peculiaridades locais e temporais, partindo das expressões e atividades das pessoas em seus contextos” (FLICK, 2009, p. 37).

De acordo com Martins e Theophilo (2007, p. 135), diferente da pesquisa quantitativa, a pesquisa qualitativa trabalha com dados e evidências que não são passíveis de mensuração. Para os autores, o tipo de informações levantadas em uma pesquisa de caráter qualitativo “pedem descrições, compreensões, interpretações e análise de informações, fatos, ocorrências, evidências que naturalmente não são expressas por dados e números”. Nestes casos, a coleta é orientada pela aplicação de técnicas mais específicas, sendo aqui destacadas a observação e a entrevista.

Segundo Gonçalves e Lisboa (2007, p. 84), as metodologias qualitativas se revelam eficazes em áreas exploratórias, especialmente em campos temáticos, onde inexitem fontes de informações acessíveis e organizadas. Trabalhar com esta metodologia significa ter em conta a necessidade de atividades de pesquisa prévias e preparatórias, bem como atividades de sistematização para a coleta e análise dos depoimentos coletados.

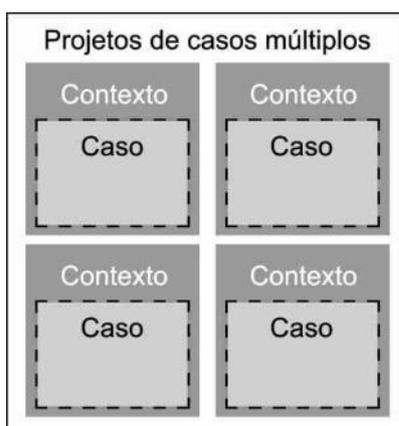
No artesanato tradicional cada ofício revela-se único pela criatividade, técnica e representatividade cultural. Enquanto sistemas produtivos de pequeno e micro porte, e individuais, o produto artesanal tece sua própria cadeia produtiva e de mercado. Neste sentido, este estudo propôs a realização do estudo de caso, entendendo-o como o método mais adequado ao principal campo de conhecimento estudado.

A metodologia da pesquisa se baseou na obra Estudo de Caso, de Robert Yin (2010), que assim a define: “O estudo de caso é uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo em profundidade e em seu contexto de vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não são claramente evidentes” (YIN, 2010, p. 39).

Esta definição contempla o perfil dos casos aqui propostos para estudo, quais são artesãos que trabalham ofícios tradicionais, em conformidade com as particularidades conceituais, socioculturais e históricas verificadas no capítulo anterior. Um indivíduo pode caracterizar um objeto de estudo de caso, pois no presente contexto de investigação, este lida com uma ampla variedade de evidências como documentos, artefatos, observações, entrevistas; um indivíduo é a unidade primária da análise (YIN, 2010, p. 32).

Yin (2010, p. 77) coloca que “o mesmo estudo pode conter mais do que um único caso. Quando isso ocorrer, o estudo usou um projeto de casos múltiplos”. O autor considera os projetos de casos únicos ou de casos múltiplos como variantes da mesma estrutura metodológica. A Figura 7 ilustra o modelo básico de projetos para estudo de casos múltiplos elaborado por Yin (2010, p. 70).

Figura 7 – Modelo básico de projetos para estudo de casos múltiplos



Fonte: Yin, 2010, p. 70

Conforme Yin (2010, p. 82), o estudo de caso, definido para este trabalho como casos múltiplos, se divide em três etapas sendo (i) definir e projetar, (ii) preparar, coletar e analisar, e (iii) analisar e concluir.

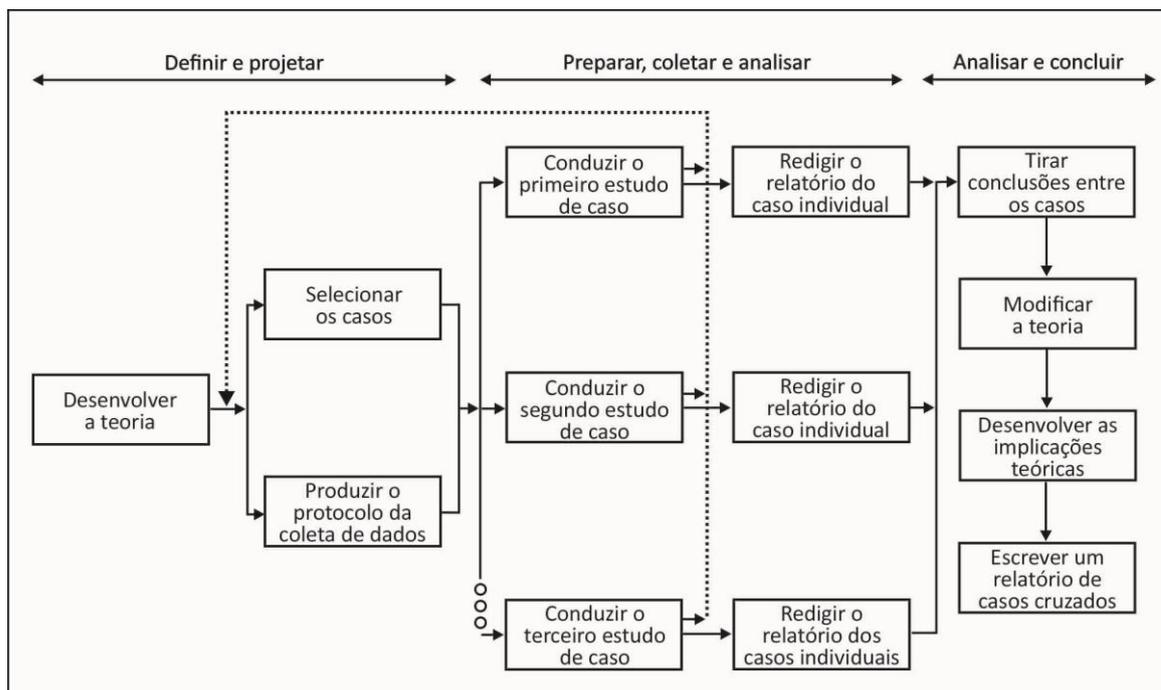
A etapa (i) 'definir e projetar' consiste no desenvolvimento da teoria que irá subsidiar o escopo geral da tese e manter o foco nas ações de pesquisa de campo, bem como a elaboração do projeto de pesquisa que definirá os procedimentos para os estudos de casos. A etapa (ii) 'preparar, coletar e analisar' consiste na condução efetiva dos estudos de casos em campo, que, neste estudo, foram regidos pelas técnicas de observação e de entrevista (YIN, 2010, p. 82)

Em se tratando de casos múltiplos, onde o mesmo estudo pode conter mais de um caso, Yin (2010, p.78) observa que é fundamental finalizar esta etapa com a elaboração de relatórios individualizados que apresentem os dados coletados e suas respectivas análises. Consoante com Martins e Theóphilo (2007, p. 96), esta análise compreende a organização do material coletado, a descrição analítica orientada pela hipótese e pela fundamentação teórica, e a interpretação inferencial em função do propósito do estudo.

Concluídos os relatórios caso a caso, a etapa (iii) 'analisar e concluir' apresentada por Yin (2010) consiste na análise que considera o cruzamento de informações entre os casos múltiplos, ou seja, tratou da avaliação intercasos.

A Figura 8 apresenta o fluxograma elaborado por Yin (2010, p. 82), que sintetiza as principais etapas na realização de estudo de caso múltiplos, e que orientou a aplicação do estudo de casos múltiplos realizado nesta tese.

Figura 8– Fluxograma de Yin para o estudo de casos múltiplos



Fonte: Yin, 2010, p. 82

3.1 DEFINIR E PROJETAR

3.1.1 DESENVOLVER A TEORIA

Esta etapa se caracteriza pela construção da plataforma teórica sobre o tema “artesanato tradicional e design”, assim como pela elaboração e apresentação do projeto de pesquisa para o estudo de casos múltiplos, com a definição da unidade de análise, detalhamento das ações de campo, seleção dos casos para estudo e dos instrumentos de coleta de dados.

A fundamentação teórica consistiu no [I] levantamento e análise bibliográfica sobre o assunto em periódicos específicos, na [II] revisão bibliográfica sobre o tema artesanato tradicional e sua aproximação com o design, e [III] na pesquisa documental. O objetivo foi compreender o estado da arte do assunto em questão e servir de base teórica para o estudo.

[I] REVISÃO BIBLIOGRÁFICA SISTEMÁTICA (RBS)

Este procedimento tem sua base epistemológica na bibliometria, e nesta tese apresenta-se também como uma revisão bibliográfica preliminar. Conforme citado por Vasquez (2016, p. 11), a bibliometria é denominada como “ferramenta estatística para avaliar e medir por meio de mapeamento e geração de indicadores de tratamento e gestão de dados e do conhecimento”.

Neste sentido, a análise bibliográfica se torna um aporte para classificar em quantidade e qualidade as informações. Esta etapa do estudo propôs o levantamento e análise acerca da utilização do design como ferramenta para a valorização, a proteção e o desenvolvimento do artesanato tradicional no seu território de procedência, ou seja, onde prevaleça o valor dos ofícios como componentes espontâneos da geografia e da cultura local.

De acordo com Okubo (1997, p. 24), entre as aplicações de uma revisão bibliográfica sistemática podem ser citadas a seleção de livros e publicações periódicas, a identificação das características temáticas da literatura, a evolução de bibliografias e coleções, entre outros.

Conforme apresentado no capítulo 1, as plataformas virtuais mapeadas foram os Anais do Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design (P&D Design) edições 2014 e 2016 (BLUCHER PROCEEDINGS, 2018), e os periódicos Estudos em Design (ESTUDOS EM

DESIGN, 2018) e *Design Issues* (DESIGN ISSUES, 2018). O principal critério que norteou a escolha destas bases de produção científica foi o fato de estas serem consideradas como referências no campo acadêmico brasileiro.

As palavras-chaves selecionadas inicialmente para esta etapa foram *artesanato, cultura, identidade, tradição, bem imaterial, patrimônio, antropologia e território*.

[II] REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A revisão bibliográfica é a atividade de localização e consulta de fontes diversas de informação escrita, para coletar dados gerais ou específicos a respeito de determinado assunto (CARVALHO, 1998). O objetivo aqui foi o estudo, a análise e a delimitação do referencial teórico que subsidiou esta pesquisa de tese e a elaboração das estratégias de pesquisa de campo. Conforme Yin (2010), a fundamentação teórica é um passo essencial na realização do estudo de caso, pois proporciona orientação para projetar a pesquisa.

Nesta etapa o foco foi para o aprofundamento no estudo acerca dos preceitos da produção artesanal de caráter tradicional, de modo associado, ou não, ao design. No caso do artesanato tradicional, é comum a ausência de uma intervenção precedente em design, aspecto que, certo modo, preserva a autenticidade do ofício. O objetivo na construção desta plataforma teórica foi traçar parâmetros conceituais, históricos, políticos e identitários.

Os parâmetros conceituais básicos contribuem para a compreensão das definições que conduzem a tese acerca da produção de base artesanal, sendo estes relacionados ao artefato, ao artesão enquanto criador e produtor, ao processo técnico-produtivo e ao contexto local, entendendo serem estes os principais aspectos constitutivos do artesanato tradicional.

A abordagem sobre a história do artesanato visa contextualizar a evolução do fazer-artesanal em relação a produção de artefatos e instrumentos no decorrer do processo civilizatório, industrial e tecnológico. Na sequência, apresenta-se o atual cenário de interações entre o artesanato de tradição e o design, e de articulações e estratégias de políticas econômicas e culturais para o setor, em especial acerca da economia criativa. Por fim, são apresentados parâmetros identitários inerentes aos ofícios artesanais de tradição, quais sejam a cultura local, a matéria-prima e a técnica, especialmente no Estado de Minas Gerais.

Condição para qualquer investigação científica, a revisão bibliográfica é realizada com base em referências publicadas em livros, periódicos, dicionários, sites, anais de congressos etc. (MARTINS; THEÓPHILO, 2007, p. 54). Foram consultadas obras de referência sobre o tema de estudo, sendo livros, artigos, dissertações e teses.

Neste estudo, o uso de referências bibliográficas mais antigas justifica-se pelo intuito de avaliar a evolução de reflexões e registros sobre ofícios artesanais tradicionais, bem como o percurso histórico destas atividades. No entanto, cumpre destacar a escassez de obras nacionais que tratem mais amiúde esta categoria de processos produtivos. De nada adianta utilizarmos referências estrangeiras se as matérias-primas e a cultura no Brasil são diferentes (MAGALHÃES, 1985). Outras referências sobre conceitos e aspectos históricos relacionadas ao artesanato, design, patrimônio, cultura, entre outros, são provenientes de autores internacionais e nacionais, além de mais recentes.

[III] PESQUISA DOCUMENTAL

A pesquisa documental consiste no levantamento de dados primários sobre conceitos, procedimentos e métodos inerentes a programas de políticas públicas para a promoção e desenvolvimento do artesanato, bem como para ações de design junto ao setor. Conforme Martins e Theóphilo (2007), a pesquisa documental é considerada como uma fonte primária e se refere aos estudos que utilizam documentos dos mais variados tipos, escritos ou não. De acordo com estes autores, pesquisas documentais são frequentes nos estudos orientados por estratégias participativas, como o estudo de caso.

Os documentos analisados tratam de estudos das políticas públicas nas esferas internacional, nacional e municipal. Foram consultados constituições, leis, decretos e portarias orientadas para os temas design, artesanato, patrimônio e cultura. Também foram analisados relatórios de projetos técnicos e acadêmicos de design e artesanato, conforme síntese apresentada no Quadro 6. Além dos registros audiovisuais destes relatórios, foram utilizados os registros pessoais da autora realizados no decorrer de sua trajetória de atuação junto ao artesanato.

Quadro 6 – Relação dos relatórios consultados na pesquisa documental

PROJETO	OBJETIVO	LOCAL	DATA	INSTITUIÇÃO
(1) Levantamento de critérios e metodologias para a preservação e salvaguarda de bens artesanais adotados pelo Iphan	Estudo sobre a preservação e salvaguarda de ofícios artesanais de caráter tradicional, adotados pelo IPHAN: estudo de caso Paneleiras de Goiabeiras	Belo Horizonte	Mai a dezembro de 2017	Escola de Design / UEMG
(2) Ações de capacitação em design para o artesanato	Ações de desenvolvimento de produtos, aprimoramento técnico-produtivo, construção de identidade visual e planejamento do ambiente de comercialização	Caeté/MG	Abril a dezembro de 2015	Escola de Design / UEMG
(3) Design e integração competitiva Estrada Real	Estudo e proposição de estratégias de design visando a valorização do território através de seus próprios recursos materiais, produtivos, socioculturais e patrimoniais	Belo Horizonte, Vitoriano Veloso, Prados, Resende Costa, Coronel Xavier Chaves, Lagoa Dourada e Entre Rios de Minas	Julho de 2010 a outubro de 2012	Escola de Design / UEMG e Politecnico de Torino
(4) Técnicas artesanais tradicionais no Estado de Minas Gerais	Levantamento de matérias-primas, suas características técnicas e ofícios tradicionais	Belo Horizonte	Abril de 2013 a fevereiro de 2014	Escola de Design / UEMG
(5) Diretrizes para ações de design e artesanato	Estudo e aplicação-piloto de um modelo metodológico aberto, ou seja, construído em conformidade com a demanda real dos artesãos	Belo Horizonte, Maria da Fé e Dom Joaquim	Abril a dezembro 2009	Sebrae/MG
(6) Projeto Artesão Minas	Ações com foco em inovação e qualificação no artesanato	Tiradentes, São João del-Rei, Resende Costa, Lagoa Dourada, Coronel Xavier Chaves	Agosto de 1997 a fevereiro de 1998	Instituto Centro CAPE

Fonte: Elaborado pela autora, 2020

O objetivo na análise dos relatórios foi compreender metodologias de design para o artesanato aplicadas em diferentes formatos, contextos, interesses e épocas. A seleção da amostragem considerou as condições produtivas, o perfil dos artesãos, as políticas de incremento do setor, as ações de continuidade, as estratégias de intervenção por meio do

design visando a valorização do território através de seus próprios recursos materiais, produtivos, socioculturais e patrimoniais, a formação e o papel do designer neste processo de aproximação com o artesão, e as propostas conceituais e práticas implantadas para aumentar o potencial produtivo e comercial do artesão.

3.1.2 COMPONENTES DO PROJETO DE PESQUISA

Para a elaboração do projeto de estudos de caso, Yin (2010) estabelece cinco componentes fundamentais, quais sejam (1) as questões do estudo, (2) a proposição de estudo, (3) as unidades de análise, (4) a lógica que une os dados às proposições, e (5) os critérios para interpretar as constatações.

1 – QUESTÕES DE ESTUDO

Considerando os temas design e artesanato tradicional e suas relações com a área de patrimônio, para este trabalho foram definidas as seguintes questões:

- Os saberes tradicionais anteriormente úteis nas práticas diárias da sociedade perderam a sua função primária?
- Como o valor cultural respalda esta categoria de produção como fonte de aspectos diferenciais, identitários e sustentáveis?
- Como o design pode favorecer o desenvolvimento e a renovação do setor?

São questões concatenadas e a busca pelas respostas visa identificar elementos que sustentem o escopo desta tese.

2 – PROPOSIÇÃO

Parte-se do pressuposto que existe um alinhamento metodológico entre o design e o artesanato tradicional em relação ao processo de desenvolvimento de produto. Entretanto, trata-se de processos diversos cujos campos de conhecimento estão fundamentados em comportamento, propósitos e culturas específicas.

A hipótese é a de que um modelo de diretrizes, elaborado a partir da compreensão dos processos criativos e produtivos inerentes aos ofícios artesanais tradicionais, poderá contribuir para a elaboração de estratégias de design que promovam o desenvolvimento de produtos e de processos dotados de valores relevantes de modo a promover a apropriação da atividade em suas comunidades de origem.

3 – UNIDADES DE ANÁLISE

A unidade de análise refere-se ao caso estudado, e este pode ser um indivíduo ou um grupo de indivíduos, um evento ou uma entidade (YIN, 2010). Nesta pesquisa, as unidades de análise adotadas são artesãos experientes, indivíduos que lidam com ofícios tradicionais. Cada caso é considerado como uma situação única e, em se tratando de vários artesãos, configura-se um estudo de casos múltiplos delimitados geograficamente.

A localidade escolhida é o Campo das Vertentes, em Minas Gerais, especificamente nas cidades de Tiradentes, São João del-Rei, Vitoriano Veloso, Entre Rios de Minas e Coronel Xavier Chaves. A região é dotada de localização privilegiada em relação à proximidade com importantes centros como Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte (Figura 9). Sob o ponto de vista econômico, além do comércio, algumas de suas microrregiões se baseiam em práticas agrícolas, criação de animais e atividades extrativistas. A região é também considerada um forte pólo turístico do Estado e concentra uma parcela significativa e representativa da produção artesanal mineira, inclusive em relação ao artesanato tradicional.

Figura 9 – Região do Campo das Vertentes/MG em destaque



Fonte: GOOGLE MAPS, adaptado pela autora, 2020

Para o estudo de casos múltiplos foram considerados treze artesãos e seis ofícios, quais sejam ferraria, modelagem em chapa, escultura e entalhe em madeira, cerâmica, marcenaria e pintura em madeira, cestaria e trançados, e cantaria e escultura em pedra. Como casos complementares foram considerados uma mestra artesã de um ofício oficialmente salvaguardado, uma representante do Iphan, e uma empreendedora local cujas atividades concentram-se na promoção do design junto ao artesanato tradicional.

4 – A LÓGICA QUE UNE OS DADOS À PROPOSIÇÃO

Estabelecido o referencial teórico, selecionada a região e definida as unidades de análise, o próximo passo na elaboração do projeto de estudo de casos múltiplos tratou da definição dos instrumentos de coleta e da elaboração das medidas específicas para as ações de campo. Neste trabalho prevaleceu o uso de dados qualitativos e os principais métodos de coleta foram a observação associada à entrevista semiestruturada.

De acordo com Yin (2010), as entrevistas são fontes de informação essenciais para o estudo de caso, e aqui foram guiadas por um roteiro de modo a garantir a replicação do viés proposto para investigação (APÊNDICE). Conforme o autor, quando os estudos de caso ocorrem em seu ambiente natural, cria-se a oportunidade para as observações diretas, e estas se tornam fontes de evidências adicionais sobre o que está sendo estudado. De modo geral, as observações e as entrevistas objetivaram compreender o perfil formativo e profissional dos artesãos, seus interesses, bem como seus preceitos, métodos e condições de trabalho no exercício individual de ofícios tradicionais.

5 – OS CRITÉRIOS PARA INTERPRETAR AS CONSTATAÇÕES

A estratégia analítica é sustentada pela plataforma teórica construída no capítulo 2 deste documento. O Quadro 7 apresenta os pontos que orientaram a avaliação dos dados.

Quadro 7 – Parâmetros de análise dos dados coletados

PARÂMETROS DE ANÁLISE DOS DADOS	
Trajatória	Formas de aprendizado e aperfeiçoamento técnico, reconhecimento
Processo criativo	Influências culturais e métodos de criação
Processo produtivo	Produto, matéria-prima, ferramentas e instrumentos, técnica, ritmo, evolução do processo
Condições de trabalho	Ergonomia, segurança, saúde
Comercialização	Formas e meios de comercialização, divulgação, feedback dos clientes
Continuidade do ofício	Métodos de transmissão de saberes, pedagogia
Organização	Associações, cooperativas, formas de apoio
Ações de design	Compreensão de design, formas de participação

Fonte: Elaborado pela autora, 2020

3.1.3 SELECIONAR OS CASOS

Os critérios que conduziram a escolha da região de investigação ora apresentada foram o perfil da produção artesanal local, o conhecimento local prévio, as evidências patrimoniais do território, as experiências anteriores em design e artesanato, a rede de contatos já estabelecida e a viabilidade executiva.

A participação da autora no Projeto Artesão Minas¹⁵, realizado em 1997 e 1998 nos municípios de São João del-Rei, Tiradentes, Resende Costa, Lagoa Dourada e Coronel Xavier Chaves, foi fundamental para o estabelecimento dos primeiros contatos com artesãos da região do Campo das Vertentes e, desta forma, dar início à realização do estudo de casos múltiplos.

A seleção da amostragem de artesãos foi realizada por meio dos critérios de [i] tradição, [ii] primor técnico, [iii] viabilidade produtiva, [iv] trajetória profissional, [v] formação

¹⁵Projeto realizado pela Associação Mãos de Minas, Centro de Capacitação e Apoio ao Empreendedor (CENTRO CAPE) e Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais (FIEMG) em parceria com a administração pública local e associações de artesãos. As ações de design foram realizadas em regime de semi-imersão com foco em criatividade, inovação e qualificação de processo e de produto.

de aprendizes, e [vi] conveniência de acesso. Tais critérios foram estabelecidos com foco para os objetivos específicos estabelecidos para esta tese.

O critério [i] 'tradição' se baseia no percurso e na relevância histórica do ofício investigado, seja esta uma história antiga, que remonta ao período colonial, ou a história contemporânea, sendo esta construída no decorrer dos últimos 50 anos. O critério [ii] 'primor técnico' trata da excelência técnica no que tange ao acabamento e às soluções funcionais do artefato. O critério [iii] 'viabilidade produtiva' considera o cenário atual das oficinas, as condições de trabalho, sua manutenção, o acesso à matéria-prima e a capacidade de produção. O critério [iv] 'trajetória profissional' considera o processo de formação do mestre artesão e o seu tempo de atuação. Para este trabalho foi considerado um tempo mínimo de 15 anos de atuação ininterrupta. O critério [v] 'formação de aprendizes' trata dos processos de transmissão do ofício e, portanto, da perspectiva de sua continuidade. Cumpre lembrar que, é considerado mestre-artesão aquele indivíduo, legitimado pela sua comunidade de origem, que se destaca no seu ofício, tanto em relação aos seus aprendizes e auxiliares de produção quanto para o mercado (BRASIL, 2018, p. 3). Por fim, o critério [vi] 'conveniência de acesso' se baseia na facilidade de aproximação social devido a contatos pré-estabelecidos em atividades de campo realizadas em projetos anteriores, e na disponibilidade do artesão.

O Quadro 8 apresenta os artesãos selecionados para o estudo de casos múltiplos, na região do Campo das Vertentes, Minas Gerais.

Quadro 8 – Artesãos selecionados para a pesquisa de campo

ARTESÃO	OFÍCIO	LOCAL, UF
Luiz Gonzaga França	Ferraria	Tiradentes
Luiz Heitor Silva França	Ferraria	Tiradentes
Luciano da Silveira Lombello	Ferraria	Tiradentes
Daniel Luiz Silva	Ferraria	Tiradentes
Cleber Wiesman da Trindade	Modelagem de chapa	Tiradentes
João Goulart Silva	Escultura e entalhe em madeira	Tiradentes
Lucas Santana Silva	Escultura e entalhe em madeira	Tiradentes
Sérgio Luiz Ramos	Cerâmica	São João del-Rei
Fagner Luiz Teixeira	Marcenaria e pintura em madeira	Vitoriano Veloso
Nicodemos Ferreira Rezende	Cestaria e trançado	Entre Rios de Minas
Eli Azevedo Rezende	Cestaria e trançado	Entre Rios de Minas
Nelson de Castro	Cestaria e trançado	Entre Rios de Minas
David Eduardo Fuzatto	Cantaria e escultura em pedra	Coronel Xavier Chaves

Fonte: Elaborado pela autora, 2020

3.1.4 PROTOCOLOS DE COLETA DE DADOS

Estabelecido o referencial teórico, selecionada a região e definida as unidades de análise, o próximo passo na elaboração do projeto de estudo de casos múltiplos tratou da definição dos instrumentos de coleta e da elaboração das medidas específicas para as ações de campo. Os principais métodos de coleta de dados para o estudo de casos múltiplos foram a observação associada à entrevista (YIN, 2010, p. 80).

Conforme Martins e Theóphilo (2007), a observação é uma técnica para a coleta de informações a partir de experiências de campo e deve ser precedida por um levantamento de referencial teórico e resultados de outras pesquisas relacionadas ao estudo em questão.

As técnicas observacionais são procedimentos empíricos de natureza sensorial. “A observação é uma técnica de coleta de informações, dados e evidências que utiliza os sentidos para obtenção de determinados aspectos da realidade” (MARTINS; THEOPHILO, 2007, p. 84). Neste trabalho, a observação visa contemplar uma análise sobre o contexto de procedência dos ofícios artesanais em estudo. Conforme verificado no capítulo anterior, a prática de um saber-fazer tradicional se dá de forma integrada ao cenário socioeconômico, cultural e ambiental de seu contexto de procedência.

Conforme Yin (2010, p. 136), “como o estudo de caso deve ocorrer no ambiente natural do ‘caso’, você está criando a oportunidade para as observações diretas”. As observações foram realizadas de forma concomitante às entrevistas, de modo a buscar contextualizar e compreender as relações dos artesãos entrevistados com o seu território de procedência. Neste sentido, foram observados aspectos referentes à cadeia produtiva e sociocultural nas quais o ele está inserido.

Conforme já mencionado, a etapa de pesquisa de campo tem por meta priorizar o uso de fontes primárias de investigação. Da mesma forma que a observação, a entrevista é precedida por uma revisão bibliográfica, bem como dos resultados de outras pesquisas relacionadas ao estudo.

Tendo em conta as diretrizes metodológicas para a compreensão da realidade do artesão tradicional, as entrevistas foram realizadas de modo a permitir aos entrevistados um depoimento espontâneo sobre suas trajetórias e percepções, e sobre suas perspectivas para o futuro de seus ofícios.

No campo da pesquisa científica de caráter qualitativo, a entrevista é uma técnica de coleta de informações, dados e evidências. Poupart (2008, p. 216) coloca que existem três tipos de argumentos que justificam o uso da entrevista do tipo qualitativo em um determinado grupo de pertencimento: o argumento epistemológico trata de explorar a perspectiva dos atores sociais; o argumento de ordem ética e política trata da possibilidade de compreensão dos dilemas e questões destes atores; o argumento metodológico trata a entrevista como um instrumento de acesso à experiência dos atores. Dessa forma, a entrevista tornou-se um meio eficaz para a construção de trajetórias.

De acordo com Martins e Theóphilo (2007, p. 86), a entrevista é uma técnica de pesquisa que objetiva compreender o significado que o entrevistado atribui a questões e situações conjecturadas pelo pesquisador. Poupart (2008, p. 222) considera a entrevista como um meio eficaz para a construção de subsídios fundamentais em relação às perspectivas e experiências dos atores sociais envolvidos nos campos de saber em estudo. O roteiro de perguntas e assuntos estabelecidos visou não somente a manutenção do foco deste estudo, mas o respeito ao perfil de cada entrevistado.

Além do planejamento e especificações técnicas das ações para os estudos de caso, o projeto de pesquisa de campo foi elaborado de modo a atender às principais componentes desta tese, bem como cumprir o protocolo estabelecido pelo Programa de Pós-Graduação em Design e pelo Comitê de Ética da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Além do detalhamento e do cronograma das atividades de campo, foram apresentados o ‘Termo de Consentimento Livre e Esclarecido’ e ‘Cessão de Direitos de Depoimento Oral’, e ‘Roteiro de entrevistas’. O projeto, de número CAAE 02298918.2.0000.5525, obteve aprovação em 25 de novembro de 2018 (APÊNDICE). Cumpre esclarecer que a definição de colocar os nomes dos entrevistados tal qual na realidade foi por questão de reconhecimento, pois trata-se de mestres e profissionais experientes, e com a anuência dos mesmos.

O roteiro de entrevistas foi elaborado de modo a contemplar dados sobre a formação técnica do artesão, os processos de criação e produção, o instrumental, a viabilidade da atividade, o local e as condições de trabalho, os meios de comercialização, a transmissão de saberes, e experiências em ações de design, (Quadro 9).

Quadro 9 – Relação entre os critérios para interpretação e o roteiro de perguntas

CRITÉRIO	OBJETIVO	QUESTÃO
TRAJETÓRIA	Formas de aprendizado e aperfeiçoamento técnico, reconhecimento	<ul style="list-style-type: none"> - Como tudo começou? - Como foi o processo de aprendizagem?
PROCESSOS CRIATIVOS	Influências culturais e métodos de criação	<ul style="list-style-type: none"> - Descreva como é o seu processo para a criação de um artefato? - Como o(a) senhor(a) lida com a questão da cópia? - Isto é uma preocupação no seu trabalho?
PROCESSO PRODUTIVO	Produto, matéria-prima, ferramentas e instrumentos, técnica, ritmo, evolução do processo	<ul style="list-style-type: none"> - Como é o processo de produção de seu artefato? - Por que este tipo de artefato? - O seu processo produtivo continua o mesmo de sua formação? - Que tipo de alterações/melhorias foram desenvolvidas? Como? - Em se tratando de matéria-prima natural, como pensam em abordagens e métodos de fabricação, caso não disponham mais destes recursos naturais? - O(A) senhor(a) tem receio da matéria-prima acabar? - Existe algum cuidado para que não ocorra este esgotamento de matéria-prima? - Como o senhor(a) identifica o melhor tipo de matéria-prima? - Como esta matéria-prima influencia na qualidade final do artefato? - Já experimentaram utilizar outro tipo de matéria-prima com esta técnica? Como foram os resultados? <p>13 – O(A) senhor(a) prefere trabalhar em que local? Por quê?</p>
CONDIÇÕES DE TRABALHO	Ergonomia, segurança, saúde	<ul style="list-style-type: none"> - O(A) senhor(a) apresenta algum problema de saúde decorrente do seu trabalho como artesão? - Quais seriam as causas para estes problemas (postura, coluna, articulações, vista, etc)? - Neste caso, que tipo de melhorias poderiam ser feitas?
COMERCIALIZAÇÃO	Formas e meios de comercialização, divulgação, <i>feedback</i> dos clientes	<ul style="list-style-type: none"> - Como os seus artefatos são comercializados? - Como o(a) senhor(a) avalia o interesse dos consumidores pelo seu trabalho? - Como este interesse poderia ser estimulado? - O(A) senhor(a) trabalha com encomendas específicas? Como?
CONTINUIDADE DO OFÍCIO	Métodos de transmissão de saberes, pedagogia	<ul style="list-style-type: none"> - Como os saberes do ofício são transmitidos? - A geração mais nova tem interesse em continuar o ofício? - Como o(a) senhor(a) percebe esta perspectiva entre os jovens? - O que poderia ser feito para estimular o interesse dos mais jovens pelo ofício?
ORGANIZAÇÃO	Associações, cooperativas, formas de apoio	<ul style="list-style-type: none"> - O(A) senhor(a) participa de alguma associação/cooperativa de artesãos? - Quais são os benefícios desta participação? - Isto contribui para a continuidade do ofício? - Existe algum auxílio, financeiro ou logístico, por parte da administração pública local? - E de outras instituições/empresas? Quais? - E da comunidade?
AÇÕES DE DESIGN	Compreensão de design, formas de participação	<ul style="list-style-type: none"> - O(A) senhor(a) já teve a oportunidade de participar de alguma ação de design para o artesanato? - Como foi esta experiência? - Se não, gostaria de ter esta experiência? - O(A) senhor(a) acredita que esta parceria com o design ajuda a promover a continuidade do seu ofício?

Fonte: Elaborado pela autora, 2020

Os aspectos pontuados para interpretação e avaliação foram considerados de modo a atender aos objetivos específicos traçados para este estudo de analisar os repertórios históricos, socioeconômicos, culturais e produtivos do artesanato tradicional, identificar preceitos que norteiam os ofícios tradicionais, assimilar métodos de criação e desenvolvimento de produtos artesanais dotados de valores culturais e patrimoniais, e compreender formas de aproximação do design junto ao setor artesanal de tradição.

Desse modo, o propósito do roteiro foi ancorar a condução dos depoimentos com o objetivo geral estabelecido para a tese de “propor diretrizes que promovam o diálogo e a parceria entre os campos de saber estudados, quais sejam artesanato tradicional, design e patrimônio, a partir de estudo de casos na região do Campo das Vertentes/MG”.

3.2 PREPARAR, COLETAR E ANALISAR

As visitas de campo foram realizadas em diferentes épocas do ano de modo a permitir observações sobre a rotina do mercado local e do mercado de turistas, sendo julho e agosto de 2019, e janeiro de 2020. Cada viagem teve duração média de 4 dias. Por conta da atual pandemia, não foi possível realizar a última visita prevista para a etapa de pesquisa de campo, cujo objetivo era o acompanhamento da produção para o registro de informações e imagens acerca da execução das atividades nas oficinas.

Distante 193 km da capital Belo Horizonte, o município de Tiradentes e entorno é dotado de um marcante patrimônio arquitetônico, histórico, cultural e ambiental, sendo considerado um dos principais polos de turismo do Estado de Minas Gerais.

O ponto de partida deste trabalho foram as entrevistas realizadas com os artesãos Cleber Wiesman e Sérgio Ramos. O fato da pesquisadora ter trabalhado com eles no Projeto Artesão Minas, em 1997, permitiu uma aproximação imediata. Ambos são mestres em seus ofícios e tem seus trabalhos reconhecidos, condição que contribuiu para estabelecer contato com os demais entrevistados.

Com respeito ao protocolo estabelecido pela pesquisadora e aprovado pelo Comitê de Ética da UEMG, as entrevistas foram realizadas nas oficinas e nas residências dos artesãos e, dadas as devidas permissões, foram gravadas e fotografadas.

Em se tratando de casos múltiplos, onde o mesmo estudo pode conter mais de um caso, Yin (2010, p. 77) observa que é fundamental finalizar esta etapa com a elaboração de relatórios individualizados que apresentem os dados coletados e suas respectivas análises. Consoante com Martins e Theóphilo (2007), estas análises compreendem a organização do material coletado, a descrição analítica orientada pela hipótese e pela fundamentação teórica, e a interpretação inferencial em função do propósito do estudo.

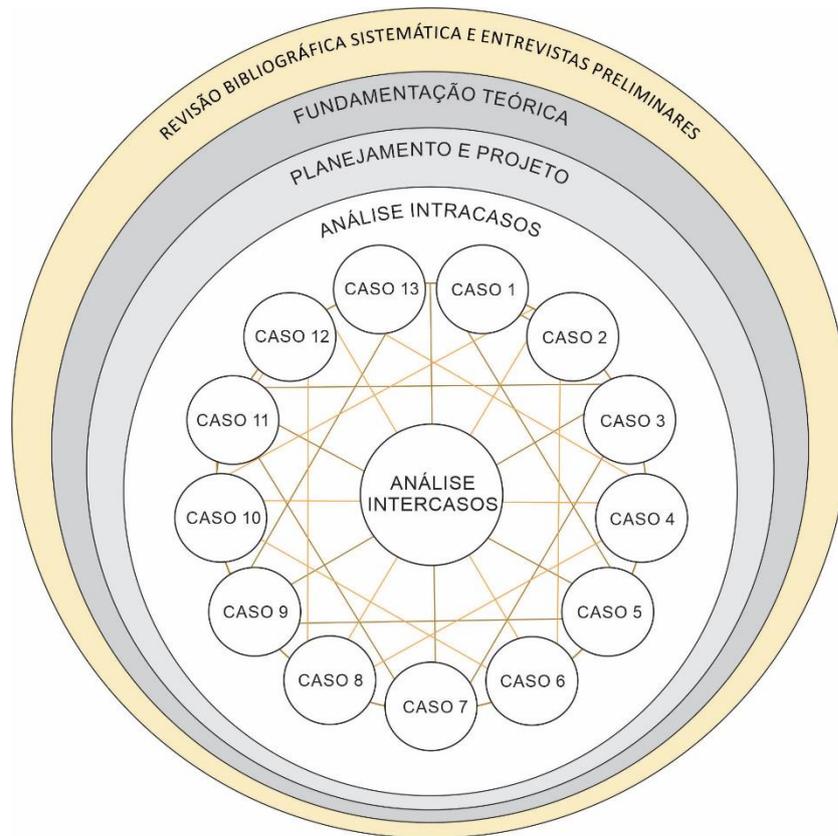
3.3 ANALISAR E CONCLUIR

Na sua quase totalidade, as entrevistas converteram-se naturalmente em depoimentos e relatos. Foi neste formato de conversa que o artesão se sentiu mais à vontade com a pesquisadora, aspecto que favoreceu não somente a compreensão de seus processos criativos, técnicos e produtivos, mas também aproximar das suas percepções acerca de ações que possam favorecer a continuidade do ofício. Assim, o texto que relata os casos estudados no próximo capítulo, se manteve, ora na linguagem coloquial da fala do entrevistado, ora a complementação e comentários da pesquisadora. Importante ressaltar que os entrevistados são citados, conforme NBR 10520 (2002), a partir do último sobrenome e data que a entrevista foi concedida.

Na pesquisa qualitativa exploratória não se busca comprovar evidências formuladas *a priori*. De acordo com Martins e Theóphilo (2007), a preocupação central está em buscar compreender e interpretar fenômenos que “pedem descrições, compreensões, interpretações e análises de informações, fatos, ocorrências, evidências que naturalmente não são expressas por dados e números” (MARTINS; THEÓPHILO, 2007, p. 135). O capítulo 6 apresenta a análise e discussão dos casos.

Esta etapa se caracteriza pela convergência de resultados a partir da triangulação de dados e do encadeamento das evidências. Feitas as análises intracasos, o próximo passo é a análise de intercasos. Os parâmetros de análise seguem iguais e de modo alinhado com a proposição inicial da investigação (CARVALHO, 1998; MARTINS; THEÓPHILO, 2007; YIN, 2010). A Figura 10 sintetiza a condução estabelecida pela autora para a pesquisa de casos múltiplos.

Figura 10—Síntese da pesquisa de estudo de casos múltiplos



Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

**ARTESANATO TRADICIONAL NO CAMPO DAS VERTENTES/MG:
ESTUDO DE CASOS**

Para esta etapa foram realizadas 16 entrevistas, conforme apresentado no Quadro 10. Destas, 13 tratam do estudo de casos múltiplos na região do Campo das Vertentes (Casos 1 a 13), selecionados conforme os critérios de seleção dos artesãos apresentados no capítulo anterior. As outras 3 entrevistas são consideradas como complementares e que foram oportunizadas no decorrer do trabalho, sendo que, destas, duas ocorreram na fase inicial da elaboração da tese (Casos A e B) e uma ao final das pesquisas de campo (Caso C).

Quadro10 – Localidades e entrevistas realizadas

Casos complementares			
Belo Horizonte (MG)	Caso A	Célia Maria Corsino	Superintendente IPHAN-MG
Vitória (ES)	Caso B	Berenice Correia Nascimento	Cerâmica
Tiradentes (MG)	Caso C	Simone Quintas	Semana Criativa de Tiradentes
Estudo de Casos Múltiplos - Campo das Vertentes (MG)			
Tiradentes (MG)	Caso 1	Luiz Gonzaga França	Ferraria
	Caso 2	Luiz Heitor Silva França	Ferraria
	Caso 3	Luciano da Silveira Lombello	Ferraria
	Caso 4	Daniel Luiz da Silva	Ferraria
	Caso 5	Cleber Weisman Trindade	Modelagem de chapa
	Caso 6	João Goulart Silva	Entalhe e escultura em madeira
	Caso 7	Lucas Santana Silva	Entalhe e escultura em madeira
São João del Rei (MG)	Caso 8	Sérgio Luiz Ramos	Cerâmica
Vitoriano Veloso (MG)	Caso 9	Fagner Luiz Teixeira	Marcenaria e pintura
Entre Rios de Minas (MG)	Caso 10	Nicodemos Ferreira de Rezende	Cestaria e trançado
	Caso 11	Eli Rezende de Azevedo	Cestaria e trançado
	Caso 12	Nelson Azevedo de Miranda	Cestaria e trançado
Coronel Xavier Chaves (MG)	Caso 13	David Eduardo Fuzatto	Cantaria e escultura em pedra

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

4.1 CASOS COMPLEMENTARES

A partir da revisão bibliográfica sistemática, a primeira entrevista foi com a Superintendente do Iphan-MG, Célia Maria Corsino (Caso A), na sede da instituição em Belo Horizonte. O objetivo foi compreender o protocolo de salvaguarda de saberes tradicionais. A segunda entrevista foi realizada com a artesã Berenice Correia Nascimento (Caso B), mestre no ofício das Paneleiras de Goiabeiras, na sede da Associação das Paneleiras de Goiabeiras, em Vitória, Estado do Espírito Santo. O objetivo foi compreender *in loco* a rotina de um ofício que tem o título de patrimônio cultural do Brasil e está salvaguardado no Livro de Registros de Saberes do IPHAN.

A terceira entrevistada foi Simone Quintas, coordenadora da Semana Criativa de Tiradentes. Trata-se de um festival anual que une artesãos experientes procedentes da região dos Campos das Vertentes/MG a designers e arquitetos por meio de palestras, exposições, comercialização e oficinas de desenvolvimento de produtos. O objetivo foi compreender as estratégias e objetivos desta recente proposta de ação local voltada para os ofícios tradicionais.

Apesar deste ofício das paneleiras não ser procedente do Estado de Minas Gerais, a escolha dos dois primeiros casos (A e B) considerou ser esta a oportunidade de análise de uma atividade salvaguardada que contempla o uso de uma técnica artesanal tradicional em suas peculiaridades produtivas, locais e temporais, conforme orientam Flick (2009) e Yin (2010), e em consonância com o objetivo da tese.

O ofício das Paneleiras de Goiabeiras é a prática artesanal de fabricação de painéis de barro, uma cultura enraizada na localidade de Goiabeiras, bairro de Vitória, capital do Estado do Espírito Santo. Produto da cerâmica de cultura indígena, este ofício é praticado há mais de 500 anos na região. O processo de produção conserva todas as características que a identificam com a prática dos grupos nativos das Américas, antes da chegada de europeus e africanos (IPHAN, 2002; NASCIMENTO, 2018).

As painéis são modeladas manualmente com o auxílio de ferramentas rudimentares, a partir da argila sempre da mesma procedência. Depois de secas ao sol, as peças são polidas, queimadas a céu aberto e impermeabilizadas com tintura do tanino. As principais matérias-

primas empregadas são provenientes do meio natural, sendo estas o barro, a casca do mangue vermelho, a cuia e a vassourinha (IPHAN, 2002).

A argila é extraída de jazida denominada Barreiro. Em linhas gerais, o processo de extração da argila compreende na extração do barro, preparação das bolas e transporte até o local de trabalho, e limpeza do barro com a retirada de gravetos e outras impurezas. Na sequência, o material é pisado até se obter a homogeneidade necessária para a modelagem da peça (Figura 11) (IPHAN, 2002).

Figura 11 – Extração, transporte e amassamento do barro



Fonte: IPHAN, 2006, p. 24; Acervo da autora, 2018

Da casca do mangue vermelho se obtém a tintura de tanino, coletada em manguezal da localidade de Goiabeiras. A confecção da tintura é feita por meio da maceração e molho deste material por alguns dias, quando a mistura se transforma na tinta que vai ser aplicada nas painelas na fase final da queima (Figura 12) (IPHAN, 2002, p. 2).

Figura 12 – Mangue vermelho, extração, maceração da casca e tintura



Fonte: ARTESOL, 2020; IPHAN, 2006, p. 31; NICOLE *et al.*, 2012, p. 35

A modelagem da painela é feita com as mãos e com o auxílio da cuia, quando são definidas a forma e a espessura da peça. A cuia é uma espécie vegetal comum. As bordas são modeladas à mão. As orelhas e alças são modeladas separadamente e fixadas nas painelas com

os dedos e utilizando-se de água para colar e dar o acabamento (Figura 13). A conformação das tampas das panelas segue os mesmos procedimentos (IPHAN, 2017, p. 2).

Figura 13 – Modelagem manual das panelas



Fonte: ARTESOL, 2020; IPHAN, 2006

Quando prontas, as panelas são secas ao sol e, em seguida, são queimadas dispostas sobre uma fogueira a céu aberto. Ao serem retiradas do fogo, as panelas passam pelo açoitamento, que consiste na pigmentação com a tintura de tanino aplicada sobre as peças em brasa. O principal instrumento nesta fase é a vassourinha feita com galhos de muxinga, uma espécie rasteira nativa (Figura 14) (IPHAN, 2006, p. 32).

Figura 14 – Secagem, queima e tingimento das panelas



Fonte: ARTESOL, 2020; IPHAN, 2006, p. 36; NICOLE *et al*, 2012, p. 36

A atividade compreende diversas etapas que envolvem diferentes executantes, ficando o trabalho de coleta e transporte das matérias-primas frequentemente a cargo dos homens, embora ainda se encontre paneleiras que vão pessoalmente retirar o barro na jazida. A produção da panela é uma atividade eminentemente feminina e que é repassada por gerações no núcleo familiar e comunitário. Hoje em dia já se encontra homens na produção do artefato (IPHAN, 2002; NASCIMENTO, 2018).

Este ofício é o meio de vida de mais de 120 núcleos familiares do bairro. De modo geral, a produção é vendida pelas próprias artesãs, nas suas oficinas nos quintais das casas ou no galpão da Associação das Paneleiras de Goiabeiras, entidade criada para preservar e fortalecer

a produção, e por meios digitais. Estas panelas de barro são um dos elementos essenciais das moquecas de peixe e frutos do mar e da torta capixaba, reconhecidos pratos da culinária regional (Figura 15) (IPHAN, 2002).

A simetria, qualidade de acabamento e eficiência das panelas de barro de Goiabeiras devem-se às peculiaridades do barro utilizado e à habilidade e conhecimento técnico de seus fabricantes. Matéria-prima da modelagem, a argila utilizada é bastante arenosa, e é essa composição do barro que condiciona o modo de fazer – sem torno, nem forno – e dota seu produto de uma série de propriedades, influenciando tanto no seu aspecto quanto na rapidez da secagem, na redução da presença de rachaduras, no rápido aquecimento durante a queima e na resistência à temperatura do fogo que não deixa que as panelas estourem na fogueira. Dá ainda a propriedade de conservar o calor depois do cozimento – as moquecas são servidas borbulhando, e assim se mantêm por vários minutos. (IPHAN, 2002, p. 2)

Figura 15– Culinária regional e exemplos de modelos de panelas para diferentes pratos



Fonte: IPHAN, 2006, p. 38; Acervo da autora, 2018

Caso A – Célia Maria Corsino (CORSINO, 2017)

No período de 2015 a 2019, Célia Maria Corsino ocupou o cargo de Superintendente do Iphan-MG, cuja sede está localizada em Belo Horizonte, capital do Estado, no prédio da Fundação Nacional de Arte (Funarte), onde foi realizada a entrevista (Figura 16). Museóloga, com especialização em Administração de Projetos Culturais pela Fundação Getúlio Vargas e Metodologia do Ensino Superior pelas Faculdades Estácio de Sá, desde 1973, atua na área de patrimônio e em museus.

Figura 16 – Célia Maria Corsino e sede do Iphan, em Belo Horizonte



Fonte: TV GLOBO, 2019; IPHAN, 2020

Corsino (2017) explica que o saber-fazer de tradição é considerado um patrimônio imaterial, sendo, portanto, de natureza dinâmica. “O patrimônio imaterial traz gente junto” (CORSINO, 2017). A proposição do registro desta categoria de saberes junto ao Iphan é sempre uma ação coletiva, é uma iniciativa da comunidade de procedência. De acordo com a Superintendente, foi Aloísio Magalhães quem trouxe esta visão para o Iphan, que ampliou a referência do discurso acerca de políticas de preservação, que mudou o enfoque para o grupo que detém o saber-fazer.

Todo o patrimônio cultural imaterial pressupõe sempre uma política pública integrada. No caso das Paneleiras de Goiabeiras, as fontes de matéria-prima estavam em perigo, tanto o barro quanto a casca que é retirada do mangue e utilizada na fase de queima das peças. Diante desta ameaça iminente, a Associação das Paneleiras recorreu ao Iphan, e numa ação conjunta com o Instituto Brasileiro do Meio Ambiente e dos Recursos Naturais Renováveis (Ibama) e a administração pública local, foram criadas medidas de preservação para estas matérias-primas. (CORSINO, 2017)

Outro exemplo de demanda de proteção são as peças em capim dourado produzidas no Jalapão, uma tradição do Estado do Tocantins. A grande aceitação deste trabalho artesanal associada à disseminação da técnica para outras regiões promoveu a escassez da matéria-prima original. As pessoas chegam lá e tiram o capim de qualquer maneira, sem noção da necessidade de manejo. Também neste caso, foi necessária uma ação de proteção integrada. Corsino (2017) esclarece que estes são exemplos de ação de salvaguarda. A forma de atuação difere de acordo com o patrimônio.

Questionada sobre a aproximação do design com o artesanato de tradição, Corsino (2017) avalia como uma situação que demanda cautela, critérios e respeito pela cultura local, discurso fortemente defendido por Magalhães (1985). A estética do artesanato tradicional é própria do seu local de origem e tem de ser respeitada. A capacidade de produção deve ser avaliada, pois grandes encomendas representam perigo para a qualidade final do produto, situação que pode comprometer a comercialização, aspecto fundamental na manutenção do ofício (CORSINO, 2017).

Corsino (2017) exemplifica a sua preocupação ao relatar o caso de um designer brasileiro que usou uma determinada padronagem indígena para produzir uma série de objetos e papel de parede. Os indígenas do Amapá, quando ficaram sabendo, procuraram imediatamente o Iphan e a Universidade de São Paulo (USP), que tinha pesquisado a cultura Yawalapiti. Eles estavam preocupados porque aquele padrão gráfico possuía significados negativos, o que não era bom e poderia trazer problemas para a pessoa que o adquirisse. Portanto, além da apropriação indevida dos desenhos, estes traziam mau agouro.

Esta questão foi para a justiça que, a pedido da comunidade, determinou o recolhimento e o encaminhamento de todo o material para a aldeia. Os produtos foram queimados em cerimônia em que os indígenas pediram aos espíritos que abrissem os caminhos do bem e de proteção. Neste caso, a justiça ainda pediu uma medida compensatória. A comunidade pediu para o designer a construção de uma escola, mas proibiu que ele fosse até a aldeia. Para Corsino (2017), este designer deveria ter ido até lá, conhecido a cultura e pedido permissão, pois se trata da crença e do desenho deles, e de repartir os possíveis benefícios desse tipo de ação.

O design pode contribuir para agregar valor aos produtos, para trazer o produto para outros públicos, mas respeitando os valores da cultura de procedência e estabelecendo um preço justo. No caso do ofício das paneleiras, o design poderia atuar, por exemplo, na elaboração de uma embalagem segura, mas na panela nunca. A justificativa é que a panela integra o registro do ofício, pois ela é a materialidade resultante daquele saber-fazer, e está fortemente associada à cultura gastronômica da região (CORSINO, 2017).

Caso B –Berenice Correia Nascimento (NASCIMENTO, 2018)

Berenice Nascimento é presidente da Associação das Panelas de Goiabeiras, em Vitória, Estado do Espírito Santo (Figura 17).

Figura 17 – Artesã Berenice Correia Nascimento, Vitória (ES)



Fonte: TV GAZETA, 2014

Conforme a artesã (NASCIMENTO, 2018), na família dela, este trabalho veio da bisavó, da avó, da sua mãe e, hoje, ela, os irmãos e irmãs, todos seguiram o ofício. Seu único filho não teve interesse, mas deposita certa esperança na neta de nove anos.

Quem sabe ela interessa ainda. As nossas crianças começam brincando com o barro. A gente, quando pequeno, fazia panelinha de barro, boneca de barro, para brincarmos. Aí, quando fui tomando entendimento, fui fazendo cinzeirinho, que era mais fácil, fazia o cofre para botar moeda, que era o porquinho. Depois eu fui aperfeiçoando fazendo panelinha pequena e, hoje, tem 43 anos que eu faço panela de barro. Faço todo o tipo de panela. (NASCIMENTO, 2018)

De acordo com a artesã, o peso da panela não limita o seu uso. Ela é usada diariamente nas cozinhas de restaurantes da região. Já no dia a dia das cozinhas domésticas, o utensílio é utilizado ocasionalmente, quando se prepara uma moqueca capixaba, quando vai uma visita na casa da pessoa. A panela não é só para peixe. Podem-se preparar carnes, feijão, polenta, dentre outras possibilidades. Nascimento (2018) afirma que cozinhar nesta panela apresenta diferença no cheiro e no gosto da comida. Além disso, ela detém propriedades térmicas que mantém a fervura cerca de dez minutos fora do fogo e conserva a comida aquecida.

Antes eram poucas panelas. Elas trabalhavam nas suas casas e as panelas eram queimadas na rua mesmo. A proposta da salvaguarda partiu da iniciativa dos mais velhos, depois que a associação já estava constituída. A preocupação era a de que o ofício não se

perdesse, que fosse resguardado com o tempo. Com o apoio e orientação do Iphan, foi apresentada toda a documentação que, quando aprovada, permitiu o recebimento do título de patrimônio imaterial, salvaguardado por meio do registro no Livro de Saberes, em 2002 (NASCIMENTO, 2018). O ofício das Panelas de Goiabeiras foi o primeiro bem cultural registrado. Ter o ofício salvaguardado significa ter apoio e fomento em ações que favoreçam a sua valorização e manutenção das condições para a prática da atividade (CORSINO, 2017; IPHAN, 2006; NASCIMENTO, 2018)

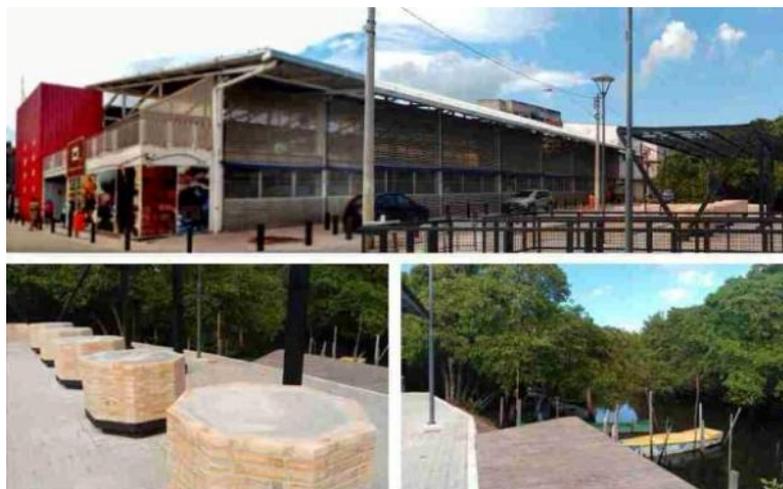
Nascimento (2018) relata que, no início da associação, as panelas tinham o local para retirar o barro, mas este pertencia a terceiros que cobravam pela matéria-prima. Depois esta área passou a pertencer ao Governo do Estado que pretendia transformar o local em uma rede de esgoto, que seria feita diretamente sobre o solo. O projeto ficou conhecido como “pinicão”. De acordo com o relato de Nascimento (2018), a associação lutou muito para que isso não acontecesse e, para isso, contou com a orientação do Iphan de modo a garantir o título conquistado.

Foi passando de governo em governo e chegou uma hora que nós mesmos tivemos de nos conscientizar, que fazendo aquilo lá iria limpar as praias, porque nós somos turismo, e as praias recebem muitos turistas e precisava de uma limpeza. Aí nós sentamos com o Governo do Estado, viajamos para Rio Grande do Sul, São Paulo, vários lugares que tem um tratamento de esgoto que é compacto, que não atinge o solo, que não é feito no chão. (NASCIMENTO, 2018)

Da mesma forma, foi a preocupação com a casca da árvore do manguezal, usada na queima das panelas. Nesta situação o Ibama também foi procurado para a obtenção de orientações sobre ações de controle e de preservação da planta e de coleta da casca. “Agora a matéria-prima está protegida por muito tempo ainda” (NASCIMENTO, 2018). Estas são ações de salvaguarda. O registro no Iphan foi renovado. Este procedimento deve ser feito a cada dez anos. Desde então, a associação tem focado em melhorias estruturais do galpão-sede, local de trabalho das artesãs e de comercialização dos produtos.

A Figura 18 ilustra a área externa do galpão, onde, na ocasião da visita, e em parceria com a administração pública municipal, estavam sendo feitas melhorias para a execução e queima das peças, bem como a ampliação de área de estacionamento, limpeza e pavimentação do entorno. O local é ponto de visita constante de turistas interessados em adquirir peças e em conhecer o modo de produção.

Figura 18 – Entorno do galpão, sede da Associação das Panelleiras de Goiabeiras



Fonte: Acervo da autora, 2018

Para Nascimento (2018), a salvaguarda contribuiu na geração de renda. Inicialmente era um grupo pequeno. Depois que as artesãs foram para o galpão, que o ofício se tornou patrimônio salvaguardado em 2002, e com o registro de indicação geográfica no Instituto Nacional da Propriedade Intelectual (INPI) a partir de 2011, as filhas das panelleiras e os homens da família têm demonstrado interesse pelo trabalho de modelagem. Antes, e até os dias atuais, a participação do homem acontece principalmente na retirada do barro e da tinta em locais definidos.

A indicação geográfica significa que a panela é produzida do mesmo modo que era feita pelos antepassados. Hoje a associação produz vários modelos de panelas, mas as únicas peças que recebem este certificado são aquelas denominadas como ‘caldeirão’, ‘moqueca’, ‘arroz’, ‘pirão’ e ‘assadeira’. Estes cinco modelos eram e são tradicionalmente os mais usados. Esta certificação contribuiu para o reconhecimento do ofício das Panelleiras de Goiabeiras para além das fronteiras (NASCIMENTO, 2018).

A questão da renda depende também da iniciativa do artesão. Conforme Berenice, na associação existe artesão que vende panela para várias regiões do Brasil e para fora, garantindo clientes durante o ano todo. E tem artesão que só vende se vier um turista comprar. “Cada um é de um jeito próprio” (NASCIMENTO, 2018).

Quanto à oferta dos produtos, é comum encontrar no Estado outros produtores de panelas de barro que se apropriam da fama das Panelleiras de Goiabeiras como estratégia de

venda. Neste caso, Nascimento (2018) recomenda observar bem, pois as peças da associação são todas feitas à mão. Não se usa o torno.

“As nossas são rústicas, autênticas. São panelas feitas manualmente, só com o barro, a água e a cuia para erguer a panela. E o tingimento é com a tinta da casca da árvore do manguezal” (NASCIMENTO, 2018). O barro é sempre retirado na mesma jazida. Segundo a artesã, é uma panela que pode ficar cozinhando por muito tempo que não quebra.

Em relação ao design, Nascimento (2018) afirma que o grupo não tem interesse em trabalhar novas possibilidades de produtos e não discorre sobre o tema. “Quando a gente participa de feira, a exigência é que a gente leve as peças tradicionais. Mas se chegar alguém aqui com um desenho diferente, se der para fazer, a gente faz” (NASCIMENTO, 2018).

Nós seguimos uma tradição que vem de nossas gerações antepassadas. Nós queremos manter esta tradição do jeito que ela está. Oh, nós não aceitamos forno, nós não aceitamos máquina para tirar o barro. Nosso barro é cavado com enxada, pisado com o pé, feito as bolas com a mão. (NASCIMENTO, 2018)

A artesã enfatiza que o grupo gosta de produzir do mesmo jeito que era feito pelos seus pais, e pelos pais de seus pais. Por outro lado, assim como Corsino (2017), Nascimento (2018) vê possibilidades que tragam valorização para o ofício e para as peças, como embalagens e outras melhorias que tragam qualidade de atendimento aos visitantes.

A aprendizagem do ofício se dá naturalmente nestes núcleos familiares, desde criança, se esta manifestar interesse. Na associação são oferecidos cursos e atividades orientadas (Figura 19), e alguns de seus egressos tornaram-se artesãos associados. Nascimento (2018) considera importante levar esta atividade para as escolas, e afirma que este ofício histórico, agora patrimônio, é mais valorizado fora de seu próprio Estado.

Figura 19 – Atividade orientada para crianças em festa realizada na comunidade de Goiabeiras



Fonte: IPHAN, 2006, p. 2

Simone Quintas é jornalista e trabalhou em São Paulo por mais de 20 anos na revista Casa & Jardim, periódico brasileiro que trata de arquitetura, design, decoração e paisagismo. No decorrer desta trajetória, tratava do tema design, artesanato e arte popular e, nesta oportunidade, aproximou-se do artesanato, da sua cultura e do seu contexto de produção (QUINTAS, 2020).

Como visitante assídua que era, Quintas destaca que Tiradentes é um manancial de técnicas, manualidades e saberes, e relata ter observado aspectos que a ajudaram na criação e na implementação do projeto da Semana Criativa de Tiradentes, tais como a autoestima do artesão, a continuidade de ofícios de tradição local, mercado, competitividade, inovação, e ações, políticas e articulações para o fortalecimento do artesanato. Para tanto, a jornalista muda-se para esta cidade em 2016. (QUINTAS, 2020).

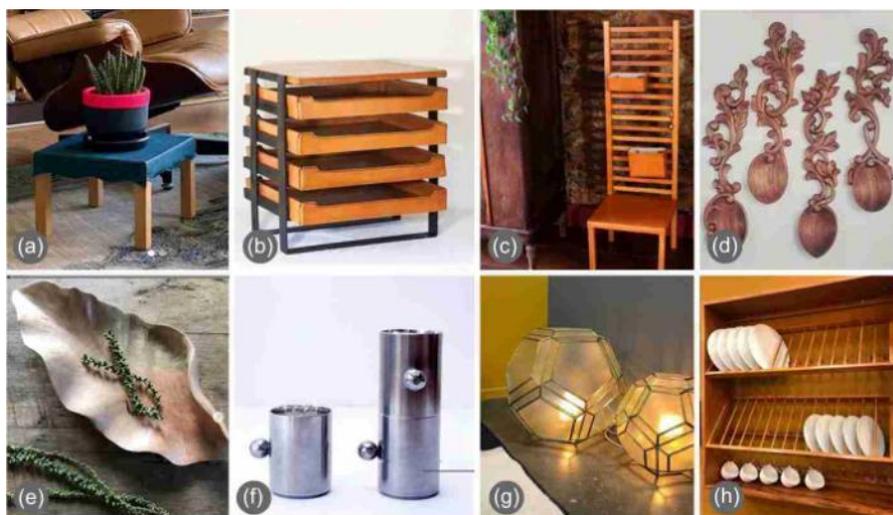
A Semana Criativa de Tiradentes¹⁶ (SCT) é um evento anual e sua primeira edição ocorreu em 2017. Trata-se de oficinas de criação onde artesãos e designers atuam em parceria. De modo geral, um artesão trabalha com um designer. O trabalho é norteado por três encontros no decorrer do ano, cada um com duração média de uma semana.

O primeiro encontro é de aproximação e caracteriza-se conhecimento mútuo, pelo estudo de possibilidades produtivas, pelo estabelecimento de metas e pelo início do trabalho de criação. No segundo encontro, artesãos e designers se reúnem para a elaboração final da peça, produção e avaliação de protótipos. O terceiro encontro é a semana de encerramento dos trabalhos quando são realizadas palestras, oficinas e a exposição dos resultados alcançados (Figura 19) e comercialização de produtos dos artesãos participantes (QUINTAS, 2020).

A Figura 20 apresenta peças produzidas no decorrer das edições do evento pelos artesãos (a) (b) Vasiq Leôncio, (b) Raimundo Nonato, (c) (h) Cristina Fonseca, (d) Roudinelly Santos, (e) Lucas Silva, (f) Imperial Estanhos e (g) Wagner Trindade.

¹⁶ Mais informações disponíveis em: <https://semanacriativadetiradentes.com.br>

Figura 20 – Exemplos de produtos desenvolvidos nas edições da SCT



Fonte: SEMANA CRIATIVA DE TIRADENTES, 2020

A cada edição o projeto é realizado com uma média de cinco artesãos de Tiradentes e entorno e cinco designers, até então procedentes de São Paulo. As dinâmicas de realização destas ações são de formato livre, sendo estabelecido pelas próprias duplas de trabalho.

Para Quintas (2020), todos ganham. O designer conhece técnicas artesanais genuínas e, sob a sua ótica, vislumbra o desenvolvimento de produtos diferenciados. O artesão é valorizado por um ofício de tradição cultural, pelo domínio da matéria-prima e da técnica. O artesão vivencia um processo de criação compartilhado e recebe orientações de mercado.

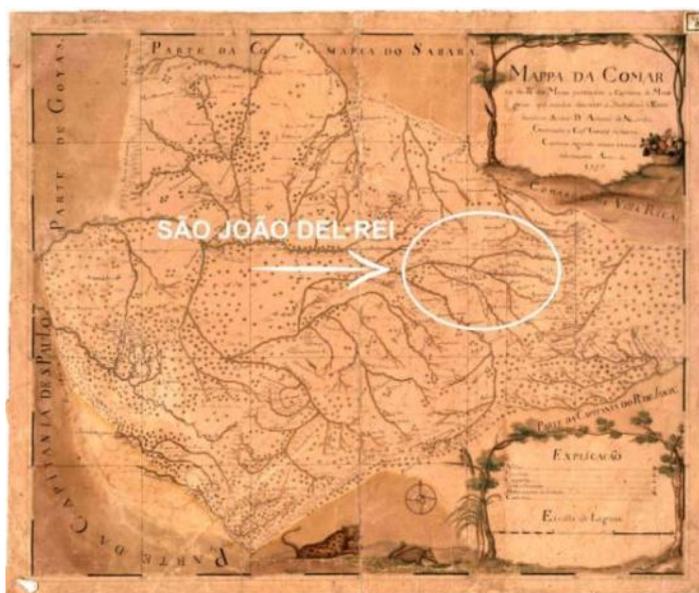
A SCT, por meio das redes de contatos de seus organizadores, tem promovido a participação dos artesãos participantes em eventos em São Paulo, tais como a Feira de Decoração e Utilidades Domésticas (ABUP), o Festival de Arte de São Paulo (SP-Arte) e a Paralela Design, todos em São Paulo, capital. Nestas oportunidades, e sob a tutoria da equipe da SCT, os artesãos tratam diretamente com novos clientes.

Questionada sobre a manutenção dos aspectos culturais que sustentam os ofícios de tradição e seus valores patrimoniais, Quintas (2020) é da opinião de que esta questão deveria ser avaliada caso a caso de modo a não gerar restrições de criação e de comercialização para o artesão.

4.2 ESTUDO DE CASOS MÚLTIPLOS - CAMPO DAS VERTENTES (MG)

Os estudos de casos múltiplos foram realizados no Campo das Vertentes, mesorregião central do Estado de Minas Gerais. Por esta região passou a primeira via aberta oficialmente pela Coroa Portuguesa, século XVII, para ligar o litoral fluminense à região produtora de ouro no interior de Minas Gerais. Denominada antigamente como Comarca do Rio das Mortes (Figura 21), ganhou reconhecimento como entreposto comercial, pela qualidade do solo que contribuía para o abastecimento do estado, e pela localização estratégica para a Coroa fiscalizar e escoar a produção resultante da exploração das minas (IER, 2019).

Figura 21– Comarca do Rio das Mortes [São João del-Rei], mapa de 1777



Fonte: BIBLIOTECA NACIONAL, 2020 [adaptação da autora]

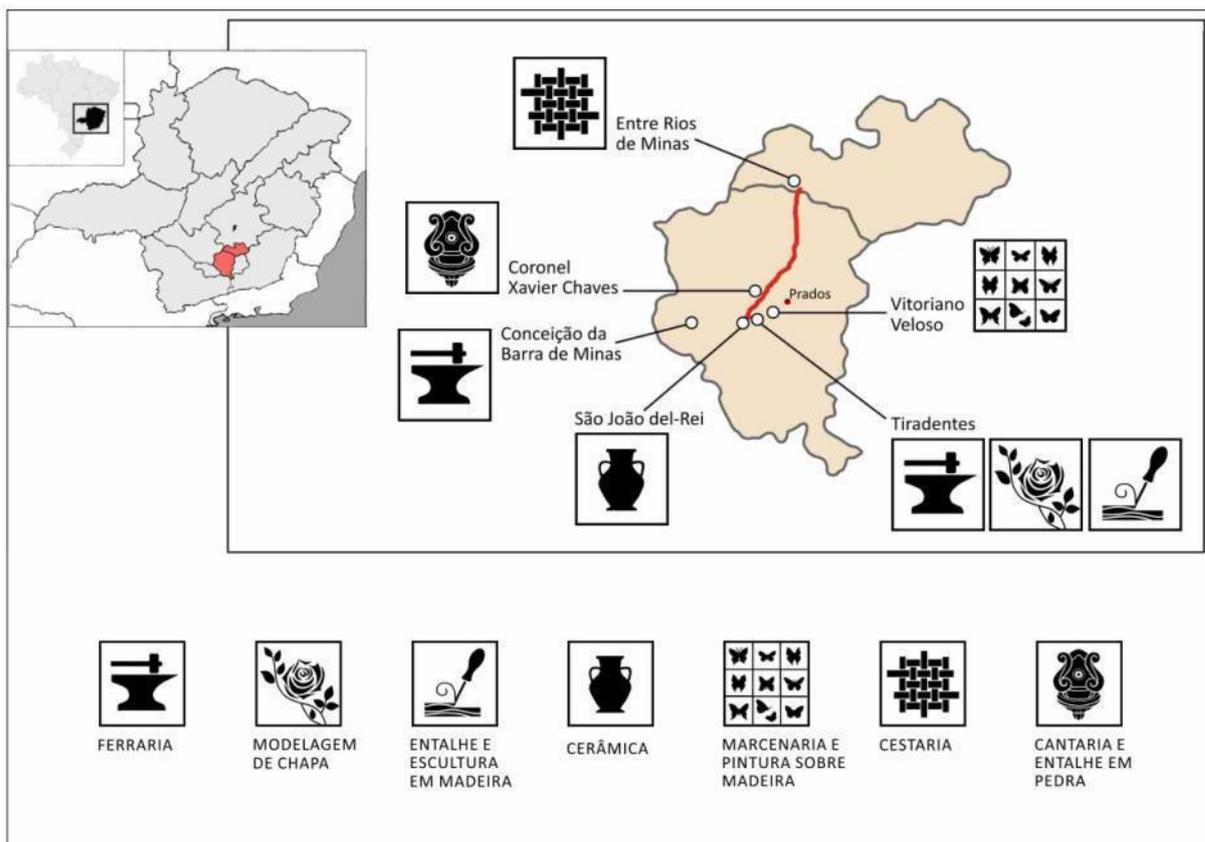
Tendo em conta tais características, este território foi ocupado rapidamente, e ali se estabeleceram ofícios que lidavam principalmente com a madeira, o metal, a pedra, as fibras naturais e a argila na produção de artefatos diversos utilizados em atividades cotidianas domésticas e de trabalho, nas atividades religiosas e na configuração e construção do patrimônio arquitetônico.

A região integra o Circuito Turístico Estrada Real, mais especificamente a rota da Trilha dos Inconfidentes (IER, 2019). Nesta, foram selecionados os municípios de São João Del Rei, Tiradentes, Coronel Xavier Chaves, Entre Rios de Minas, Conceição da Barra de Minas e Prados, onde está localizado o distrito de Vitoriano Veloso. Juntos, estes municípios reúnem

um vasto patrimônio constituído de seus acervos arquitetônicos, urbanísticos, ambientais, socioculturais e históricos.

A Figura 22 mapeia a área e os estudos de casos múltiplos. Foram considerados os ofícios de ferraria, modelagem em chapa, entalhe e escultura em madeira, cerâmica, marcenaria e pintura em madeira, trançado em fibra natural, e cantaria e escultura em pedra.

Figura 22–Campo das Vertentes: municípios selecionados para o estudo de casos múltiplos



Fonte: Elaborado pela autora, 2020

4.2.1 TIRADENTES

A cidade de Tiradentes é distante 193 km de Belo Horizonte e 14 km de São João del-Rei, em localização privilegiada ao pé da Serra São José, uma área de proteção ambiental e patrimônio histórico. Fundada em 1718, a antiga Vila de São José do Rio das Mortes também foi palco de lutas e conflitos políticos e se destacava pela mineração e pelo comércio.

Seus primeiros povoadores foram os paulistas atraídos pelo ouro. O conjunto arquitetônico e urbanístico de Tiradentes rendeu-lhe o título de patrimônio histórico nacional em 1938, e é considerado um dos centros históricos de arte barroca mais bem preservados do Brasil (Figura 23) (IPHAN, 2020).

Figura 23 – Cidade de Tiradentes



Fonte: IER, 2019; Acervo da autora, 2019

Atualmente com cerca de 8.000 habitantes, o município de Tiradentes contempla e concatena comercialmente o seu patrimônio histórico, cultural e ambiental, tornando-se um importante centro turístico, de eventos e de produção e comércio de artesanato do Estado de Minas Gerais. Dentre as suas mais diversas categorias, destaca-se o artesanato tradicional, na produção de ferragens, luminárias, móveis, esculturas, imagens, trançados e adornos em geral.

Em Tiradentes, foram realizadas oito entrevistas. Os artesãos Luiz Gonzaga França, Luiz Heitor Silva França e Luciano da Silveira Lombello e o aprendiz Daniel Luiz Silva se ocupam do ofício da ferraria, Cleber Weisman Trindade, cuja técnica é a modelagem de chapas de metal e João Goulart Silva e Lucas Santana Silva, que exercem a escultura e entalhe em madeira.



Considerado um dos ofícios mais antigos, a ferraria tradicional apresenta um processo produtivo que se assemelha àquele que ocorria na ferraria medieval, tanto a utilitária como a artística. A prática da ferraria encontrada em Tiradentes remete à maneira como o ofício era realizado na região desde os tempos do império da Coroa Portuguesa no Brasil.

Os ferreiros vieram para Minas Gerais junto com os bandeirantes e eram os responsáveis pela fabricação de praticamente tudo que envolvia o metal. Na época, o ferreiro fazia facas, formões para os carpinteiros, pregos e cravos, a ferradura do cavalo, o aro da carroça, castiçais, candelabros, grades, além de ferragens e ornamentos como fechaduras, trincos, ferrolhos, puxadores, dobradiças, aldravas, chaves e outros que representam elementos utilizados no mobiliário e nas construções coloniais. (BRASIL, 2018; SEBRAE, 2001). Em Tiradentes este tipo de produção ainda se mantém em curso.

A ferraria consiste na conformação do metal aquecido. O forjamento é a principal técnica associada à ferraria; é o uso de forças de compressão localizadas. Definido o modelo, o desenho é riscado e o material é cortado. O metal é aquecido na forja até adquirir a maciez adequada, quando então é martelado sobre uma bigorna e conformado como desejado. (Figura 24)

Figura 24 – Forjamento e martelamento do metal



Fonte: <https://br.freepik.com/fotos-vetores-gratis/ferreiro-oficina>, 2020; THALER, 2016

A bigorna é um utensílio de metal desenhado para suportar pancadas fortes e constantes de vários tipos de martelos. Possui corpo central quadrangular e extremidades em forma de cone ou pirâmide. Sua imagem representa o ofício de ferreiro (Figura 25). Esta etapa

se repete várias vezes, num processo lento, mas que ao mesmo tempo exige a agilidade do artesão. O material esfria rápido, fato que restringe o tempo para modelar.

Figura 25 – Bigorna, elemento que representa o ofício



Fonte: <https://br.freepik.com/fotos-vetores-gratis/ferreiro-oficina>, 2020

Na sequência é feita a têmpera que consiste no resfriamento do metal, momento que o material readquire a dureza. Este procedimento geralmente é feito utilizando-se de óleo animal (sebo) ou água. A temperatura de aquecimento certa, o jeito de martelar e a têmpera interferem sobremaneira na qualidade do produto final.

Conforme Thaler (2016),

a ferraria é uma profissão pesada, que exige mais fisicamente do artesão – é fumaça, é poeira, é temperatura do lado da forja, o dia inteiro do lado do fogo martelando o ferro. Por isso que é uma coisa para quem tem vocação, porque ela é bem mais pesada do que as outras profissões. (THALER, 2016)

A oficina de ferraria conta com a forja, geralmente a carvão, a bigorna, torno, furadeira de bancada, morsa de bancada, serra elétrica e manual, solda, e às vezes, um torno (Figura 26). O processo de produção utiliza-se de instrumentos como alicates, martelos, pinças, ponteiros, punções, riscadores (Figura 27). Na etapa de acabamento, o principal recurso é o esmeril que trabalha o polimento das peças, bem como a manutenção das ferramentas. Em relação aos equipamentos individuais de proteção (EPI's), a atividade exige o uso de óculos, protetor facial, máscara de solda, protetor auricular, avental e luvas fabricadas com material resistente ao fogo e cortes.

Figura 26 – Exemplos de equipamentos utilizados na ferraria: furadeira, esmeril e morsa



Fonte: <https://br.freepik.com/fotos-vetores-gratis/ferreiro-oficina>, 2020

Figura 27 – Exemplos de ferramentas utilizadas na ferraria: cinzéis, alicates e pinças



Fonte: <https://br.freepik.com/fotos-vetores-gratis/ferreiro-oficina>, 2020

Caso 1 – Luiz Gonzaga França (FRANÇA, L., 2020)

A entrevista com Luiz Gonzaga França, mestre em ferraria, foi realizada em sua chácara em Conceição da Barra de Minas, localizada a 56 km de Tiradentes (Figura 28). O município conta com uma população estimada em 4.000 habitantes (IBGE, 2020). A cidade é pacata e a principal atividade econômica local gira em torno da agropecuária, especificamente a pecuária leiteira.

Figura 28 – Artesão Luiz Gonzaga França, Tiradentes e Conceição da Barra de Minas



Fonte: Acervo da autora, 2020

Luiz Gonzaga França é mais conhecido como Mestre Zinho. Começou como auxiliar de ourives aos 22 anos e foi se especializando no trabalho com a prata na produção de anéis, e o latão na produção de peças de decoração. Pouco tempo depois foi chamado para trabalhar em uma marcenaria em São João del-Rei auxiliando um fundidor na produção de ferragens para urnas mortuárias. Tinha a função de ajustador e suas tarefas consistiam em dar acabamento nas peças. Permaneceu neste emprego por um curto período, pois este tipo de produto não foi mantido em produção.

Já com o interesse desperto para o ofício de ferreiro, em 1972, Mestre Zinho montou sua própria oficina em Tiradentes, onde atua até hoje. Sua produção inicial era de dobradiças e puxadores, tudo feito à mão e com o uso de poucas ferramentas. França (2020) relata que nesta época seus serviços foram indicados para um arquiteto que iria realizar a restauração de um sobrado na cidade e que procurava por um ferreiro e, segundo o artesão, este trabalho marca o início de uma produção de ferragens voltada para o resgate e restauração da arquitetura colonial.

França (2020) relata que apresentou o seu interesse pelo trabalho, mas esclareceu para o potencial contratante que não tinha ferramental apropriado. Diante desta circunstância, o artesão recebeu um adiantamento pelo serviço e comprou uma furadeira – “está lá na oficina até hoje, nunca deu problema, parece que é uma benção”. Ao receber a segunda parte do pagamento deste serviço comprou uma máquina de solda, e dessa forma, foi equipando a sua oficina.

A matéria-prima utilizada em seu trabalho era chapa de aço de carros que ele obtinha em um ferro-velho de São João del-Rei e que eram transportadas por ele de bicicleta. Persistente, foi se aperfeiçoando na fabricação de ferragens para a arquitetura colonial, característica da região, sendo produzidos dobradiças, fechaduras, chaves, ferrolhos e cravos. O artesão destaca que empolgou com o ofício graças ao apoio que recebeu em função da qualidade de suas peças, e que nunca lhe faltou trabalho.

Os primeiros aprendizes foram seus dois filhos, e ambos atualmente atuam como artesãos ferreiros, com produção independente. O enteado também foi seu aprendiz e trabalha com ele até os dias atuais. Mestre Zinho já teve vários outros aprendizes. Segundo o artesão, alguns destes estavam ali apenas como assistentes de produção, mas a maioria vislumbrava um dia ter a sua própria oficina.

Conforme França (2020), o processo de ensino-aprendizagem consiste basicamente na demonstração do processo de confecção de uma determinada peça, e o aprendiz exercita o ofício por meio da repetição dos procedimentos apresentados pelo mestre. Além do tirocínio do ofício, o artesão revela que a sua política de pagamento pelo trabalho realizado estimulava o interesse dos mais jovens pela atividade.

Teve uma turma grande que trabalhou comigo. Teve uma época, mais no início, que a gente produzia o jogo de ferragens para baús de madeira produzidos em Prados. Eles amarravam o saco na bicicleta e iam pela linha de trem entregar as peças. Quando voltava, voltava tudo morrendo de rir, dinheiro no bolso, numa alegria danada. Eu sempre fui pontual. O que era deles, era deles; o que era meu, era meu. Aí eles tinham prazer de trabalhar comigo. (FRANÇA, 2020)

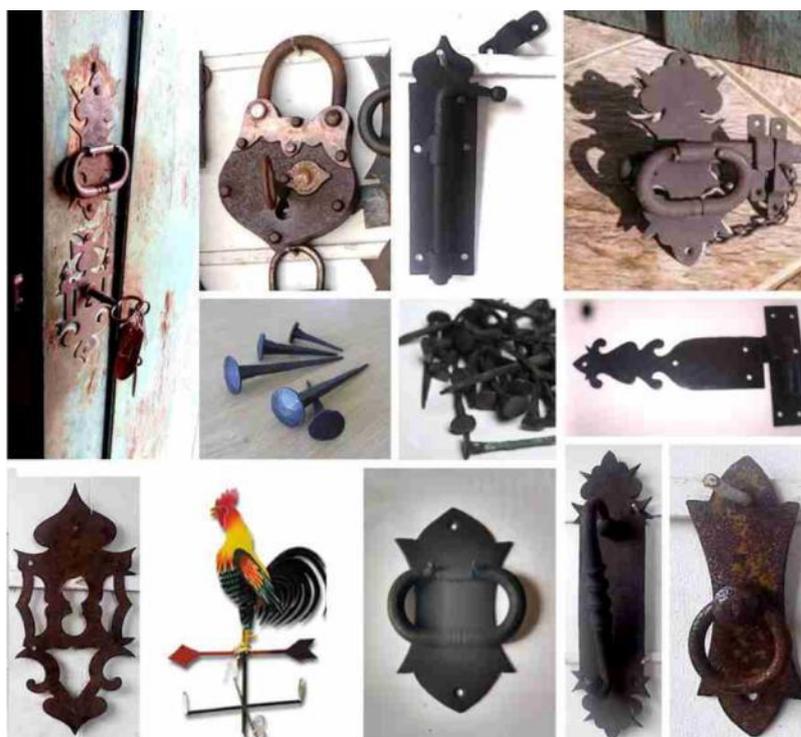
Em 2001 o artesão foi convidado pelo Sebrae-MG para participar do projeto Resgate Cultural do Artesanato Mineiro e Oficina Viva¹⁷. Trata-se de uma ação de registro que destaca

¹⁷ Além da ferraria em Tiradentes, em 2001 o projeto também contemplou os ofícios de cantaria em Ouro Preto, cerâmica Saramenha em Ouro Branco, coco e ouro em Diamantina, esteiras pintadas em Santa Luzia, mantas de

ofícios artesanais tradicionais em Minas Gerais, bem como da realização de uma oficina para a demonstração do processo de produção. Esta participação trouxe mais reconhecimento para o seu trabalho e ampliou a sua demanda por mais trabalhos. Na época, o artesão relata que chegou a ter sete funcionários na produção, todos jovens. “Eu ficava doido dentro da oficina. Era uma correria porque tinha que ficar verificando o serviço de cada um”, conforme relata França (2020). Em 2020, Mestre Zinho é o homenageado da quarta edição da Semana Criativa de Tiradentes (SCT).

Atualmente, Mestre Zinho trabalha com mais duas pessoas, sendo o seu enteado, já mestre no ofício, e um aprendiz. Seus principais produtos são fechaduras, dobradiças, cadeados, chaves, trincos, aldrasvas, dentre outras possibilidades de aplicação da técnica, (Figura 29). A comercialização dos produtos é realizada por meio de encomendas feitas diretamente na oficina ou por meios eletrônicos, para dentro e fora do país.

Figura 29 – Exemplos de produtos fabricados na oficina de Mestre Zinho



Fonte: FERRARIA DO ZINHO, 2020; Acervo da autora, 2020

lã em Itamonte, máscaras da Folia de Reis em Muzambinho, sanfonas em Laranjal, tambores e caixas em Minas Novas, tecelagem figurativas em Uberlândia.

De modo geral, as peças são produzidas a partir de um modelo trazido pelo cliente. O artesão destaca que a criação é inerente ao processo produtivo haja vista as frequentes adaptações técnicas e de ferramental demandadas em alguns modelos. As matérias-primas, basicamente chapas e tarugos de ferro, continuam sendo adquiridas em ferros-velhos e depósito de materiais de São João del-Rei e Resende Costa. Algumas vezes é necessário comprar fora, como em Belo Horizonte e Barbacena.

Mestre Zinho relata ter criado muitos desenhos, mas ressalta que criar uma peça nova é desanimador porque a cópia por outros artesãos é imediata. Quando questionado sobre a possibilidade de registrar os seus desenhos no Instituto Nacional de Propriedade Intelectual (INPI), o artesão argumenta que este procedimento não tem relevância para ele dado o volume de produção, o tipo de produto e a boa reputação do seu trabalho.

Ainda em relação à cópia, o artesão chama a atenção para uma concorrência de baixa qualidade. “Tem cliente que não olha qualidade, ou não sabe olhar. Tem gente que faz uma fechadura e não garante a durabilidade dela. Faz uma mola mais frágil, uma mecânica com folga, com pouco tempo já dá problema”. De acordo com França (2020), suas peças têm garantia para mais de 10 anos, pois foram raras as vezes que alguém reclamou do serviço. Para garantir a autoria, o artesão tem um carimbo que prensa sua marca na peça produzida, o que garante a procedência do trabalho (Figura 30).

Figura 30 – Carimbo usado na oficina do Mestre Zinho



Fonte: LOMBELLO, 2020

Atualmente Mestre Zinho se divide entre a sua oficina em Tiradentes, onde as encomendas são negociadas e produzidas, e outra pequena oficina em sua casa na zona rural de Conceição da Barra de Minas. Na despedida ele faz o seguinte comentário: “Quer lugar melhor para trabalhar? Tem horta, pomar, e o Rio das Velhas lá no fundo para eu pescar”.

Caso 2 – Luiz Heitor Silva França (FRANÇA, L. H., 2020)

Luiz Heitor Silva França (Figura 31), mais conhecido como Dudu Ferreiro, é filho de Mestre Zinho. Trabalha há 25 anos como ferreiro e aprendeu o ofício com o pai, com quem trabalhou por 15 anos. Depois de montar a sua própria oficina, foi aprimorando a técnica sozinho (FRANÇA, L. H., 2020).

Figura 31 – Artesão Luiz Heitor Silva França, Tiradentes



Fonte: Acervo da autora, 2020

O artesão adquire a matéria-prima em São João del-Rei e, quando necessário, em Barbacena e Juiz de Fora. A comercialização é feita por meio de encomendas diretamente na oficina ou meios digitais. Segundo Luiz França (2020), seus principais clientes são de São Paulo.

A criação de novos desenhos é feita de acordo com o gosto do cliente, que às vezes está ao lado de um arquiteto, mas Luiz França (2020) também destaca a criação inerente aos meios produtivos artesanais. Dudu Ferreiro não demonstrou preocupação com a questão da cópia. “As dobradiças não têm como variar muito; tem um padrão a seguir” (FRANÇA, L. H., 2020). De acordo com o artesão, a criação se dá mais na elaboração de produtos como grades, portões e móveis (Figura 32).

Figura 32 – Exemplos de produtos de Luiz Heitor França



Fonte: Acervo da autora, 2020

Em relação ao ensino da técnica, o artesão já ensinou para pessoas que ele contratou como ajudante de oficina. Ele relata que “para ensinar é necessário parar a produção. Aí dá para ensinar a pessoa a fazer a peça toda. E tem que repetir pelo menos três vezes para poder fazer a peça direito” (FRANÇA, L. H., 2020). Atualmente o artesão trabalha sozinho.

Caso 3 – Luciano da Silveira Lombello (LOMBELLO, 2020)

Luciano Lombello (Figura 33) é enteado de Mestre Zinho, com quem aprendeu o ofício da ferraria. Ainda adolescente recebeu a formação de torneiro mecânico pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (SENAI), unidade São João del-Rei. O aprendizado como ferreiro foi iniciado em 1994 e permanece trabalhando com Mestre Zinho até os dias atuais. Segundo o artesão, ele nunca teve o interesse de montar a sua própria oficina dada a sua relação com o seu tutor.

Figura 33 – Artesão Luciano Lombello, Tiradentes



Fonte: Acervo da autora, 2020

Sobre o modo de produção, Lombello (2020) destaca que no início o processo era mais braçal, penoso, e que a aquisição de algumas máquinas trouxe mais facilidade, agilidade e melhores condições de trabalho, sem descaracterizar a produção e permitindo um acabamento melhor às peças. No entanto, o artesão chama a atenção para o fato de clientes solicitarem que a sua encomenda seja feita no sistema produtivo antigo, onde prevalece o martelamento, mas ressalta a dificuldade dos mesmos em reconhecer o trabalho necessário para este tipo de execução. “Aí tem que ser mais caro um pouco. O pessoal daqui não dá muito valor” (LOMBELLO, 2020). De acordo com o artesão, os clientes de fora valorizam mais.

Neste sentido, Lombello (2020) também chama a atenção para a questão da qualidade do trabalho que é realizado na oficina de Mestre Zinho em relação àqueles realizados pela concorrência, e relata ser solicitado frequentemente para consertar peças feitas por outros artesãos, outros ferreiros que apresentam um preço menor, mas usam matérias-primas mais baratas e menos resistentes. A concorrência não é uma preocupação. “O que conta é o talento

da pessoa e a qualidade do trabalho dela. E o bom artesanato também atrai o turista até o artesão.” (LOMBELLO, 2020)

Em relação à criação de novas peças, Luciano trabalha de acordo com o gosto do cliente, e aceita encomendas de peças que fogem ao padrão da produção de ferragens coloniais. É curioso observar a confiança dos clientes no trabalho que é realizado nesta oficina. O artesão relata que frequentemente desenvolve as peças a distância. O cliente apresenta a sua demanda por meios eletrônicos (redes sociais, *e-mail*, *whatsapp*), a encomenda é realizada e entregue por transportadoras ou pelos correios e, segundo Lombello (2020), dentro do prazo acertado.

A oficina recebe encomendas de todo o Brasil e do exterior. No que tange aos trâmites necessários para a exportação, o artesão relata receber o apoio de um cliente do Rio Grande do Sul que trabalha com móveis de madeira. A oficina atende a poucos clientes de Tiradentes. Além das ferragens para o casario colonial rural e urbano, se dedica também a atender obras de restauração de patrimônio de outras cidades do Estado, tais como Conceição do Mato Dentro, Ouro Preto, Mariana e São João del-Rei.

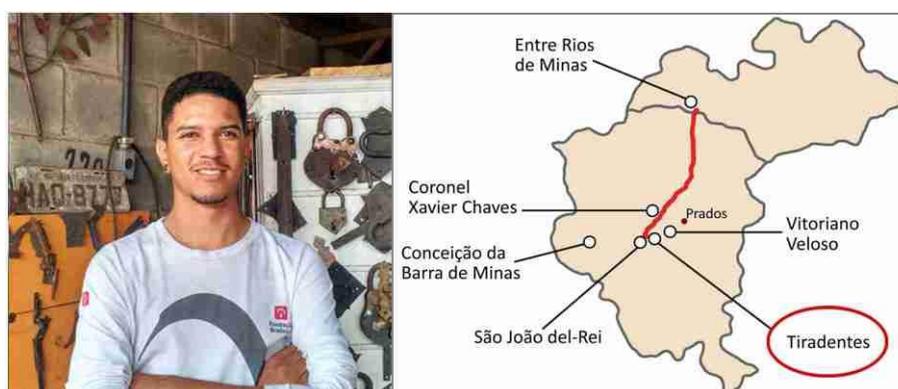
Quanto às condições de trabalho, o artesão chama a atenção para o cuidado com os olhos, e com o ruído que ocorre no decorrer da produção. “Tem que proteger o ouvido e o olho. Tudo é costume. A pessoa acostumou, não deixa de usar as proteções” (LOMBELLO, 2020). Os equipamentos de proteção individuais mais usados são as luvas, avental, protetor auricular e óculos de proteção.

Lombello (2020) relata ter ensinado o ofício para muitos aprendizes que passaram pela oficina, sempre ao lado de Mestre Zinho. Questionado sobre a continuidade deste ofício, Lombello acredita que não vai durar muito, e o motivo é, certo modo, a preguiça. O artesão relata que percebe interesse em muitos jovens aprendizes, mas afirma que “o problema maior é quando eles percebem que o serviço é pesado; aí eles não querem prosseguir no serviço, mesmo cientes de que o ofício gera uma boa renda mensal” (LOMBELLO, 2020).

Caso 4 – Daniel Luiz Silva (SILVA, D., 2020)

Daniel Silva (Figura 34) é aprendiz há quatro anos na oficina de Mestre Zinho e vem de uma família de ferreiros. Os conhecimentos básicos da atividade foram adquiridos aos 15 anos de idade. Daniel é sobrinho da esposa de Lombello e almeja ter a sua própria oficina. Começou a trabalhar no ofício depois de se formar no ensino médio, aos 19 anos. “Eu comecei fazendo as peças mais simples. O Zinho foi me ensinando, e o Luciano também. O Luciano aprendeu com o Zinho. Eu aprendi com o Luciano e com o Zinho, que me orientam até hoje” (SILVA, D., 2020).

Figura 34 – Artesão-aprendiz Daniel Silva



Fonte: Acervo da autora, 2020.

O interesse deste jovem artesão pela ferraria, além de vínculos familiares, é em função da grande demanda de Tiradentes para esta categoria de produção artesanal. Daniel Silva (2020) acredita que o cenário atual do artesanato na cidade e região favoreceu o desenvolvimento de aspectos importantes para o exercício do ofício como as boas condições locais e digitais de aquisição de matérias-primas e de comercialização e o valor cultural do ofício.

Conforme já relatado anteriormente, esta oficina mantém o modo tradicional de produção. De acordo com Daniel Silva (2020), os maquinários novos auxiliam no trabalho, mas a produção segue fundamentalmente os preceitos técnicos tradicionais. O cliente, na sua maioria, exige a rusticidade na peça para mostrar que é mesmo feito artesanalmente, fato que não se sobrepõe à qualidade final das peças, seja no seu funcionamento ou acabamento. Em relação ao desenvolvimento de produto, o artesão (2020) reafirma que a linha de

produção é determinada por Mestre Zinho e que este é um estilo de trabalho que está condicionado aos padrões históricos e artísticos da arquitetura colonial.

Para prevenir possíveis males a ser causado pela rotina de produção, Daniel Silva (2020) afirma usar equipamentos de proteção individual e cita os óculos, protetor auricular, luvas, máscara de solda e avental de couro. “Com o passar do tempo, todo ofício vai ter um efeito colateral” (SILVA, D., 2020).



De acordo com Lefteri (2009, p. 44), o ofício de modelador de chapas metálicas é considerado como um dos mais antigos métodos de produção inventados pela humanidade. A técnica tem forte presença no artesanato de tradição de Tiradentes e entorno. É considerado como uma arte industrial, sendo um processo que envolve múltiplos estágios.

O processo de fabricação varia de acordo com cada produto. Primeiro é feito o desenho da peça, a especificação do material a execução dos cortes, curvaturas e modelagem. Na sequência a peça é montada e soldada. Os procedimentos de acabamento são o esmerilhamento, lixamento, polimento e pintura. A Figura 35 ilustra algumas das etapas de produção.

Figura 35 – Modelagem e acabamento de produtos em chapas de metal



Fonte: LIBERTAS ROSAS, 2017.

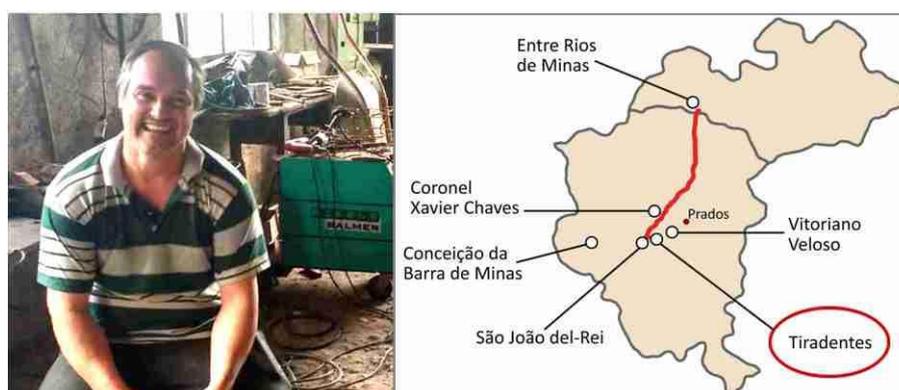
A oficina de modelagem de chapas de metal atende a procedimentos de serralheria e de pintura. De modo geral, é equipada com máquina de corte, prensa, furadeira manual e de bancada, esmerilhadeira, morsa, solda mig, compressor de ar e de ferramentas afins tais como tesouras, alicates, martelos e punções. As principais matérias-primas usadas são barras de ferro, tubos, chapas e tintas. A pintura é realizada em uma pequena cabine semiaberta ou ao ar livre, aplicada com compressor, sendo o refinamento de detalhes de acabamento feitos com pincéis.

Caso 5 – Cleber Wiesman da Trindade (TRINDADE, 2019)

Sabe por que eu fui empreendedor? Eu vou te explicar uma coisa que eu aprendi na infância. Tiradentes teve uma coisa, uma vez, que vários artesãos antigos foram pagos para ensinar os novinhos. Criança pequena, com 7, 8 anos. Acho que foi em 1980, 1982. Só sei que tinha aula de carpintaria, entalhe na madeira... Eu peguei um formão e comecei a entalhar com o Jango¹⁸. Com 8 anos eu montava e entalhava um porta-bíblia. Entalhava outras coisas na pedra-sabão também. Isso só teve uma vez e sumiu. Isso abriu o meu leque. (TRINDADE, 2019)

Cleber Wiesman da Trindade (Figura 36) começou a trabalhar aos 13 anos de idade, quando ingressou como ajudante em uma oficina artesanal de recorte e modelagem de chapas de metal para a produção de objetos decorativos, principalmente lanternas e luminárias. Sua formação técnica advém mais de suas observações do que de ensinamentos recebidos. Segundo Trindade (2019), “já naquela época os artesãos tinham medo de ensinar e o trabalho dele propagar para outras oficinas”.

Figura 36 – Artesão Cleber Wiesman da Trindade



Fonte: Acervo da autora, 2019.

O artesão destaca que no início de sua trajetória profissional a cidade de Tiradentes não era o que hoje se apresenta. Tratava-se de um lugar pacato, com um fluxo modesto de visitantes, mas que detinha uma rotina de produção do artesanato de tradição. O cenário muda em meados da década de 1990. “Até que um dia, explodiu! Todo mundo começou a querer comprar artesanato” (TRINDADE, 2019).

Para Trindade (2019), duas pessoas foram importantes nesta mudança. A primeira foi Yves Alves, então diretor regional da Rede Globo em Minas Gerais e que já mantinha

¹⁸ João Goulart Silva, ou Jango, é mestre santeiro em Tiradentes (Caso 6)

residência na cidade de Tiradentes. De acordo com o artesão, Yves Alves foi fundamental na divulgação da produção artesanal e levava peças do artesanato local para a composição de cenários na emissora, fato que o artesão acredita ter contribuído para a vinda de turistas para a região. A segunda pessoa é conhecida como Tóti, artista plástico e empresário paulista que se estabelece na cidade, onde também atuou na formação e capacitação de novos artesãos. Daí em diante, muitos projetos institucionais foram trazidos para a região.

Trindade (2019) afirma que seu trabalho sempre teve boa aceitação de mercado. Começou produzindo sozinho. Contratava ajudantes conforme a demanda aumentava e chegou a ter 65 funcionários na sua oficina. Esta foi uma fase de produção em que o artesão percebeu que o seu trabalho perdia os traços de manualidade e, por consequência, perdia valor no mercado. A partir desta percepção, Trindade opta por resgatar as características originais de seu trabalho e estabelece um ritmo mais tranquilo de produção.

Outro ponto para o qual o artesão chama a atenção é a questão do artesão-empresário, um perfil que, segundo ele, não é fácil manter; é raro. Trindade é notadamente um empreendedor do artesanato. É criativo, hábil, comunicativo, tem facilidade para inserir-se no mercado, acompanha tendências de consumo e a demanda do lojista. Atualmente a produção é feita por ele e pela esposa e, excepcionalmente, conta com a cooperação do casal de filhos adolescentes.

Sobre ensinar o ofício, a princípio Trindade não vê interesse dos filhos, que ainda são muito novos. Quanto a jovens interessados em aprender o ofício, foram poucos que se destacaram dentre os funcionários que passaram pela sua oficina. Para o artesão a maioria das pessoas busca o emprego e não aprender um ofício para o qual acredita ter vocação.

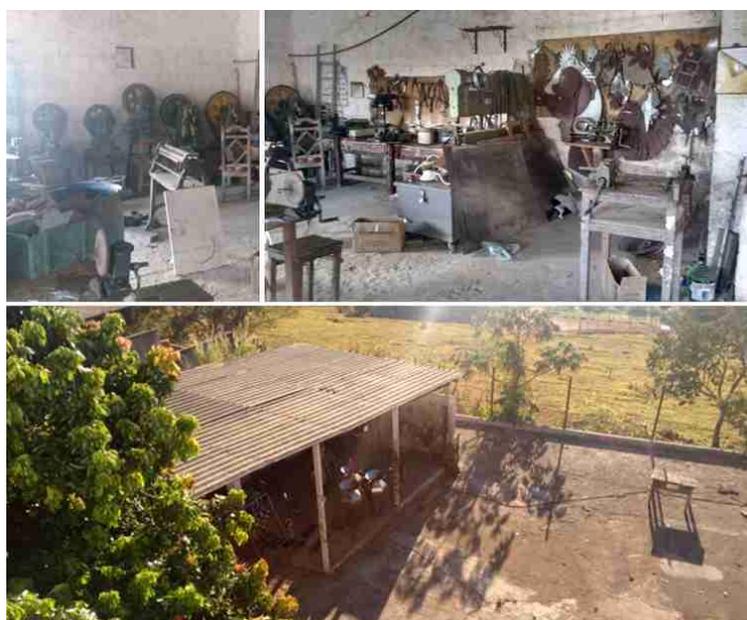
Este artesanato é um serviço que você tem de agarrar com seriedade. Cansa, o olho queima, a vista dói, as mãos doem, o corpo dói mesmo. São poucos os que encaram este tipo de coisa, mesmo sabendo que a atividade gera uma boa renda. Ninguém vê pelo lado empreendedor (TRINDADE, 2019)

Em relação às questões de saúde no trabalho, a oficina de Trindade (Figura 37) cumpre as normas de segurança quanto às boas condições de funcionamento de máquinas e ferramentas e ao uso de equipamentos de proteção individual. Esta preocupação é também demonstrada pelo estímulo e à prática regular de atividades físicas, inclusive junto com

funcionários no decorrer da rotina de produção. O artesão reconhece a importância sobre os cuidados necessários com a sua equipe, tanto do ponto de vista físico quanto emocional.

Eu aprendi uma coisa. Quando o funcionário está mal espiritualmente, tudo rola mal. Aí jogar peteca era isso. Quando eu brincava com muito esporte com eles, eu reparava que a serotonina fazia eles ficarem mais alegres, isso amenizava a disputa entre eles na oficina. O espírito esportivo que eles tinham, eles colocavam no serviço. E trabalhavam muito tranquilos. E para mim, isso também era uma delícia. Tinha dia que a peteca era na hora do almoço e de noite também. É um jeito de tirar o stress do serviço. Se o funcionário ficar doente, eu acabo ficando doente também. (TRINDADE, 2019)

Figura 37 – Oficina de Trindade: áreas interna e externa com maquinários e ferramentas



Fonte: ANJOS ORIENTAIS, 2020; Acervo da autora, 2012.

Trindade (2019) revela que sua inspiração vem de elementos da natureza, onde o artesão se diz observador de formas, cores e proporções. O artesão relata que, na maioria das vezes, o desenho da peça vem de modo espontâneo após percorrer um processo tácito de incubação. O artesão visualiza, esboça um desenho com alguns detalhes construtivos, e parte para a confecção de um protótipo que, de acordo com ele, é o mais difícil (Figura 38).

A criação é a coisa mais louca do mundo. Tinha umas formigas e, no sonho, a formiga tinha pescoço de elefante. E o sonho falava para eu fazer isso. Aí, fui para a oficina com aquilo na cabeça. Fiz uma formiga de 60 cm, cabeça de mola, coloquei uma guitarra na mão dela, pintei ela coloridinha, a folha bem verdinha. A Renata [esposa] pegou o meu modelo e fez ela pequena. Fizemos várias e colocamos na loja. No outro dia chegou uma lojista e comprou as formigas. Este sonho é só um exemplo (TRINDADE, 2019).

Figura 38 – Desenvolvimento de produto: formigas



Fonte: ANJOS ORIENTAIS, 2020; Acervo da autora, 2012.

Trindade (2019) observa que, para o artesão criar um novo produto, ele precisa praticar o desapego, seja por um laço afetivo com determinados objetos, seja pelo medo da cópia. “Não tem como evitar. Se você faz um bom produto os outros vão copiar. Nestes casos o que vale é a assinatura do artesão.” Para o artesão, esta assinatura é constituída pela originalidade, habilidade técnica e acabamento (Figura 39). Trindade fez 45 patentes de Desenho Industrial que ele afirma não terem ajudado a evitar as cópias.

Figura 39 – Exemplos de produtos de Cleber Trindade



Fonte: Acervo da autora, 2020; ALVES; FILHO; FREITAS, 2012

Da sua trajetória de 30 anos no ofício, Trindade dedicou-se no início desta trajetória à participação em feiras nacionais de artesanato e participou de um único projeto¹⁹ de capacitação de artesãos, em 1997, que abrangia temas de associativismo, gestão, empreendedorismo, criatividade e design. A partir destas oportunidades o artesão construiu a sua carteira de clientes. Trindade mantém uma loja física na cidade de Tiradentes (Figura 40), sendo esta conjugada com a sua oficina e a sua residência. Com a colaboração da esposa, o artesão mantém divulgação nas redes sociais. Atualmente a sua produção prioriza o atendimento a lojista de várias regiões do Brasil.

Figura 40 – Loja de Cleber Trindade, em Tiradentes



Fonte: Acervo da autora, 2019

Suas principais matérias-primas são chapas, tubos e barras de ferro. A madeira é eventualmente utilizada como material complementar. A aquisição é na região, principalmente em São João del-Rei.

Sobre a aproximação entre design e artesanato, Trindade considera que o artesão tem a prática produtiva. “Artesanato é tato, é mão, é contato com a peça”. O designer detém a teoria e a visão de possibilidades comerciais distantes da realidade daquele artesão. Quanto ao estilo, o artesão gosta de curvas e o designer prefere linhas retas. “Ainda tem muito isso. O artesanato é mais colorido, mais chamativo”; para esta parceria dar certo é necessário um trabalho em conjunto onde um ouve o outro. Quando o artesão trabalha com o designer são duas identidades fortes e eles têm que alcançar o consenso (TRINDADE, 2019).

¹⁹ Projeto Artesão Minas



Dentre as técnicas artesanais que envolvem a madeira, a escultura e o entalhe se destacam pela manualidade (Figura 41) e consistem basicamente em abrir sulcos na peça com ajuda de ferramentas que podem resultar como produto final peças artísticas, imagens sacras, objetos utilitários, e ornamentação (BRASIL, 2018, p. 15; PEREIRA, 1979, p. 93).

Figura 41– Técnicas de escultura e entalhe em madeira



Fonte: FREITAS; FARIA, 2014, p. 8

A forma de trabalho e as ferramentas usadas variam de acordo com o desenho e o tamanho da peça produzida e com a preferência e habilidade do artesão. Normalmente, primeiro são usados machado, serras, serrotes e facões para colocar a peça no tamanho adequado ao artefato a ser produzido (Figura 42).

Figura 42 – Escultura e entalhe em madeira: exemplos do processo e ferramentas de trabalho



Fonte: CENTRO CAPE, 2010, p. 1; MENEZES; DRUMMOND; CARNEIRO, 2005; Acervo da autora, 2012

Com o enxó, enxó-goiva, enxó-reto, as madeiras são escavadas. As plainas e raspilhas são usadas pra retirar excesso de material. Já os formões de diversos tipos são acionados com a maceta, uma espécie de martelo de madeira, para esculpir a peça. Depois goivas, grosas e

lixas são usadas para dar o acabamento e deixar a peça mais uniforme em alguns casos, quando assim desejado. Algumas peças são esculpidas com canivetes e “faquinhas” feitas pelos próprios artesãos (Figura 43). Pode ser dado o acabamento na peça com selador, verniz, óleo, cera, sebo e outros agentes (FREITAS; FARIA, 2014, p. 8).

Figura 43 – Ferramentas para escultura e entalhe em madeira



Fonte: MENEZES; DRUMMOND; CARNEIRO, 2005.

Algumas vezes o próprio artesão vai coletar a matéria-prima e a sua decisão de qual irá recolher passa por aspectos técnicos como a época de cortar, qual é a propriedade específica de cada material relativo ao objeto a ser desenvolvido, e aspectos como o formato da madeira que pode, às vezes, induzir a criação de algumas peças. Outras vezes os artesãos, não possuindo a matéria-prima disponível *in natura*, recorrem à compra do material a ser trabalhado. As principais madeiras encontradas no artesanato de Minas Gerais são o cedro, a candeia, sucupira, cerejeira, ipê, maçaranduba, mogno, pequi e pinho (Figura 44).

Figura 44 – Tipos de madeiras mais usadas no artesanato de Minas Gerais.



Fonte: FREITAS; FARIA, 2014.

Conhecido como Jango, mestre santeiro, João Goulart Silva começou como ourives em Tiradentes na década de 1970 (Figura 45). Com o declínio desta atividade, Jango passou a trabalhar em uma marcenaria, onde atuava como torneiro. Foi neste ambiente que o artesão, aos poucos, começou a esculpir. “Sem saber, sem nada, eu peguei um pedaço de madeira e comecei. Peguei um toco e esculpi o rosto de Cristo” (SILVA, J., 2019).

Figura 45 – Artesão João Goulart Silva, Tiradentes



Fonte: Acervo da autora, 2019.

No início da década de 1980 foi realizada uma exposição na cidade. Com a ajuda de amigos que divulgaram suas primeiras esculturas e Jango foi convidado para expor o seu trabalho. “Aí deu certo, fez sucesso e eu não parei mais. Eu tinha uns 20 anos” (SILVA, J., 2019). O artesão relata que no início trabalhava com a madeira e com a pedra.

Jango trabalha sozinho, um aspecto ainda mais característico desta técnica de marcante viés artístico. Eventualmente conta com a colaboração do filho Lucas, também escultor e entalhador. Os dois se dividem entre uma pequena oficina na cidade de Tiradentes e a outra instalada em um sítio de sua propriedade. A primeira, anexa à sua residência na cidade, é pequena, mas atende à produção de algumas peças, bem como é um espaço onde o artesão recebe visitantes e demonstra o seu trabalho. A segunda oficina é distante 12 km da cidade e, segundo o artesão, é maior e mais estruturada. O maquinário e as ferramentas são as convencionais, tais como serras, lixadeiras, martelos, formões, enxó, grosas, lixas... As ferramentas feitas pelo próprio artesão geralmente são aquelas de corte, de desbaste e de acabamento (SILVA, J., 2019).

Sua principal matéria-prima é o cedro, uma madeira de lei caracterizada pela trabalhabilidade, acabamento, cor e perfume. Algumas madeiras vêm da região, mas Silva (2019) relata que está difícil encontrá-la no mercado local. Ocasionalmente ganha madeiras de árvores derrubadas pelo vento. A compra da madeira é feita nas grandes serrarias, onde as partes adquiridas não têm serventia e, por vezes, são consideradas como resíduos.

Além do cedro, o artesão trabalha com vinhático, jacarandá e sibipiruna, mas a sua preferência é pelo cedro. Silva (2019) também destaca a resistência desta madeira ao ataque de carunchos. O artesão afirma não fazer qualquer tipo de tratamento na madeira e relata nunca ter tido reclamações de seus clientes. De acordo com o artesão, “as imagens das igrejas de Tiradentes têm 200, 300 anos e são de cedro” (SILVA, J., 2019).

Na produção de Jango prevalecem as esculturas de santos e anjos. Questionado sobre o seu processo de criação, Jango exemplifica: “Quando se trata de uma encomenda o cliente fala o que quer. Eu quero um São José. A gente pega o toco da madeira e já vê ali dentro o que é que vai sair”. Silva (2019) conta que ninguém leva um desenho. “Eu mesmo faço o desenho (Figura 46) e passo para a madeira. Os santos a gente já sabe como faz. A gente conhece a história deles” (SILVA, J., 2019).

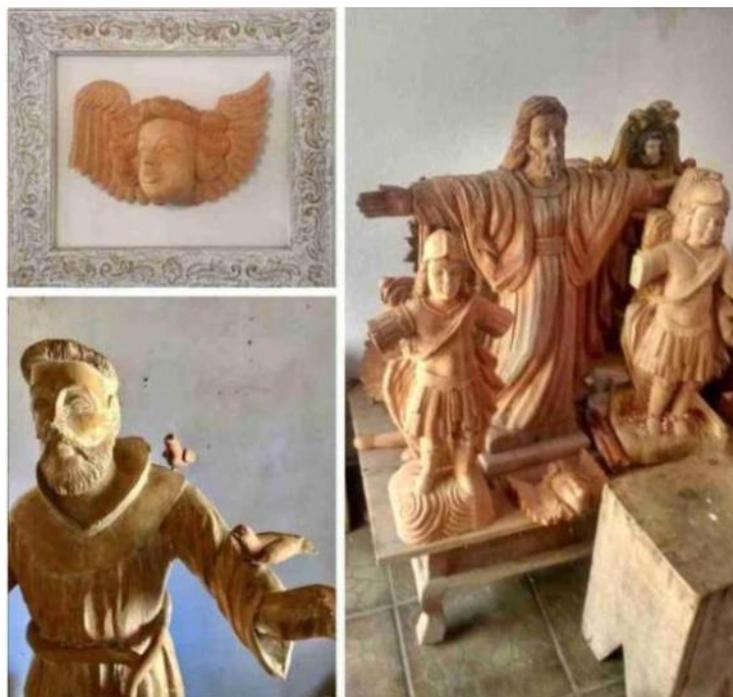
Figura 46 – Desenho e escultura feitos por Mestre Jango



Fonte: ARTE_JANGOLUCAS, 2020; Acervo da autora, 2019.

Quando não tem encomenda, Jango diz fazer o que lhe vem à cabeça, principalmente quando participa de alguma exposição, como em 2019, quando o artesão foi homenageado da Semana Criativa de Tiradentes (SCT). A Figura 47 ilustra alguns de seus trabalhos.

Figura 47 – Exemplos de trabalhos de Mestre Jango: escultura e entalhe



Fonte: SEMANA CRIATIVA DE TIRADENTES, 2020; Acervo da autora, 2019.

Sobre a questão da cópia, Jango não demonstra preocupação. “A escultura é mais difícil de copiar. O entalhe é mais fácil; é mais padrão. Eu tenho o meu traço. Se copiarem, eu invento outra coisa” (SILVA, J., 2019). Jango revela que a inspiração para o seu trabalho vem da sua própria cidade (Figura 58). “Os monumentos, as igrejas, ... O próprio lugar inspira essa cultura, essa arte. E se não fosse isso, aqui seria bem diferente, bem pacato”

Sobre a transmissão da técnica, o artesão diz ter gosto em ensinar, acredita no interesse dos mais jovens e relata que é procurado por pessoas de diferentes faixas etárias. De modo geral, as pessoas de fora querem aprender mais por *hobby*, e as pessoas da região querem aprender e empreender na atividade. De seus três filhos, um se interessou pelo ofício e recebeu os seus ensinamentos. Para o artesão, o interesse por este tipo de atividade é da pessoa e vem da aptidão (SILVA, J., 2019).

Os dois trabalham aqui, eu e o Lucas. Eu gosto mais é de trabalhar na roça. Aí ele acha ruim que eu fique muito lá, e que as pessoas precisam de me ver trabalhando. Mas eu acho que, além disso, ele gosta é de ficar perto para ir pegando as técnicas. Eu gosto disso. (SILVA, J., 2019)

Em relação ao perfil comercial de Tiradentes, Silva (2019) relata que na década de 1990 só havia duas oficinas que fabricavam móveis e alguns poucos ourives. O artesão estima que

atualmente existam em Tiradentes cerca de duzentas oficinas no segmento de móveis, considerando os grandes e pequenos produtores. O artesão atribui este cenário à exploração do turismo.

Jango comercializa suas peças por meio de encomendas feitas pessoalmente ou pelas redes sociais e *e-mail*, onde conta com o apoio do filho, ou por meio de exposições. Os produtos são entregues diretamente para os clientes, que vão buscá-los na sua oficina, ou são enviados pelos correios ou por transportadoras.

Quanto à saúde no trabalho, o artesão sofre de dores na coluna. Neste sentido, Jango admite não se cuidar muito, limitando-se a evitar carregar peso e a executar o serviço com atenção à postura.

Para Jango, o design pode ajudar na área de venda, de divulgação e de incentivo para a criação. Na ocasião da entrevista, conforme mencionado, o artesão participava como homenageado da SCT, que é uma ação de promoção da aproximação entre design e técnicas artesanais tradicionais. “É difícil responder como eles [designers] ajudam na criação. Essas coisas acontecem na hora, ali” (SILVA, J., 2019).

Caso 7 – Lucas Santana Silva (SILVA, L., 2020)

Lucas é filho de Jango e acompanha o pai desde os nove anos de idade (Figura 48). O artesão relata que começou esculpindo na pedra moledo, um tipo de pedra bem macia. “Meu pai ia me auxiliando, me mostrando. Ele começava e eu terminava até eu pegar sozinho. Eu estava com uns 12 anos de idade. Meu mestre foi meu pai” (SILVA, L., 2020).

Figura 48 – Artesão Lucas Santana Silva, Tiradentes



Fonte: Acervo da autora, 2020.

Lucas tem interesse em estudar mais, se especializar, mas não tem vontade de sair da cidade. Atualmente avalia a possibilidade de cursar Artes Aplicadas, estudo oferecido pela UFSJ. O artesão relata trabalhar sozinho, mas que procura sempre estar perto do pai. Eventualmente fazem algum trabalho juntos. Sua preferência é pela produção de anjos e pelo entalhe. O entalhe é aplicado em molduras, oratórios, credencias e mesas, seguindo o estilo sacro e colonial (Figura 49).

Figura 49 – Entalhe: mesa Credencia



Fonte: ARTE_JANGOLUCAS, 2020

Em 2019 o artesão foi convidado para participar da Semana Criativa de Tiradentes, quando desenvolveu novos trabalhos. Conforme relata, este foi um caminho conduzido pelos designers participantes. O resultado deste trabalho já derivou em encomendas para Belo Horizonte. Segundo o artesão, a experiência de criar com o designer foi positiva e estimulante. Lucas comenta que “o designer gosta mais quando não tem forma mesmo, quando não dá para saber o que é; mais abstrato” (SILVA, L., 2020). A Figura 50 apresenta alguns resultados desta experiência de desenvolvimento de novos produtos.

Figura 50 – Trabalhos realizado na Semana Criativa de Tiradentes, em 2019



Fonte: SEMANA CRIATIVA DE TIRADENTES, 2020; Acervo da autora, 2020.

Decorrente da Semana Criativa de Tiradentes, Lucas e os demais artesãos envolvidos na edição 2019 participaram da Feira de Decoração e Utilidades Domésticas (ABUP), realizada na cidade de São Paulo. Além da experiência de desenvolvimento de produto, o artesão vê no evento a oportunidade de atrair novos clientes. Sobre a comercialização, além dos meios já citados por Jango, Lucas enfatiza que quando o turista vê o artesão trabalhando, ele tem mais interesse em adquirir a peça. “O melhor marketing” (SILVA, L., 2020).

Dentre as madeiras utilizadas em seu trabalho, Silva (2020) destaca o cedro, a sibipiruna, o vinhático e o jequitibá. A aquisição de matéria-prima é feita em São João del-Rei, mas, por tratar-se de madeiras de lei, são poucos os lugares que comercializam com nota, uma preocupação para o artesão. Lucas destaca que estas madeiras que utiliza estão difíceis de encontrar e, sob este aspecto, chama a atenção para algumas das peças desenvolvidas na SCT. “Alguns modelos perdem muita madeira. É até pecado. A solução é pegar outras madeiras para fazer o trabalho. Vou sofrer mais; o trabalho vai ficar mais pesado” (SILVA, L., 2020).

Sobre a continuidade deste e de outros ofícios tradicionais, Lucas acredita na vocação e na persistência, desde que a pessoa seja estimulada ainda nova. Quando assumiu este trabalho, o artesão relata que no início se sentia inseguro em relação ao seu sustento e, por esta razão, trabalhava com serviços gerais. Lucas entende que o desinteresse que há dos mais jovens está principalmente relacionado à grande competitividade do mercado de Tiradentes (SILVA, L., 2020).

Questionado sobre o ensino do ofício, o artesão acredita ter vocação para transmitir o ofício, mas que ainda não teve a oportunidade desta experiência, e destaca que este aprendizado vem com a prática de muitos anos. “Esses cursos-oficina que a gente vê é só para se ter uma ideia do ofício” (SILVA, L., 2020).

4.2.2 SÃO JOÃO DEL-REI

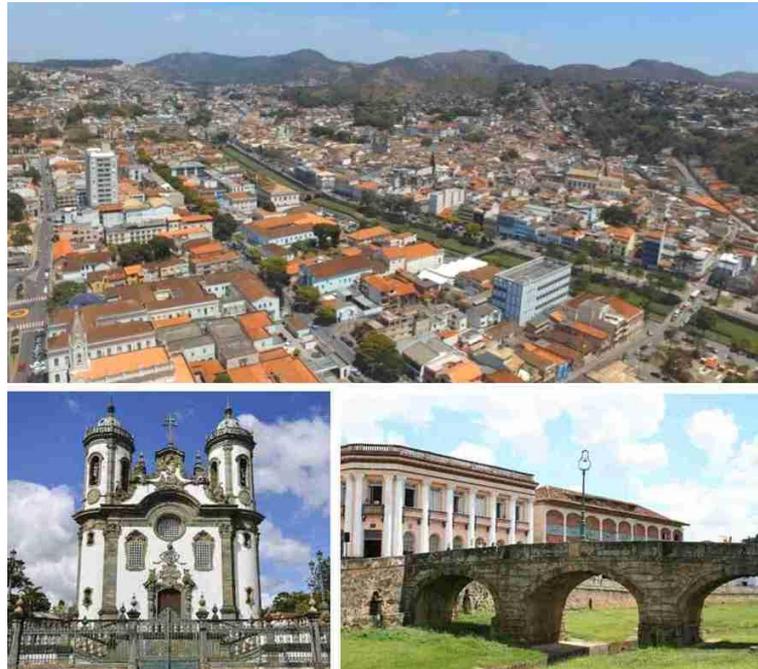
A cidade está localizada a 188 km de Belo Horizonte. Considerada a “Capital dos Inconfidentes”, São João del-Rei é, historicamente, a grande praça de comércio e produção da região. No início do século XVIII, a antiga Vila de São João Del Rei, sede da Comarca do Rio das Mortes, era considerada um centro minerador, o mais movimentado empório, a terceira maior comarca da Capitania e a mais populosa (BRANT, 1999, p. 117)

São João del-Rei era caminho dos bandeirantes paulistas para o sertão mineiro e tal qual a cidade de Tiradentes, foi palco de importantes e decisivos acontecimentos políticos e sociais, sendo a Guerra dos Emboabas²⁰ o mais emblemático. No campo geoeconômico a cidade era cercada de vales férteis e dotada de clima ameno, sendo considerada na época como “um celeiro de mantimentos para as Minas Gerais” (BRANT, 1999, p. 120).

No final do século XVIII, a cidade começa a ser reconhecida por oferecer ensino de prestígio e pelo crescimento do ambiente religioso, e cultural em relação à imprensa, música, dança, arte e arquitetura. Assim como a cidade vizinha, o conjunto arquitetônico e urbanístico de São João del-Rei foi tombado pelo Iphan, em 1938 (IPHAN, 2020; BRANT, 1999, p. 121). “A arquitetura, a pintura e a escultura produzidas na região colocam a cidade em posição de destaque no cenário cultural brasileiro. Também a literatura, a música e o teatro exerceram importante papel na formação cultural de São João del-Rei” (UFSJ, 2007) (Figura 51).

²⁰ Guerra dos Emboabas: 1707 a 1709 (BRANT, 1999, p. 117).

Figura 51 – Cidade de São João del-Rei



Fonte: UFSJ, 2007

Atualmente o município tem uma população estimada em 90.000 habitantes (IBGE, 2020). Além do turismo, dentre as atividades econômicas desenvolvidas na região, destacam-se a produção de cimento e ferro-liga, mineração, agricultura e atividades manufatureiras tais como as de base artesanal, onde prevalecem os pequenos e médios empreendimentos (UFSJ, 2007). Na categoria de artesanato tradicional, São João del-Rei destaca-se nos segmentos de móveis, cerâmica, pintura e objetos em estanho (UFSJ, 2016, p. 9).

Em São João del-Rei foi realizada a entrevista com o artesão Sérgio Luiz Ramos, ceramista, pintor e comerciante do artesanato local.

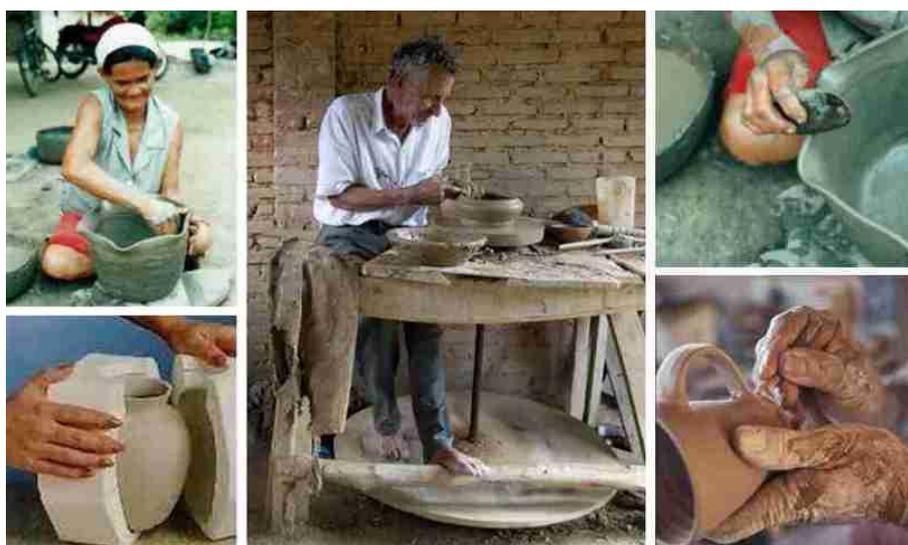


A nova base conceitual do artesanato brasileiro (BRASIL, 2018, p. 14) apresenta a “cerâmica tradicional” como uma categoria em separado das demais, definindo-a como cerâmica de olaria, utilizada na fabricação de objetos de uso doméstico, como potes e panelas. Cumpre lembrar que, conforme verificado, a terminologia “tradicional” transpassa as várias categorias instituídas para o artesanato.

A cerâmica consiste no processo de queima do barro ou argila em diferentes tipos de forno com alta temperatura ou secando as peças ao sol. A forma pode ser conseguida por modelagem à mão com a técnica de rolinhos, placas ou bolas de argila, ou de forma escultórica. Existem diversas argilas nas quais se podem adicionar outros elementos para obter maior plasticidade e coesão e ainda um bom cozimento. As queimas variam desde as primitivas, que atingem temperaturas mais baixas aos fornos “modernos” ou “antigos” de altas temperaturas. (BRASIL, 2018, p. 13)

A argila é largamente utilizada no artesanato e apresenta composições específicas de acordo com a região onde é extraída. As técnicas produtivas inerentes ao uso desta matéria-prima são a modelagem a mão, por moldes e a modelagem no torno, conforme ilustra a Figura 52 (FREITAS; FARIA, 2014, p. 10).

Figura 52 – Técnicas de modelagem a mão, molde e torno mecânico



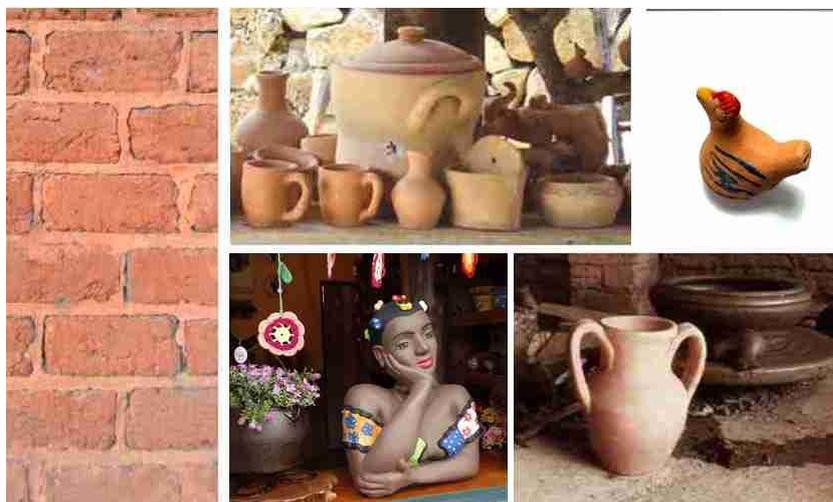
Fonte: FAGUNDES, 2020; CONRAD, 2016; FREITAS, 2011, p. 43

Em linhas gerais, as principais etapas do processo produtivo são extração da matéria-prima, limpeza, homogeneização e/ou decantação, extrusão e/ou pré-formatação, torneamento e/ou modelagem, pintura ou decoração, acabamento e queima. (BARROSO, 2001; FREITAS; FARIA, 2014).

As argilas comuns compreendem os tipos mais recorrentes e abundantes. A argila é encontrada nas jazidas ribeirinhas, ou podem ocorrer na forma de sedimentos inconsolidados, facilmente desagregados, ou como principal componente em rochas argilosas. A extração pode ser feita pelo próprio artesão ou por uma empresa ou cooperativa da qual o artesão adquire a matéria-prima. No primeiro caso o processo se torna bastante penoso devido à forma rudimentar com que é feito. Após a extração, é necessário moer e hidratar a argila a fim de obter a massa cerâmica (RAMOS, 2019).

A cerâmica produzida em São João del-Rei e região atende a construção civil na produção de tijolos e telhas, e ao artesanato na produção de vasos, potes, esculturas e objetos decorativos (Figura 53).

Figura 53 – Exemplos de produtos com argila da região



Fonte: EXTREMA ARTE ARTESANATO, 2020; GOOGLE, 2020; Acervo da autora, 2019.

Caso 8 – Sérgio Luiz Ramos (RAMOS, 2019)

Sérgio Luiz Ramos é natural de Carandaí, em Minas Gerais, e vive em São João del-Rei desde o final da década de 1970, quando foi prestar o serviço militar aos 18 anos (Figura 54). Começou a trabalhar com artesanato aos 20 anos. Ramos (2019) relata sempre ter sido habilidoso com trabalhos manuais, e não tem conhecimento de artesãos na família. “Adorei a cidade. Tinha arte, tinha música, tinha cultura. Não tinha emprego na década de 1980. Aí eu passei a observar. E eu via que essa coisa do artesanato agradava”

Figura 54 – Sérgio Luiz Ramos, São João del-Rei



Fonte: Acervo da autora, 2019

Segundo o artesão, foi nessa época que conheceu o Tião Paineira, reconhecido mestre ceramista de Tiradentes, falecido em 2018 aos 90 anos, com quem Ramos manteve amizade e obteve orientações. “Não aprendi com ele. Conversei muito com ele, conhecia a oficina dele, torno de pé... Aí eu comecei a fazer alguma coisa com a mão, já montei um forninho, fui embora, montei um torno de pé. E comecei a vida por aí”. A escolha de Ramos pela cerâmica foi em razão das difíceis circunstâncias que o artesão vivia na época e a argila era uma matéria-prima de baixo custo (RAMOS, 2019).

No início a comercialização das peças era feita em uma feira de rua no centro histórico de São João del-Rei. A demanda aumentou e Ramos passou a fornecer sua mercadoria para outros artesãos que trabalhavam com pintura sobre cerâmica, segmento que o artesão começou a desenvolver pouco tempo depois e que hoje é uma das características principais de seu trabalho (RAMOS, 2019).

Desde os primeiros anos de sua trajetória, Ramos ensinava a atividade a adolescentes e jovens. O artesão relata que, no início, instalou-se numa região mais pobre da cidade, no

final da Rua Santo Antônio, uma das mais antigas da cidade. Lá se identificou com a situação de falta de perspectivas em que via os moradores locais e começou a convidar jovens e adolescentes para aprenderem a fazer alguns produtos em sua oficina (RAMOS, 2019).

Foi diante desta situação que Ramos (2019) relata ter começado a planejar o produto, a pensar um produto que fosse estimulante para eles, a elaborar uma peça de baixa complexidade produtiva e que fosse vendável. Segundo o artesão, a estratégia deu certo, o trabalho teve grande aceitação de mercado e, desde então, atuou também nesta vocação educacional.

No entanto, Ramos observa que, nestes anos todos, não conseguiu ter um oleiro bom. Ele não vê nos mais jovens um interesse genuíno de aprender o ofício. “Quando tem interesse, a pessoa cola em você. A pessoa tem que se identificar e sentir que nasceu para aquela atividade; tem que vibrar. Eu acho que eu tenho a mesma empolgação até hoje” (RAMOS, 2019).

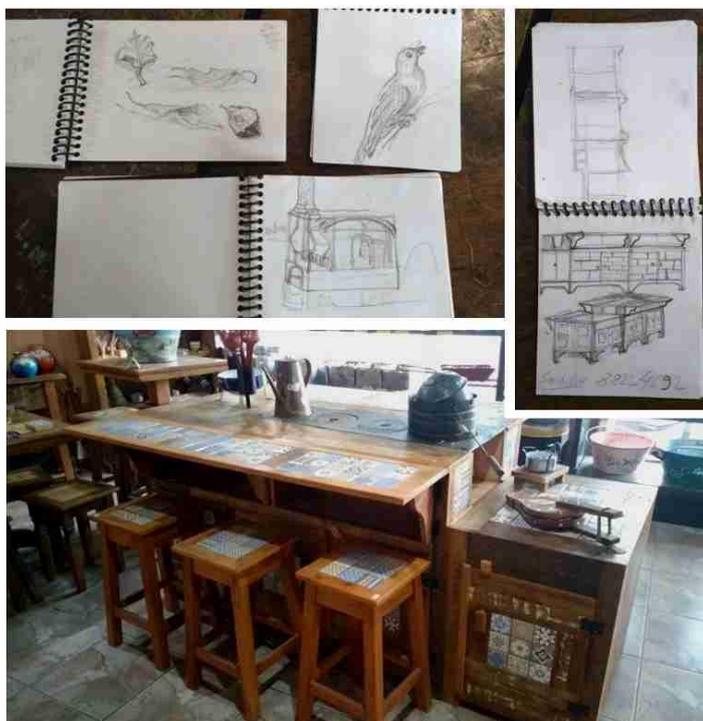
Ramos formou-se no segundo grau aos 50 anos e pouco tempo depois ingressou no curso de Artes Aplicadas da UFSJ, onde relata ter convivido com colegas de várias regiões do Brasil. Os professores eram paulistas. De acordo com o artesão, este é um curso bem estruturado. No entanto, considerando a sua trajetória, o artesão relata que já dominava a maioria do conteúdo contemplado, e demonstrou certa frustração quanto à dinâmica pedagógica vivenciada. “Para aprender mesmo tem que ser na oficina, com um mestre. Achei que poderia até sair de lá com uma equipe, montar uma oficina bacana, esmaltar, fazer escultura... Mas ainda não foi dessa vez não” (RAMOS, 2019).

Para empreender no artesanato, além do domínio técnico, Ramos destaca a importância da participação em feiras maiores. Desta forma, o artesão percebe o gosto do consumidor, estabelece contatos, é uma forma de não depender de turistas, conhece o trabalho de outras pessoas e vê trabalhos mais elaborados. “Era um termômetro; era didático” (RAMOS, 2019).

Ramos é atuante na produção, na gestão do empreendimento, na comercialização e na criação de produtos. O artesão relata criar o tempo todo. O artesão criou o hábito de registrar suas ideias em pequenos cadernos (Figura 55). “Fiz um monte de caderninhos. Ando com um no bolso, um no carro... Esse fogão nasceu assim” (RAMOS, 2019). Sobre a questão

da cópia, Ramos revela ter consciência de que não pode impedi-la e, por essa razão, não se preocupa. Segundo o artesão, sua preocupação é ser bom no que faz.

Figura 55 – Cadernos de registros de ideias e protótipo desenvolvido por Ramos

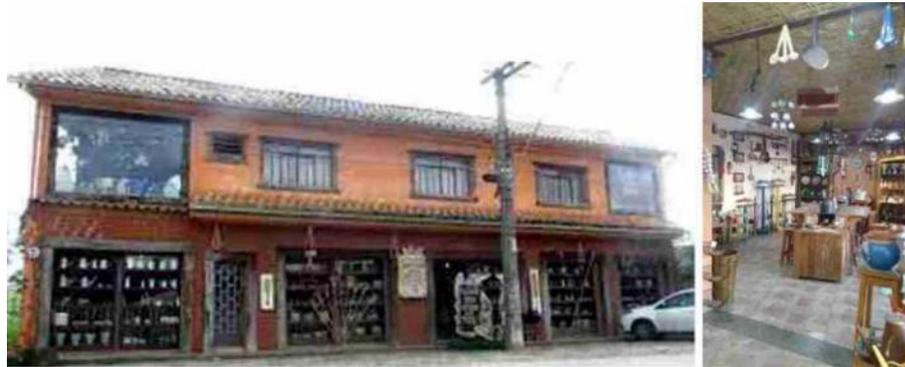


Fonte: Arquivo pessoal, 2019

Nos dias atuais, a matéria-prima é adquirida na região, em lugares pré-estabelecidos para exploração e que são fiscalizados pelo Ibama e pelo Instituto Estadual de Florestas (IEF). Para a oficina de Ramos, a aquisição gira em torno de dois a três caminhões de argila por ano. Segundo o artesão, para explorar uma jazida é necessário obter o licenciamento, uma exigência que se torna um dificultador para as pequenas oficinas devido aos custos.

Tal como Trindade (2019), Ramos priorizou, no início de sua trajetória, a divulgação de seu trabalho em feiras nacionais de artesanato de modo a conquistar lojistas de diversas regiões. Atualmente a comercialização das suas peças é realizada por meio de loja física (Figura 56), que funciona de forma conjugada à oficina, e por meio da divulgação do trabalho em redes sociais. O artesão fornece mercadorias para lojistas de Tiradentes, bem como de várias regiões do Brasil. No caso da cerâmica, Ramos relata que um problema recorrente é a quebra no transporte, questão amenizada com a redução do tamanho das peças.

Figura 56 – Loja localizada em São João del-Rei



Fonte: ARTESANATOSANTO ANTONIO, 2020; Arquivo pessoal, 2019

Ramos (2019) comenta que a dificuldade de aquisição de matéria-prima e a quebra das peças têm sido motivos relevantes para desacelerar a produção de peças em cerâmica e para o desenvolvimento de novas tipologias de produtos. O artesão tem observado que os segmentos de metal e madeira têm tido mais aceitação. A Figura 57 apresenta alguns exemplos de peças em cerâmica e em metal com aplicação da pintura.

Hoje na produção minha equipe trabalha na modelagem e na pintura. Na oficina é feita a preparação da argila, que não vem muito suja dada a profundidade em que é extraída. Temos um tanque de decantação. Tem o cilindro para quebrar as pedras, tirar os torrões. Este é um processo que está mais mecanizado. Eu só bato bastante na hora de fazer. Esse é o forninho antigo. Tem uma marcenaria aqui no fundo que presta serviço para mim. Eu recebo as peças no osso. O acabamento todo é feito aqui. E eu é que faço a capacitação da equipe para a pintura das peças. (RAMOS, 2019)

Figura 57 – Peças pintadas, em cerâmica e metal



Fonte: ARTESANATO SANTO ANTONIO, 2020; Arquivo pessoal, 2019, 1998

A pintura das peças segue motivos padrões do estilo barroco, muito comum no artesanato da região, bem como de criações e do traço próprio do artesão. O tipo de tinta utilizada com mais frequência é a látex e acrílica, ambas à base de água. Depois da pintura, as peças recebem a aplicação de selador ou verniz.

Ramos (2019) conta nunca ter tido problemas de saúde relacionados ao seu trabalho, afirma se preocupar com aspectos como iluminação, postura, respiração e movimento, e em instruir e supervisionar a sua equipe sobre estas questões. “Hoje a produção de artesanato é mais intensa. O mercado mudou. Não é mais igual antigamente quando o artesão fazia com calma” (RAMOS, 2019).

Sobre as possíveis contribuições do design para o artesanato, sobre as ações de desenvolvimento de produtos, Ramos (2019) relata ter tido somente uma experiência em 1997, por meio do Projeto Artesão Minas. De acordo com o artesão, para o designer trabalhar em parceria com o artesão é necessário entender e respeitar este indivíduo, seu tempo, sua cultura, sua técnica, suas condições de produção e sua acessibilidade ao mercado. Para o artesão, são visões diferentes. O designer deve preocupar-se com a autoestima do artesão e reconhecer que cada um domina uma parte do processo. “Se você não criar empatia no primeiro momento é muito difícil virar o jogo” (RAMOS, 2019)

4.2.3 VITORIANO VELOSO (BICHINHO)

Localizada entre as cidades históricas de Prados (12 km) e Tiradentes (8 km), na região dos Campos das Vertentes, o atual povoado de Vitoriano Veloso surgiu no início do século XVIII, pertencendo, então, à Vila de São José de Rei. Formou-se como um arraial de casas baixas em torno da Igreja de Nossa Senhora da Penha, em função das produtivas lavras de ouro (ALVES; FILHO; FREITAS, 2012).

Em fins do século XIX, o povoado recebe o nome de Vitoriano Veloso, em homenagem ao inconfidente Vitoriano Gonçalves Veloso, nascido em 1739. Único mulato pertencente ao movimento da Inconfidência Mineira, Vitoriano Gonçalves Veloso, alfaiate de profissão, serviu como mensageiro de confiança dos inconfidentes. Foi condenado pela Real Coroa em 12 de maio de 1792, no Rio de Janeiro, a ser açoitado pelas ruas até chegar ao local da forca. Teve metade de seus bens confiscados pelo Fisco Câmara Real e foi degredado para África. Faleceu em 1803 em Moçambique, tendo seus restos trazidos para o Brasil em 1937, os quais, hoje em dia, fazem parte do Panteão dos Inconfidentes, no Museu da Inconfidência de Ouro Preto (ALVES; FILHO; FREITAS, 2012).

O local (Figura 58) é conhecido como “Bichinho” e são duas as versões para a origem deste nome. Uma delas diz que, por estar localizado em área remanescente da Mata Atlântica, nos arredores da Serra São José, os moradores conviviam com animais de pequeno porte que habitavam a região e transitavam pelo povoado, tais como porcos, micos-estrela, lobos-guará, onças jaguatiricas e tatus. A outra versão se refere à forma de tratamento dos senhores feudais com seus escravos, chamando-os de “*meu bichinho*”. O lugarejo era de difícil acesso e sem perspectivas (ALVES; FILHO; FREITAS, 2012).

Figura 58 – Povoado de Vitoriano Veloso (Bichinho)



Fonte: ALVES; FILHO; FREITAS, 2012

O cenário começa a mudar em 1991, com a chegada do artista plástico paulista Antônio Carlos Betch, conhecido como Toti. Consciente de problemas sociais e ambientais, Toti monta uma equipe de artesãos locais e cria a Oficina de Agosto. O projeto visa associar o uso material reciclável à mão de obra local para a criação de objetos de decoração (OFICINA DE AGOSTO, 2020).

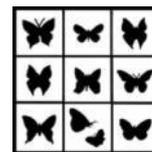
As peças e pinturas nascem basicamente do aproveitamento de material de demolição, madeira, ferro, lata, plásticos e tecidos que se transformam em móveis, objetos de decoração, quadros, esculturas, dentre outros produtos. A qualidade das peças garante as exportações para vários estados do país e até para o exterior. A Oficina de Agosto (Figura 59) é um importante ponto de visitação local.

Figura 59 – Oficina de Agosto, em Bichinho



Fonte: OFICINA DE AGOSTO, 2020; ALVES; FILHO; FREITAS, 2012

Atualmente o povoado conta com cerca de 800 habitantes. A economia local gira em torno da produção artesanal, do turismo e de agricultura de subsistência. O povoado é uma sequência de casas antigas que funcionam tanto como residência quanto como oficinas, ateliês e lojas de artesanato.



As tecnologias tradicionais empregadas no trabalho com a madeira e metal em Vitoriano Veloso estão associadas à carpintaria, e à marcenaria e à serralheria convencional, técnicas adaptadas para a produção de peças em médias e pequenas dimensões. De acordo com Pereira (1979, p. 87), a carpintaria e a marcenaria são processos representativos dos chamados “ofícios urbanos” e compreende diferentes graus de desenvolvimento.

A carpintaria, tida como uma das profissões mais antigas do mundo, trabalha essencialmente com a madeira maciça e é de uso comum na recuperação e manutenção do patrimônio edificado. A carpintaria utiliza ferramentas variadas, dependendo da peça a ser confeccionada, sendo as mais comuns a serra, serrote, enxó, formão, goiva, martelo, e algumas ferramentas elétricas básicas como furadeiras, tupias e serras. O ofício exige conhecimentos sobre as especificidades de madeira maciças. (BRASIL, 2018, p. 18; IPHAN, 2009, p. 56)

Derivada da carpintaria, a marcenaria trabalha na fabricação, manutenção e restauração de produtos e utiliza-se mais de maquinários, bem como de matérias-primas reflorestadas ou industrializadas, como, por exemplo, os painéis de madeira reconstituída. A marcenaria apresenta-se como uma forma de produção mais tecnológica e dinâmica que a carpintaria (BRASIL, 2018, p. 18).

A pintura decorativa sobre a madeira encontrada em Vitoriano Veloso apresenta técnicas simples e estilos diversos. As tintas comumente usadas pelos artesãos locais são à base de látex pva e acrílica. Alguns artesãos trabalham com tintas à base de pigmentos naturais.

Caso 9 – Fagner Luiz Teixeira (TEIXEIRA, 2019)

Conhecido como Pretinho, Teixeira é natural de Vitoriano Veloso, ou Bichinho (Figura 60). Segundo o artesão, a sua trajetória no artesanato começou aos nove anos de idade. Muitas pessoas de sua família trabalhavam com o artesanato. Teixeira relata que, com a ida da Oficina de Agosto para o povoado, praticamente todos os moradores locais passaram a atuar como artesãos (TEIXEIRA, 2019).

Figura 60 – Artesão Fagner Luiz Teixeira, Vitoriano Veloso



Fonte Acervo da autora, 2019

A Oficina de Agosto trouxe uma visão artística das coisas, e também dava atenção para as crianças. Teixeira (2019) relata que, quando estava na escola primária, as crianças podiam ir para lá e participar das várias atividades como oficina de papel machê, modelagem e pintura, dentre outras. Quando adolescente foi trabalhar na oficina de móveis de um tio. Foi quando conheceu melhor o trabalho com a madeira, desenvolveu um estilo de trabalho próprio, principalmente na pintura (TEIXEIRA, 2019).

O artesão destaca que a proximidade com Tiradentes foi fundamental para o desenvolvimento do artesanato no povoado, que integra uma das principais rotas do turismo da região. De acordo com o artesão (TEIXEIRA, 2019), o movimento de turista no povoado de Bichinho é intenso durante o ano todo, independente da época.

Teixeira (2019) trabalha com madeira e metal. Fabrica alguns móveis, mas a sua preferência é pela produção de peças decorativas tais como painéis, paineleiros e artefatos diversos (Figura 61), e que têm maior aceitação do mercado. A comercialização das peças é feita em loja própria situada no centro de Bichinho, e por meio de redes sociais, onde divulga e estabelece contatos com lojistas. Os procedimentos logísticos são realizados facilmente,

pois a região é preparada para este tipo de comércio. A parte de vendas e divulgação é de responsabilidade de sua esposa Sabrina. Teixeira afirma que é difícil para o artesão fazer e vender. “A gente acaba ouvindo certas coisas que depreciam o nosso trabalho. Para ela é mais fácil negociar” (TEIXEIRA, 2019).

Figura 61 – Exemplos de produtos de Teixeira



Fonte: PRETINHO_ARTES, 2020; Acervo da autora, 2019

Teixeira destaca que o comércio da região também trabalha com muita revenda de artesanato, situação que tem levado muitos artesãos de Bichinho a produzir em uma escala maior e, por consequência, menos manual. Para o artesão, a manualidade é o diferencial; é a marca de cada artista (TEIXEIRA, 2019).

As pessoas têm procurado por trabalho realmente artesanal, em conhecer o artesão, mesmo o lojista. No meu caso, as minhas peças, a maioria são todas assinadas. Eu trabalho muito para o atacado. A gente vende para vários lugares do país e fora do país. Os lojistas que a gente trabalha, a gente nota que são pessoas também que têm um público peculiar. São pessoas que gostam do produto que é feito a mão, que dão reconhecimento para o seu trabalho. Quando a gente gosta do que a gente faz a gente consegue um diferencial dessa grande massa de produção quase que industrial. E é uma concorrência enorme. (TEIXEIRA, 2019)

Para Teixeira (2019), o turista percebe e paga pelo caráter manual da peça e ajuda o artesão a direcionar-se no mercado. O artesão salienta que, além do trabalho com a arte, a que se considerar que é o sustento da família, é necessário aprender a andar junto com o que vende (TEIXEIRA, 2019).

Na época da entrevista Teixeira iniciava uma obra anexa à sua residência para onde a loja será transferida. Apesar da localização privilegiada da loja atual, o artesão reside em local de fácil acesso e de boa visibilidade (Figura 62). Com esta mudança, deixará de arcar com custos de aluguel ao mesmo tempo em que irá aproximar o turista da produção, uma forma de demonstrar a criação e a manualidade de seu processo de trabalho (TEIXEIRA, 2019).

Figura 62 – Residência, oficina e loja de Teixeira



Fonte: PRETINHO_ARTES, 2020; Acervo da autora, 2019

Sobre a criatividade, o artesão afirma que este é um processo sem fim, pois “uma peça desperta para outra”. Teixeira (2019) destaca a influência cultural do patrimônio local.

A nossa região é muito rica culturalmente, a gente é criado em berço católico, então a gente costumava frequentar muito as igrejas. Pura arte as igrejas daqui. Tudo com muita cor, tudo com muito colorido, então vai começando por aí. Os ambientes que a gente sempre frequenta estão cheios de coisas artísticas. O lugar é muito tranquilo, muito calmo, muito bonito. Então eu acho que tudo vai ajudando e despertando a curiosidade de como fazer mais trabalhos. (TEIXEIRA, 2019)

Teixeira (2019) não apresenta preocupação quanto à questão do risco de cópia nesta área que se apresenta tão competitiva. No início, quando o trabalho aflorou, as pessoas iam à sua oficina para verificar se a produção era rentável e alguns começaram a repetir. O artesão chama a atenção para dois aspectos que dificultam o acompanhamento da concorrência. Primeiro, a dinâmica do seu processo de criação. Segundo, a criação das próprias tonalidades de cor (Figura 63). Terceiro, a qualidade das peças associada à já estabelecimento de uma carteira de clientes. Teixeira (2019) destaca que o artesão tem que expor para vender.

Figura 63 – Paleta de cores usadas por Teixeira



Fonte: Acervo da autora, 2019

Suas principais matérias-primas são madeiras reflorestadas e de demolição, chapas de metal e ferragens, e tintas, todas adquiridas facilmente na região. Antes da aplicação da pintura, as peças de madeira são tratadas com pentox, um cupinicida indicado para combate de pequenos ataques de cupins e brocas comumente utilizados por artesãos (TEIXEIRA, 2019).

Na oficina Teixeira (2019) conta com quatro funcionários na produção, sendo dois em turno integral. Os outros dois, mais novos, trabalham depois de cumprirem as obrigações escolares. Ambos trabalham na preparação e montagem das peças. O espaço é dividido em dois ambientes sendo um para a preparação e montagem das peças e outro para a pintura.

O primeiro passo é fazer o desenho que vai ser pintado na peça. Este desenho define o formato a ser dado na madeira. O molde é produzido e o recorte é realizado na serra tico-tico (Figura 64). Na sequência a madeira é entalhada com enxó e formão, e recebe o acabamento para receber a pintura, que é realizada somente pelo artesão. As peças com madeira de demolição são seladas e enceradas. A oficina conta com uma serra tico-tico, serra de mesa, máquina de solda, lixadeira, e ferramentas manuais diversas para o trabalho com a madeira (TEIXEIRA, 2019).

Figura 64 – Moldes em madeira produzidos por Teixeira



Fonte: Acervo da autora, 2019

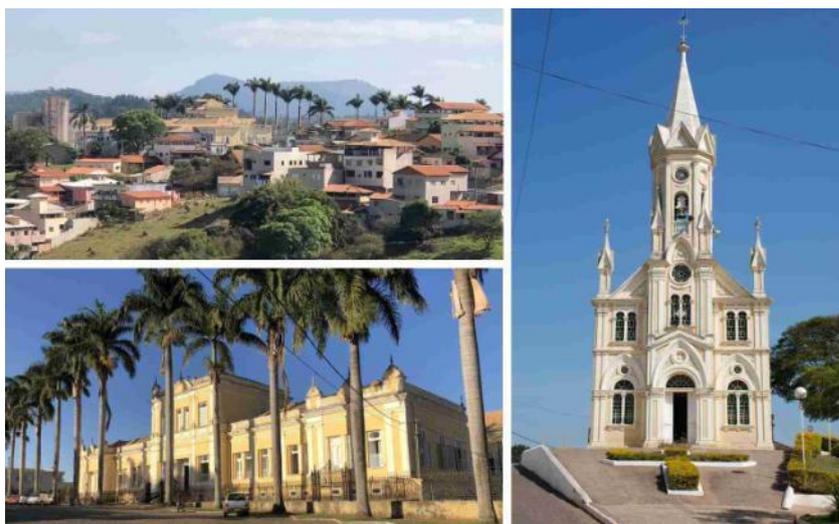
No que diz respeito à saúde no trabalho, o artesão apresenta cuidados em aspectos de iluminação, ventilação, postura, uso correto de equipamentos e ferramentas, e o uso de equipamentos individuais de proteção. Pessoalmente, Teixeira pratica a caminhada com regularidade e afirma ainda não sentir reflexos do trabalho na sua saúde. (TEIXEIRA, 2019)

Teixeira nunca participou de programas de capacitação para o artesanato. O artesão pondera que o trabalho artesanal é bem específico para cada um, e como não há um padrão de produção é difícil implantar fórmulas de desenvolvimento de produto e de gestão. Sobre design, o artesão esclarece que não sabe como este profissional atua. “A gente imagina que é alguém que vai projetar um tipo de produto” (TEIXEIRA, 2019).

4.2.4 ENTRE RIOS DE MINAS

O município conta uma população estimada em 15.000 habitantes (IBGE, 2020). A cidade (Figura 65) integra o trecho Caminho Velho da Estrada Real, está localizada a 123 km de Belo Horizonte e a 70 km de São João del-Rei. No início do século XVIII, Entre Rios era uma paragem das bandeiras.

Figura 65 – Cidade de Entre Rios de Minas



Fonte: MINAS GERAIS, 2020; ALVES; FILHO; FREITAS, 2012

Com uma economia local baseada na pecuária leiteira de pequenos produtores, a cidade conta com uma produção artesanal de doces caseiros, como a rapadura, licores, cachaças, verduras e legumes, que são comercializados na feira da cidade, além de um artesanato local baseado principalmente em trabalhos de cestaria, tecelagem em palha de milho, esculturas em madeira, crochê e bordado (ALVES; FILHO; FREITAS, 2012).

Entre Rios de Minas atrai turistas pelo seu patrimônio natural, bem como pelo patrimônio construído composto pelo casario, igrejas, capelas e o hospital da cidade, fundado por Cassiano Campolina, fazendeiro que desenvolveu a raça de cavalos Campolina, reconhecida internacionalmente.

Por ser uma cidade agropecuária que se organizou tendo a religião como centro, a maior parte dos eventos da cidade se organiza em torno de temáticas religiosas e populares. Dentre as festas, se destaca a Festa de Nossa Senhora das Brotas, padroeira da cidade, a Festa da Colheita, que ocorre há mais de cinquenta anos, além de outras festas regionais de menor

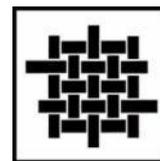
porte, como a Festa do Carro de Boi (Figura 66), a Folia de Reis e a Festa de São Sebastião. Além de suas festas, a cidade possui ainda a música como parte de seu patrimônio imaterial, como a Sociedade Musical Nossa Senhora das Brotas, que existe há décadas, contando com um acervo de antigos instrumentos e partituras (ALVES; FILHO; FREITAS, 2012).

Figura 66 – Festa do Carro de Boi, evento público anual



Fonte: Acervo da autora, 2019

Os contatos para a realização das entrevistas em Entre Rios foram estabelecidos por meio da Festa do Carro de Boi, onde o trançado em taquara e bambu se destacam. Foram entrevistados três artesãos que exercem o ofício de cestaria e trançado sendo Nicodemos Ferreira Rezende, Eli Azevedo Rezende e Nelson Azevedo de Miranda.



Os trançados de taquara e bambu ainda são comumente empregados na zona rural do nosso Estado. Grandes esteiras forram os tetos das casas e compõem a carroceria dos carros de boi (Figura 67). A cestaria é produzida para atender a algumas necessidades nas práticas agrícolas, principalmente na fase da colheita, como é o caso, por exemplo, das culturas de grãos. Nestes casos, é utilizada no transporte e acondicionamento, como unidade de medida, ou como pequenos cestos para colher algumas frutas ou recolher ovos dentre outros tantos usos domésticos.

Figura 67 – Exemplos de uso de produtos feitos de trançados de taquara e bambu



Fonte: Foto de Fabíola Patrocínio, 2020 [1ª. imagem]; Acervo da autora, 2019

A taquara é uma planta da família das gramíneas, parente do bambu (Figura 68). É a fibra mais usada na região para o trabalho de confecção de esteiras e cestaria. O artesão a considera mais prática e mais macia que o bambu e, portanto, de maior trabalhabilidade. Para encontrar a planta o artesão sai cedo de casa e caminha geralmente algumas horas para chegar ao seu *habitat*, mata nativa e fechada (FREITAS; COSTA; MENEZES, 2009). O bambu é facilmente encontrado e cultivado. Nas propriedades rurais, estas são plantas de muita serventia além do uso no artesanato. Os usos mais comuns são para a construção de cercas, bicas de água, vasilhames e utensílios. Em ambientes urbanos o uso mais frequente é no paisagismo (FREITAS; FARIA, 2014).

Figura 68 – Taquara e bambu *in natura*



Fonte: Acervo da autora, 2019

O ato da colheita obedece a critérios locais de preservação da planta no seu ambiente natural, e de preservação do produto final. A melhor época é no período seco do ano, quando a planta não produz brotos e tem o seu teor de amido reduzido. A cultura popular afirma que não se deve colher o bambu em meses que possuam a letra “R” (janeiro, fevereiro, março, abril, setembro, outubro, novembro e dezembro), isso porque esses meses compreendem o período de verão, período de chuvas no hemisfério sul, e quando há maior geração de brotos e aumento do nível de amido, o que faz com que o bambu não obtenha uma boa “cura”. Outro cuidado consiste na coleta durante a fase minguante da lua. Na lua minguante a seiva concentra-se mais na base da planta, o que favorece o processo de secagem. Esses procedimentos minimizam o risco de dar caruncho, ou broca, definição dada aos insetos que corroem ou perfuram o material (FREITAS; COSTA; MENEZES, 2009; RIBEIRO, 1971).

De volta ao seu local de trabalho, a matéria-prima é preparada para a confecção dos produtos. Segundo alguns artesãos, a taquara fica mais macia se deixar para prepará-la no dia seguinte. A taquara é raspada ou lixada para retirar os pelos da planta. Em seguida ela é rachada, geralmente em quatro partes no sentido longitudinal. Os nós, as partes mais duras, são amaciados com algumas pancadas no local, ou, na linguagem do artesão, são “quebrados” (FREITAS; COSTA; MENEZES, 2009).

Da mesma forma que a taquara, o bambu deve ser tirado em tempo e condições adequadas. Conforme Lima (SEBRAE, 2001, p. 41), “nem verdes nem secos demais”. O bambu é limpo e preparado de acordo com o trabalho a ser feito e preferencialmente no próprio local de coleta (Figura 69).

Figura 69 – Preparo do bambu para a execução dos trançados



Fonte: SEBRAE, 2001, p. 42

A etapa de tecer é realizada na maioria das vezes ao ar livre, principalmente as peças de maiores dimensões como forros e esteiras. Os principais instrumentos usados na fabricação são foice, facão, martelo, alicate e faca. A pintura é feita com pincéis. Na execução destas atividades o artesão se mantém frequentemente agachado ou ajoelhado por muitas horas (Figura 70).

Figura 70 – Posturas de trabalho durante a produção de forros de bambu



Fonte: SEBRAE, 2001, p. 43

A presença deste trabalho em forros do casario de cidades e fazendas históricas do Estado de Minas Gerais notabiliza o ofício de “esteireiro” em relação à preservação da

autenticidade da arquitetura colonial mineira (SEBRAE, 2001, p. 39). Nestes casos, destacam-se os padrões de desenhos dos trançados e as pinturas aplicadas (Figura 71).

Figura 71 – Exemplos de padrões de tecido e de pintura de forros e esteiras



Fonte: SEBRAE, 2001, p. 41; Acervo da autora, 2009

Caso 10 – Nicodemos Ferreira Rezende (REZENDE, N., 2019)

Nicodemos Rezende (Figura 72) aprendeu o ofício da cestaria e trançado aos 16 anos com um primo que morava perto de sua casa e que lhe ensinou como colher a taquara e os procedimentos básicos para tecer. O aprimoramento veio por observações de como os outros faziam e pela prática intermitente. Segundo o artesão, esta era uma prática comum na zona rural.

Figura 72 – Artesão Nicodemos Ferreira Rezende, Entre Rios de Minas



Fonte: Acervo da autora, 2019

A principal matéria-prima, e a mais adequada segundo o artesão, é a taquara, podendo também se utilizar o bambu. “O bambu tem que ficar destalando. Aquilo é demorado. A taquara é só bater e está no jeito de trabalhar”. De acordo com Rezende (2019), a taquara proporciona um acabamento melhor, é mais fina e deixa a trama mais fechada. O corte da taquara é feito na lua minguante e tiram-se somente as que estão maduras.

Se o broto estiver com aquela natazinha branca por fora, está verde ainda. Às vezes ela está comprida, mas está verde ainda. Ela caruncha depressa. Ela tem que estar madura; ela fica mais amarela. Se cortar nos meses sem “R” facilita mais um pouco, mas mesmo assim é arriscado. O certo é cortar na lua minguante. (REZENDE, 2019)

A natureza da touceira de taquara é secar toda de uma vez. Rezende conta que na região ainda se encontra muita taquara. O artesão explica que a planta obedece a um ciclo de sete anos. “Sete anos com taquara e sete anos sem taquara.” (REZENDE, N., 2019). Rezende (2019) observa que ninguém planta a taquara sendo, portanto, uma planta nativa. A matéria-prima é encontrada nas matas preservadas. Quando é o período sem taquara, utiliza-se do bambu.

A durabilidade das peças de cestaria e trançado variam de acordo com o uso. As esteiras usadas para forro de teto, por exemplo, podem durar anos. Neste caso, é comum a aplicação de produtos químicos. Já o balaio, se usado na lida rural, dura de seis meses a um ano sem o tratamento químico que, nesta situação não é conveniente, pois esta peça é muito usada no acondicionamento e transporte de alimentos.

O local de trabalho de Rezende é em seu sítio. A tarefa de tecer é realizada ao ar livre e seu principal instrumento de trabalho são as mãos, um facão e uma faca para ajudar no preparo e nos arremates. Em relação à saúde neste trabalho, o artesão relata que, às vezes, sente um pouco de dor na coluna devido à postura de produção que é agachado ou ajoelhado (Figura 73). Rezende acredita que a sua resistência nesta atividade é favorecida pelo trabalho no campo que o torna uma pessoa ativa fisicamente. (REZENDE, N., 2019)

Figura 73 – Posturas na produção de balaio e esteiras



Fonte: Acervo da autora, 2009

O artesão conta que gosta de ensinar o ofício e afirma que muitas pessoas da região o procuram. Na maioria são trabalhadores rurais que querem aprender a técnica para uso em suas propriedades ou para prestar serviços. “Tem uns que parecem que estão fazendo melhor do que eu” (REZENDE, N., 2019). Rezende (2019) acredita que este ofício não vai acabar, pois sempre tem demanda pelo seu trabalho. “As três coisas que têm mais procura são os balaio, a esteira e o forro”. Além destas peças, o artesão produz ninho para galinheiro, diversos tipos de cestos pequenos e berço. O serviço é feito sob encomenda.

Caso 11 – Eli Azevedo Rezende (REZENDE, E., 2019)

Eli Rezende aprendeu o ofício com o pai ainda na adolescência (Figura 74). Atualmente é aposentado como trabalhador rural e, por esta razão, diz não se preocupar muito com este tipo de serviço.

Figura 74 – Artesão Eli Azevedo Rezende, Entre Rios de Minas



Fonte: Acervo da autora, 2019

O artesão relata que ainda faz balaios, forros e esteiras (Figura 75). “A gente não vive disso. Aprende mais porque precisa na roça.” (REZENDE, E., 2019)

Figura 75 – Esteira e balaio produzidos por Rezende



Fonte: Acervo da autora, 2019

Outro motivo que o faz pensar em afastar-se do ofício de cesteiro e esteireiro é a condição de trabalho. “Cansa muito. Tem que ficar agachado o dia inteiro. Trabalhar agachado é muito ruim” (REZENDE, E., 2019).

A entrevista foi realizada em seu sítio, onde ele executa a atividade no terreiro ao lado de sua casa, ao ar livre. As informações fornecidas por Rezende sobre a taquara, o bambu, e o ofício são semelhantes às apresentadas pelo entrevistado anterior.

O artesão ressalta a taquara pela sua praticidade de preparo, ao contrário do bambu. “O bambu você racha e ele tem uma carne grossa. Aí você tem que tirar. Vai sobrar só a parte verde, e isso dá um trabalho danado.” (REZENDE, E., 2019). Como possibilidades de acabamento, as peças podem ser coloridas ou envernizadas, mas no caso de artefatos para a lida agrícola ou doméstica, o material permanece em seu estado natural.

Sobre a execução do trabalho, o artesão observa que as peças grandes como os forros demandam uma coleta de matéria-prima simultânea à produção, ou seja, não é possível estocar a taquara ou o bambu.

Para forrar uma casa dessa aqui vai mais de cem taquaras. Você não pode trazer elas de uma vez senão ela seca. Se ela secar fica ruim de torcer. Aí vai fazendo aos poucos. Um forro para esse cômodo aqui vai gastar umas 40 taquaras. Aí faz só este. Vai gastar uns dois dias. Depois você vai lá no mato e traz mais um tanto de taquara e faz outro. Você tem que apanhar o tanto que você vai trabalhar em um ou dois dias. Porque ela endurece, aí não fica um serviço bom. (REZENDE, E., 2019)

De acordo com Rezende (2019), hoje tem poucas pessoas na região que fazem este tipo de trabalho. Para o artesão, “os jovens estão estudando mais e conseguem ter profissão” (REZENDE, E., 2019). Rezende relata já ter ensinado o ofício para muitas pessoas que o procuraram e ainda apresenta disponibilidade para quem quiser aprender, apesar de diminuir a sua produção.

Caso 12 – Nelson Azevedo de Miranda (MIRANDA, 2019)

Natural de Entre Rios de Minas, Miranda aprendeu a cestaria e trançado por volta dos 12 anos de idade (Figura 76).

Figura 76 – Nelson Azevedo de Miranda, Entre Rios de Minas

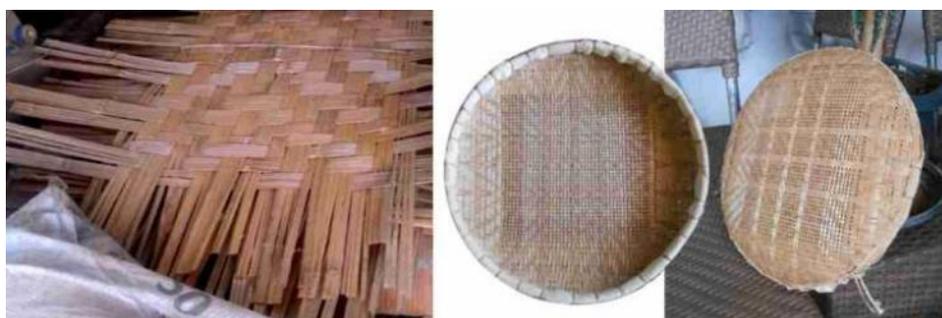


Fonte: Acervo da autora, 2019

Comecei com a taquara. Aprendi sozinho. O interesse foi pela habilidade que eu tinha. Quando eu estudava o meu pai deixava serviço para mim, a gente era criado na roça né. Quando eu terminava o meu serviço, eu pegava umas taquaras, lascava bem fininha e tecia balaio. Sozinho, ninguém me ensinou. Aí, este tipo de tecido eu comecei a fazer peneira. Peneira pequenininha, depois fiz grande. Aí passei a fabricar centenas e centenas de peneira. (MIRANDA, 2019)

De acordo com o artesão, nesta época de intensa produção de peneiras, ele ensinou seus sobrinhos e criou uma equipe de produção. Contudo o trabalho não trazia bons rendimentos, sendo interrompido poucos anos depois. Além de peneiras, Miranda produzia forros, esteiras, cestos e balaio (Figura 77).

Figura 77 – Trançados com taquara produzidos por Miranda



Fonte: Acervo da autora, 2019

Há cerca de trinta anos passou a tecer com fitas sintéticas na produção de objetos diversos tais como cestos em tamanhos variados, fruteiras, e revestimentos em mesas,

cadeiras, bancos e pufes (Figura 78). A matéria-prima era adquirida na cidade de Cláudio, distante 125 km de Entre Rios de Minas. Miranda relata que este fornecedor fechou a empresa e sua alternativa passou a ser comprar em São Paulo. Segundo o artesão, esta situação vai aumentar as suas despesas e, talvez, inviabilizar a produção.

Figura 78 – Trançados com fita sintética feitos por Nelson Miranda



Fonte: Acervo da autora, 2019

Conforme Miranda, as pessoas preferem o trabalho feito com a taquara natural. “Fica mais artesanal. O trabalho com a fita é um serviço artesanal, mas não fica tão perfeito como a esteira de taquara. As pessoas gostam de uma coisa mais rústica” (MIRANDA, 2019).

Atualmente o artesão vive de aposentadoria e de um pequeno bar, mas apresenta-se ativo em muitas outras atividades. Além do trançado em fita, é um “faz tudo” em sua oficina (Figura 79), onde atua com serviços de manutenção de móveis e artefatos diversos.

Figura 79 – Oficina de trabalho de Nelson Miranda, anexa à sua residência



Fonte: Acervo da autora, 2019

O artesão construiu a sua própria forja e também presta serviços de ferreiro na produção de ferramentas para uso em trabalhos rurais. Sobre as técnicas de cestaria e trançado, o artesão se apresenta disposto a ensinar. “Não cobro nada, mas ninguém quer aprender” (MIRANDA, 2019). Para Miranda, este é um trabalho pouco valorizado.

4.2.5 CORONEL XAVIER CHAVES

Coronel Xavier Chaves surgiu a partir de uma fazenda do Coronel Rodrigo Xavier Chaves, descendente de Tiradentes, no século XIX. A cidade está localizada a 182 km de Belo Horizonte, no trecho do Caminho Velho da Estrada Real, e a 17 km de São João Del Rei. A população local é de, aproximadamente, 3.300 habitantes (IBGE, 2020).

O município é rico em atrativos naturais, principalmente trilhas históricas, cachoeiras e cavas, que são caminhos cercados por barrancos, muito visitados e utilizados para enduros e competições de motociclismo. As igrejas, como acontece em toda a região estudada, chamam a atenção pelo estilo barroco, mas em Coronel Xavier Chaves o destaque é para a Igreja Nossa Senhora do Rosário, totalmente edificada em pedra aparente (Figura 80).

Figura 80 – Cidade de Coronel Xavier Chaves



Fonte: ALVES; FILHO; FREITAS, 2012

Outro patrimônio da cidade é o Engenho Boa Vista, de cerca de 250 anos e ainda em funcionamento no modo tradicional de produção de cachaça de qualidade. Não se sabe ao certo a data e os responsáveis por sua construção, mas ele pertenceu ao irmão mais velho de Tiradentes e até hoje é propriedade de seus descendentes (ALVES; FILHO; FREITAS, 2012).

Os artesanatos que se destacam na cidade são as rendas, as esculturas em pedra e a técnica de cantaria. As artesãs, organizadas em associações, resgatam as rendas tradicionais portuguesas como as bainhas, crivos e abrolhos. As esculturas de pedra, geralmente de pedrasabão e granito, são feitas nos ateliers dos artistas e artesãos locais e tem como objeto de representação recorrente as figuras religiosas. Já a cantaria é aplicada na construção de pisos, pias, chafarizes e complemento arquitetônico (ALVES; FILHO; FREITAS, 2012).



O artesanato em pedra no Estado de Minas Gerais pode ser visto na arquitetura das cidades históricas por influência direta da Europa, principalmente de Portugal, lugar onde a cantaria é amplamente utilizada até os dias de hoje. A pedra é usada na construção e restauração arquitetônica, nos elementos externos e internos, em esculturas e utensílios (FREITAS; FARIA, 2014, p. 14). No artesanato tradicional, as principais técnicas que envolvem este tipo de matéria-prima são cantaria, escultura, entalhe e torneamento. Os tipos de pedras mais empregadas são pedra-sabão, gnaisse, granito e mármore.

Os ofícios de cantaria, escultura e entalhe em pedra exercem papel importante na manutenção e preservação do patrimônio da região, tendo em conta a presença marcante destes trabalhos nos monumentos históricos e artísticos, com destaque para as igrejas, tais como exemplos a Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Coronel Xavier Chaves e Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Tiradentes (Figura 81).

Figura 81 – Tiradentes e Coronel Xavier Chaves – cantaria em igrejas



Fonte: Acervo da autora, 2019

A cantaria teve ampla utilização nos cunhais ou esquinas das edificações, arrematando o encontro de dois planos de paredes. Destarte esta função, são técnicas consideradas quase esquecidas, aspecto que demonstra a importância na sua manutenção e preservação do ofício de canteiro (CECI, 2019; SEBRAE, 2001, p. 21).

Esta é uma arte que demanda muito esforço. Tem que saber escolher o material de acordo com o trabalho que será feito. Identificado, faz-se o desmonte da rocha e a retirada da pedra. Transportada para a oficina, a pedra é bem aparelhada, cortada com precisão. Então começa o trabalho propriamente dito: a execução da talha. (SEBRAE, 2001, p. 23)

O tipo de objeto a produzir condiciona a escolha da pedra, a sua tonalidade e o primeiro corte da pedra. A pedra é adquirida em estado bruto, apenas com o corte de extração, sem qualquer forma definida. O trabalho é realizado na oficina do artesão ou no local onde a peça será colocada (Figura 82).

Figura 82 –Execução da cantaria em igrejas



Fonte: CASTRIOTA, 2012, p. 73; SEBRAE, 2001, p. 25

Para a execução são necessários poucos instrumentos, sendo maceta, marreta, picão, talhadeira, ponteiro, compasso, riscador (Figura 83). Da mesma forma que acontece em outros ofícios tradicionais, muitas das ferramentas e instrumentos são feitos, adaptados, ou criados pelo próprio artesão (SEBRAE, 2001, p. 23).

Figura 83 – Ferramentas e instrumentos de talha em pedra



Fonte: CASTRIOTA, 2012, p. 60; SEBRAE, 2001, p. 23

A figura 84 ilustra algumas aplicações.

Figura 84 – Exemplos: cantaria, entalhe e escultura em pedra

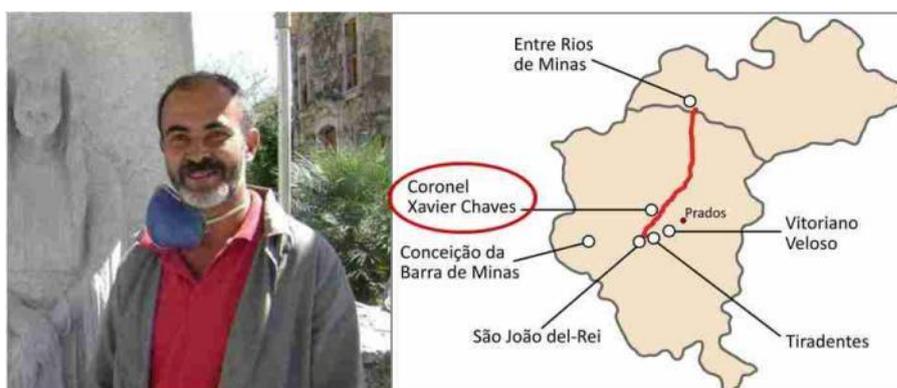


Fonte: FREITAS; FARIA, 2014; <http://cantariaeescultura.blogspot.com>, 2020

Caso 13 – David Eduardo Fuzatto (FUZATTO, 2020)

Fuzatto é natural de Coronel Xavier Chaves (Figura 85). A aproximação com o artesanato se deu ainda criança fazendo pequenas esculturas. O artesão relata que aprendeu sozinho, reproduzindo a figura de animais do sítio em que morava, como galinhas, porcos e vacas. O contato com a pedra como um trabalho profissional se deu por volta dos 14 anos, quando um primo que trabalhava no ofício se muda para perto da sua casa.

Figura 85 – Artesão David Eduardo Fuzatto, Coronel Xavier Chaves



Fonte: ZÉ DO MATO, 2020

Desde os 17 anos de idade ouvia das pessoas mais próximas que este era um trabalho sem perspectivas de crescimento profissional. No entanto, não desistiu. O artesão conta que desde a escola, quando via as esculturas de Aleijadinho nos livros, sentia uma identificação e um encantamento muito forte (FUZATTO, 2020).

Dos 14 aos 20 anos Fuzatto fazia peças para tentar vender em São João del-Rei e Tiradentes, mas relata que era difícil, principalmente por lojistas de Tiradentes que, segundo o artesão, tinham mais restrições quanto a comercializar produtos de novos artesãos. Aos 20 anos decidiu tentar o mercado de Belo Horizonte e passou a fornecer peças para o Centro do Artesanato Mineiro e para outras lojas da capital. Na sequência o artesão foi ampliando mercados e fornecendo peças para lojas no Rio de Janeiro e São Paulo.

Na minha busca para sair da repetição de peças que eu via em Ouro Preto, eu ia para as igrejas e “bebia com os olhos” aqueles chafarizes, os lavabos, ... Era aquilo que eu queria fazer. Aquilo gritava forte para mim. Eu tentava fazer e não conseguia. Repetia, porque a repetição é que leva a gente à perfeição né. Ia para as igrejas de São João del-Rei e Tiradentes também. (FUZATTO, 2020)

Sobre o ensino do ofício, Fuzatto relata sobre a oficina-escola, sua primeira experiência no papel de mestre. O projeto foi idealizado por ele para atender a uma demanda de produção para um antiquário em São Paulo, onde trabalhou por dois meses. De volta à sua oficina em Coronel Xavier Chaves, e com muita encomenda, Fuzatto começou a precisar de ajuda. Os novos ajudantes passavam pelo estágio de aprendizado pela prática na produção percorrendo o ciclo completo de construção. Esta experiência ocorreu por volta de 1990. Para o artesão, “de certa forma, nasceu aqui um resgate do colonial mineiro, porque não existiam mais canteiros que faziam portais, soleiras, elementos da arquitetura barroca. Ninguém fazia mais isso” (FUZATTO, 2020). Muitos dos que passaram pela sua oficina, seguiram no ofício. O artesão destaca que o interesse é o aspecto mais forte para empreender no ofício.

Em 2015, o artesão participou do Festival Internacional de Escultura em Pedra de Coronel Xavier Chaves, evento que traz a participação de escultores e canteiros de vários países. Para o artesão, o ganho nesta participação foi a oportunidade de interação com estes profissionais e, principalmente, a identificação e o acolhimento da comunidade local pelo seu trabalho em prol do patrimônio da cidade (Figura 86). “Foi um ideal realizado” (ZÉ DO MATO, 2020).

Figura 86 – Oficina de escultura e cantaria para crianças e adolescentes



Fonte: ZÉ DO MATO, 2020

A sua relação com o cliente é por e-mail. Ele acha mais fácil lidar com o cliente desta maneira e revela que “tem a fama de maltratar o cliente”. Além disto, o artesão afirma que os seus 40 anos de ofício o ensinaram a perceber o que o cliente compra e o perfil da loja que frequenta. Fuzatto recebe turistas em sua oficina com frequência, a maioria de São Paulo. “O melhor cliente é o de São Paulo, onde a cultura é outra” (FUZATTO, 2020). A logística do transporte é de responsabilidade do cliente.

A oficina e a residência de Fuzatto são localizados em seu sítio na estrada que dá acesso a Coronel Xavier Chaves. As peças são feitas em áreas abertas. A execução do ofício mantém o processo genuíno da técnica e as ferramentas de trabalho são praticamente as mesmas. A exceção é para o uso de ferramentas elétricas como, por exemplo, martetele e compressor (FUZATTO, 2020).

Sobre as condições de trabalho (Figura 87), este é um trabalho que exige esforço físico, mas Fuzatto apresenta-se como uma pessoa cuidadosa. O artesão relata ainda não ter tido problemas de saúde relacionados com o seu ofício (FUZATTO, 2020).

Figura 87 – Fuzatto na execução de esculturas em pedra



Fonte: ZÉ DO MATO, 2020

Notadamente a solidão e o contato com a natureza são aspectos que aprazem Fuzatto. O artesão é metódico na execução de seu trabalho e diz que hoje respeita o seu tempo de criação, de produção e de ócio, e privilegia o seu interesse em realizar determinados pedidos (FUZATTO, 2020).

Atualmente Fuzatto trabalha mais com o mármore, o granito e a pedra-sabão (Figura 88) provenientes de pedreiras da região e de Ouro Preto. A exploração das pedreiras tem de seguir as restrições do Ibama e o material extraído não tem sido de boa qualidade. O artesão conta que antes o granito gnaisse era descartado por proprietários rurais que queriam fazer pasto, mas quando perceberam o aumento da demanda, o material passou a ser vendido (FUZATTO, 2020).

Figura 88 – Exemplos de produtos de David Fuzatto: cantaria e esculturas



Fonte: ZÉ DO MATO, 2020; Acervo da autora, 2020

Para Fuzatto (2020), o design existe para promover o consumo. O designer e o artesão são duas identidades muito diferentes. Para o artesão, quando é cabível esta aproximação, esta deve ser feita com atenção à cultura do artesão. “O problema do design para o artesanato tradicional é que o desenvolvimento de novos produtos tem que ter sempre uma historinha atrás” (FUZATTO, 2020).

ANÁLISE E DISCUSSÃO DOS CASOS

5.1 OS OFÍCIOS TRADICIONAIS

O caso das Paneleiras de Goiabeiras, em Vitória, Espírito Santo, foi o ponto de partida para compreender o contexto que envolve a salvaguarda de um ofício genuíno de um território, principalmente em relação a aspectos que possam garantir a sua continuidade. Esta é considerada a fase inicial da pesquisa e consiste de fundamentação teórica, da entrevista com a Superintendente do Iphan, importante contribuição para a verificação das informações previamente levantadas e para a aproximação com a artesã entrevistada, e da entrevista com a mestre paneleira. Os principais pontos investigados tratam dos critérios de salvaguarda, das práticas de políticas públicas de apoio, formação e qualificação de artesãos, transmissão de saberes, cadeia produtiva e desenvolvimento de produtos, comercialização, e a integração com outros eixos de promoção do setor que, neste caso, foram o turismo e a gastronomia local.

De acordo com a certidão de salvaguarda concedida pelo Iphan (IPHAN, 2002), o ofício das Paneleiras de Goiabeiras constitui-se como um legado cultural.

É a prática artesanal de fabricação de painéis de barro, atividade econômica culturalmente enraizada na localidade de Goiabeiras, bairro de Vitória, capital do Estado do Espírito Santo. Produto da cerâmica de origem indígena, o processo de produção das painéis de Goiabeiras conserva todas as características essenciais que a identificam com a prática dos grupos nativos das Américas, antes da chegada de europeus e africanos. (IPHAN, 2002, p. 1)

O processo genuíno de obtenção de matéria-prima, de produção e a transmissão do ofício são aspectos absolutamente apropriados pela comunidade de artesãos, organizados por meio da Associação das Paneleiras. O local é referenciado como ponto turístico. A sede da associação mantém e expõe o processo de produção como estratégia para a valorização do trabalho e de promoção de vendas.

A manutenção do ofício conta com a participação integrada de órgãos da administração pública das esferas federal, estadual e municipal, sendo estes orientados pelas diretrizes de salvaguarda estabelecidas pelo Iphan. De acordo com Nascimento (2018), esta articulação política tem garantido a manutenção das fontes de matérias-primas, neste caso o barro e a casca do manguê, bem como traz visibilidade por tratar-se de importante aspecto

identitário deste território. Segundo a artesã, a lacuna ainda está no pouco reconhecimento do próprio território acerca de valores que tratam da sua história, inclusive nas escolas.

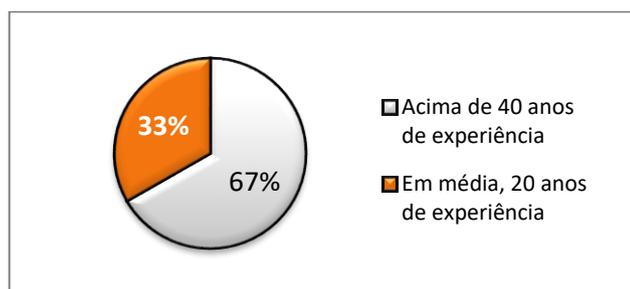
Nesta oportunidade foi verificada a existência de experiências com a área de design. O tema foi tratado com cautela tanto pela Superintendente do Iphan quanto pela artesã entrevistada, que na época da entrevista ocupava o cargo de presidente da Associação das Paneleiras.

Por tratar-se de um ofício que alcançou a salvaguarda, Corsino (2017) aponta a necessidade de uma preparação prévia por parte do designer em relação às normas de salvaguarda instituídas, às peculiaridades da cadeia produtiva na qual o ofício está inserido, e às condutas de sua aproximação com o artesão, discurso enfatizado na obra de Magalhães (1985). Ao tratar do tema design e artesanato com a artesã, o assunto foi categórico. “Nós gostamos de fazer o que nossos antepassados faziam” (NASCIMENTO, 2018). Ambas entrevistadas sugeriram ações de design direcionadas para soluções que possam garantir a integridade dos produtos no transporte, no caso, das painelas de barro, e para trazer visibilidade para a atividade.

Esta fase da pesquisa foi fundamental para orientar a construção do referencial teórico e dos trabalhos de campo para o estudo de casos múltiplos. As informações levantadas foram estabelecidas de modo a contemplar os ofícios artesanais de tradição sob a ótica conceitual, produtiva, pedagógica, histórica, político-econômica, cultural e identitária, bem como levantar aspectos de design como estratégia de proteção e desenvolvimento desta categoria de artesanato. Estas informações, somadas à experiência das entrevistas preliminares realizadas, determinaram os critérios de seleção de artesãos e os procedimentos para a pesquisa de campo.

No estudo de casos múltiplos foram entrevistados 13 artesãos na região do Campo das Vertentes, dentre os quais 12 artesãos são compreendidos neste estudo como mestres em seus ofícios, cujas trajetórias variam entre 20 e 54 anos de experiência (Gráfico 4). Nesta oportunidade, foi realizada a entrevista com um aprendiz com seis anos de experiência, e que se apresentou determinado em dominar o ofício e seguir na profissão, dada a condição propícia da região.

Gráfico 4 –Tempo de experiência profissional dos artesãos entrevistados



Fonte: Elaborado pela autora

A seleção dos entrevistados foi baseada nos critérios de tradição da atividade, trajetória e formação profissional, primor técnico, viabilidade produtiva e transmissão de saberes, além da conveniência de acesso. O foco foi compreender o território demarcado para investigação, tendo em conta suas características organizacionais, comerciais, técnicas, produtivas e socioculturais relativas à região de estudo, bem como os métodos de desenvolvimento de produtos inerentes a cada artesão, conforme orientam os objetivos específicos traçados para o desenvolvimento da tese.

No artesanato tradicional prevalece a presença do conhecimento tácito na formação e no aprimoramento no ofício. O artesão desenvolve desde muito novo a capacidade de aprender com os olhos – observando, e com as mãos – fazendo e experimentando, um aprendizado empírico, onde a pedagogia é marcada pela prática e pela observação, conforme apontado por todos os entrevistados.

No tocante à formação inicial no ofício, praticamente todos percorreram as mesmas etapas de familiarização com a matéria-prima e com a técnica desde a infância ou adolescência, como pode ser constatado nas declarações dos entrevistados.

A ceramista e paneleira Berenice relata sobre o seu aprendizado:

As nossas crianças começam brincando com o barro. A gente, quando pequeno, fazia panelinha de barro, boneca de barro, para brincarmos. [...] fui fazendo cinzeirinho, que era mais fácil, fazia o cofre para botar moeda, que era o porquinho. [...] (NASCIMENTO, 2018)

O ferreiro Luiz Heitor, conhecido como Dudu Ferreiro, é filho de Mestre Zinho:

Trabalho há 25 anos como ferreiro e aprendi o ofício com o pai, com quem trabalhei por 15 anos. Depois minha própria oficina, foi aprimorando a técnica sozinho (FRANÇA, L. H., 2020).

O artesão Cleber Trindade relata que se interessou pelo artesanato desde a infância:

Em Tiradentes vários artesãos antigos foram pagos para ensinar os novinhos. Criança pequena, com 7, 8 anos. [...] Tinha aula de carpintaria, entalhe na madeira... Eu peguei um formão e comecei a entalhar com o Jango. Com 8 anos eu montava e entalhava um porta-bíblia. [...] Quando eu fiz treze anos eu já fiquei incentivado a fazer isso e comecei como ajudante em uma oficina artesanal de recorte e modelagem de chapas de metal (TRINDADE, 2019)

Este percurso associado à vocação evolui para o aprimoramento profissional contínuo caracterizado pelo autodidatismo. Dos entrevistados no estudo de casos múltiplos, 1 artesão tem formação técnica em tornearia mecânica, 4 artesãos têm o ensino médio completo e 1 artesão têm formação superior em Artes Aplicadas pela Universidade Federal de São João del-Rei. No desenvolvimento de produtos, os artesãos transitam confortavelmente entre a ideação e a prototipagem. O domínio da técnica é tamanho que conseguem facilmente materializar o que lhes vem à mente, um atributo que, sem sombra de dúvidas, exerce fascínio no designer.

Nos casos estudados prevalecem a criatividade matérica, técnica e simbólica, simultaneamente. O termo “*materico*” é empregado por Bozzola, Germak e De Giorgi (2012, p. 5) e aqui se apresenta como adequado para caracterizar o conhecimento e a influência da matéria-prima na concepção do produto pelo artesão. A criatividade técnica é caracterizada pela fabricação em si, e neste sentido, chama atenção a rotina de criação e adaptação de ferramentas realizadas no decorrer do processo produtivo.

A criatividade simbólica é aqui considerada como decorrente das influências ambientais, socioculturais e históricas do território de procedência, sejam estas funcionais ou estéticas, ou ambas. No caso dos ofícios de tradição mais antigos, estes geralmente estão associados a áreas relevantes da nossa cultura, tais como a arquitetura, a gastronomia típica e manifestações culturais.

O escultor e canteiro David Fuzatto relata:

Na minha busca para sair da repetição de peças que eu via em Ouro Preto, eu ia para as igrejas e “bebia com os olhos” aqueles chafarizes, os lavabos, ... Era aquilo que eu queria fazer. Aquilo gritava forte para mim. [...] Ia para as igrejas de São João del-Rei e Tiradentes também. (FUZATTO, 2020)

Fagner Teixeira confirma a influência da cultura local em seu trabalho:

A gente é criado em berço católico, então a gente costumava frequentar muito as igrejas. Pura arte as igrejas daqui. Tudo com muita cor, tudo com muito colorido, então vai começando por aí. (TEIXEIRA, 2019)

Parte dos artesãos entrevistados trabalha dentro de padrões que foram estabelecidos há décadas, a maioria, há séculos. Alguns destes trabalham no apoio à preservação do próprio patrimônio, tais como a ferraria, cantaria, esculturas e trançados.

A questão da cópia pelos concorrentes não é uma preocupação relevante, e eles se justificam justamente por trabalharem dentro destes padrões estéticos e, principalmente, pela garantia de oferecer um produto ou um serviço autêntico e de qualidade.

As matérias-primas são facilmente obtidas na própria região, principalmente nas cidades de São João del-Rei e Barbacena, como é o caso de metais, argila e madeira, e na região de Ouro Preto e entorno, como no caso de pedra-sabão. As fibras naturais destacadas, taquara e bambu, são encontradas em matas nativas ou são cultivadas. A facilidade de obtenção de matéria-prima é condição fundamental de viabilidade de produção.

Na produção prevalece o trabalho individual ou em família. No caso da presença de ajudantes ou de aprendizes, as técnicas são repassadas conforme os preceitos de formação estabelecidos, quais sejam, novamente, a repetição, a prática e a observação. Os artesãos relatam ser comum a visita de pessoas interessadas em aprender, ou a “experimental” (SILVA, L., 2020) o ofício, e demonstraram interesse em ações neste sentido.

Quanto às condições de trabalho, foi verificado o uso contínuo de equipamentos de proteção individual, de acordo com a demanda de cada ofício. A maioria dos entrevistados relata estar atento com cuidados pessoais em relação à segurança, carregamento e movimentação, e se preocupam em praticar regularmente atividades físicas e recreativas. O aspecto que mais se destaca é a satisfação na execução do trabalho. Nenhuma queixa quanto à prática do ofício foi relatada.

Outra condição importante para a manutenção destes ofícios é o mercado favorável. Tiradentes e São João del-Rei são polos representativos de turismo no Estado de Minas Gerais, bem como a região do entorno. Os principais atrativos são o patrimônio arquitetônico e sacro, as riquezas naturais e o artesanato. A região recebe turistas nacionais e estrangeiros durante

todo o ano conduzidos por uma extensa agenda de eventos diversos voltados para a gastronomia, música, fotografia, artesanato, tradições locais e religiosas. Tendo em conta a representatividade e a visibilidade alcançada, tais eventos contam com o apoio permanente de instituições públicas e privadas e da sociedade civil.

Além da venda direta para o consumidor, a comercialização por meios digitais tem contribuído sobremaneira. Com exceção dos entrevistados que trabalham com a cestaria e trançado, onde predomina perfil rural de consumidores, todos os outros já instituíram as vendas *on-line*. De modo geral, nenhum entrevistado se queixou de ter dificuldade de vendas. No caso do contexto rural, os artesãos mantêm outra fonte de renda.

No plano institucional, público ou privado, a formação e capacitação de artesãos é proposta frequentemente, haja vista os inúmeros projetos realizados no decorrer das últimas décadas, aspecto que gerou desgaste para alguns formatos de intervenção. Neste sentido, os artesãos entrevistados não demonstraram interesse por formatos pré-estabelecidos. Entre eles, foi consenso a afirmação de que cada processo é único e dessa forma deve ser tratado, inclusive para as propostas orientadas para a gestão de negócios e comercialização dos produtos.

5.2 ARTESANATO TRADICIONAL E DESIGN

A categoria tradicional é pauta de reflexão nesta tese em relação às possibilidades de contribuição recíproca entre artesãos e designers tanto para a proteção quanto para o desenvolvimento de ofícios artesanais. Especificamente nestes casos, há de se considerar os valores patrimoniais que tais atividades portam, que são decodificados no objeto e estão embutidos em processos produtivos individualizados, onde o artesão, mestre no ofício, é o detentor e transmissor do conhecimento.

O interesse nesta aproximação, a princípio, é maior para o designer. A constatação é em função dos depoimentos dos artesãos, da plataforma teórica, e das entrevistas realizadas com a Superintendente do Iphan, Célia Corsino, e com a idealizadora e coordenadora da Semana Criativa de Tiradentes (SCT), Simone Quintas.

Conforme já mencionado, a SCT é um evento que promove a parceria entre designers e artesãos locais experientes que dominam ofícios tradicionais. Em seu relato, Quintas (2020) enfatiza que os designers envolvidos nas edições realizadas tiveram grande interesse em se aproximar de processos produtivos peculiares e representativos culturalmente. Todos os designers participantes atuaram como colaboradores. Conforme a entrevistada, este caminho é uma importante oportunidade de mercado para oferecer produtos diferenciados. O evento consiste basicamente no formato de oficinas de criatividade, palestras e exposições.

Sob a ótica dos artesãos entrevistados, o interesse é quase inexistente. Todos se apresentaram como autossuficientes e não apresentaram problemas quanto à falta de demanda pelo seu trabalho. No que se refere à criação de novos produtos ou serviços, o artesão trabalha de acordo com a matéria-prima, ideias e padrões próprios, necessidades locais, e para atender a encomendas específicas.

A maioria dos artesãos apresenta desconhecimento sobre a atividade de design e as possibilidades de contribuição que este profissional pode trazer para o setor. Com exceção daqueles envolvidos com a cestaria, os demais relataram já ter recebido a visita de designers, arquitetos e consumidores em geral, interessados em conhecer seus processos de produção. Dentre os 14 artesãos entrevistados, 3 tiveram uma única experiência em projetos de capacitação em design, sendo 1 mais recentemente, em 2019²¹. As experiências dos outros dois artesãos ocorreram em 1997²².

O design é um processo de concepção integrada entre produto e cadeia produtiva, ou conforme Krucken (2009), uma estratégia. A abrangência desta abordagem demonstra a amplitude de atuação para o designer e, por esta razão, ao mesmo tempo, gera um grau de abstração que dificulta o esclarecimento sobre suas possibilidades de atuação com o artesão.

As contribuições do design na produção artesanal podem ser aplicadas desde o trato da matéria-prima à inserção do produto no mercado, um espectro muito amplo e que deve ser esclarecido. Este desconhecimento por parte dos entrevistados torna-se, portanto, uma

²¹ Semana Criativa de Tiradentes.

²² Projeto Artesão Minas, mencionado anteriormente nos capítulos 1 e 3.

das ações preliminares para qualquer proposta de intervenção no setor cuja produção que envolve percursos históricos, ou seja, arraigados.

O design pode contribuir de várias maneiras para o desenvolvimento do artesanato tradicional. São inúmeros os relatos de designers, sejam por meio de iniciativas de profissionais, seja por meio de iniciativas institucionais. O volume de publicações científicas sobre o tema é crescente (OLIVEIRA; MARCIEL; FREITAS, 2018), fato que também demonstra o interesse por áreas tais como antropologia, economia, sociologia, educação e história. Tais estudos tratam, na maioria, de relatos de experiências realizadas por meio de projetos institucionais. No âmbito acadêmico, projetos de pesquisa e de extensão têm sido os principais caminhos de abordagem acerca da produção artesanal e tradicional no ensino do design.

Conforme o estudo teórico e em campo realizado, foram identificados atributos e competências genuínas do saber-fazer artesanal acerca do processo criativo, processo produtivo, técnica, significação cultural, matéria-prima, a visão do território, e aspectos como o desenvolvimento dos sentidos e as relações humanas.

O estudo do processo de produção artesanal tem inúmeras implicações para o design. Ele pode ser visto como uma forma de interação na qual o design trabalha para o fortalecimento das raízes tradicionais do local ajudando o artesão a melhorar o seu produto e aprimorar seu valor imaterial. Existe o lado de aprendizado que o designer adquire ao se aproximar do fazer artesanal, que se difere em muito de uma produção industrial e para qual normalmente é formado para atuar. Ao se aproximar dos modos artesanais de produção, o designer adquire um novo olhar sobre o seu próprio trabalho e se aproxima do domínio de todas as etapas do processo.

A produção artesanal se apresenta para o designer como um laboratório de processos criativos, simbólicos, matéricos e técnicos. A aproximação com o artesão e o conhecimento de ofícios tradicionais amplia suas perspectivas projetuais e processuais, pois ao estar ciente desse processo, o designer pode se utilizar dele como forma de obter determinado resultado que não conseguiria se utilizasse a produção industrial.

DIRETRIZES ESTRATÉGICAS PARA A PRÁTICA DO ARTESANATO TRADICIONAL JUNTO AO DESIGN

Artesanato e design são campos de saberes criativos. Uma relação de semelhanças e opostos e, por esta razão, uma relação melindrosa, que exige humildade e respeito, valores fundamentais na construção da empatia entre designer e artesão. “Não há diálogo se não há humildade” (FREIRE, 2019, p. 111). Nas diretrizes ora apresentadas considera-se o artesão como o centro da atividade. O ofício, seus valores históricos, semânticos e comerciais e a maestria técnica são os aspectos que levam o design a se ater perante determinado fazer artesanal de tradição e, portanto, perante os domínios do artesão.

É consenso afirmar que formatos rígidos são inapropriados para ações de design junto ao artesanato, assim como para qualquer outro projeto. Entretanto, em design existe o constante exercício de prospecção. Neste trabalho, considera-se como “diretrizes” o conjunto de aspectos identificados de modo a contribuir como subsídios para a elaboração futura de estratégias de design na manutenção de ofícios tradicionais por meio de ações de proteção, desenvolvimento, cultura e educação, bem como para a promoção de novas relações entre artesanato e design.

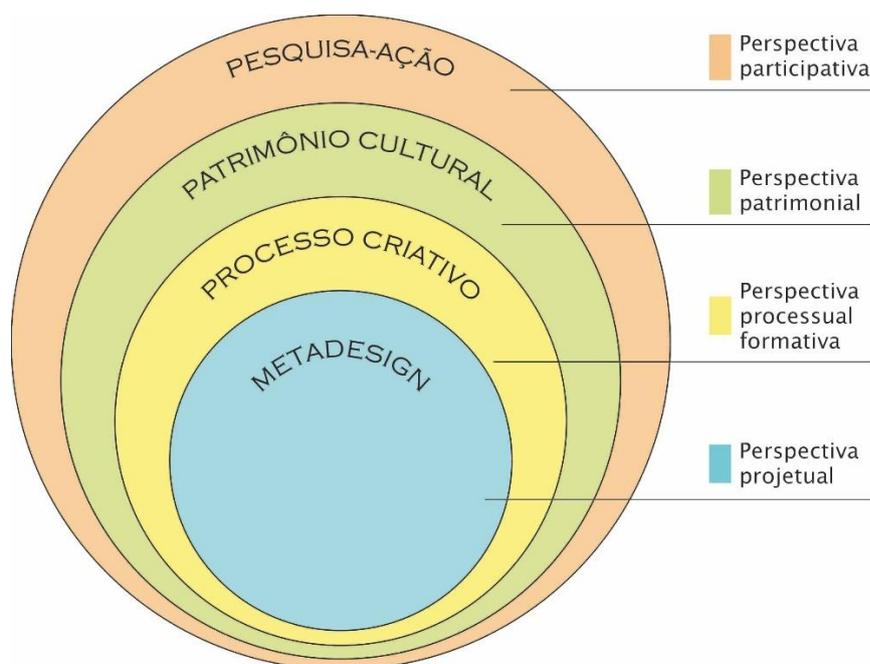
Em se tratando de patrimônio cultural, o design centra-se nos processos de geração de valor em termos de produto, sistema e experiência (LUPO; GIUNTA; TROCCHIANESI, 2011, p. 5). O design, de caráter decodificador, atuando de forma conjunta com o artesão, pode valorizar o território e os indivíduos que o integram, pode promover valores simbólicos e identificar problemas técnicos e produtivos, pode ajudar a estabelecer critérios de diferenciação e de qualidade do produto, e pode promover os saberes da nossa cultura.

A proposição de diretrizes estratégicas para práticas do artesanato tradicional junto ao design tem por objetivo criar um ambiente de interação favorável tanto para o artesão, aqui considerado como aquele que apresenta larga experiência técnica e cujo ofício é de representatividade cultural, quanto para o designer.

6.1 PRECEITOS METODOLÓGICOS

A proposta privilegia a metodologia aberta, onde o designer e o artesão participam concatenados aos preceitos da metodologia pesquisa-ação associada às metodologias de inventário e de salvaguarda de bens culturais de natureza imaterial, do processo criativo, e metaprojetual em design (Figura 89). A análise por meio desta confluência metodológica visa a avaliação diagnóstica. A metodologia aberta consiste em uma estrutura de referência para a elaboração de um plano de ações coerente com as peculiaridades que regem o ofício do artesão. De acordo com Lupo, Giunta e Trocchianesi (2011, p. 5), “aberto” é uma situação ou cenário dinâmico que permite ao indivíduo determinar o resultado. Para as autoras, o patrimônio cultural pode ser considerado um sistema de conhecimento aberto.

Figura 89– Síntese metodológica: pesquisa-ação, patrimônio cultural, processo criativo e metadesign



Fonte: Elaborado pela autora

De caráter participativo, a metodologia de pesquisa-ação propõe uma ação coletiva na busca de resolução de problemas que vai além do levantamento de dados, já que ela exige a participação de todos os atores envolvidos. É definida como uma pesquisa social de base empírica, realizada para atender a uma demanda coletiva, e na qual os interessados desempenham um papel ativo, de modo cooperativo e participativo diante do contexto em

que estão envolvidos. A pesquisa-ação envolve três aspectos, quais sejam resolução de desafios ou problemas, tomada de consciência e produção do conhecimento (THIOLLENT, 2000, p. 19).

Entre os objetivos alcançáveis em pesquisa-ação têm-se a coleta de informação original [dados primários], a comparação e verificação dos conhecimentos teóricos, a produção de regras práticas para a resolução de problemas e para o planejamento de ações, os ensinamentos quanto à conduta da ação, bem como generalizações estabelecidas a partir de pesquisas semelhantes e pelo aprimoramento da experiência dos pesquisadores (THIOLLENT, 2000, p. 41).

Trata-se de uma pesquisa aplicada que, conforme definição apresentada pela Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OECD),

é uma investigação original realizada a fim de adquirir novos conhecimentos. No entanto, é dirigido principalmente para um fim ou objetivo específico e prático; é realizada para determinar os possíveis usos para os resultados da pesquisa básica ou para determinar novos métodos ou maneiras de atingir objetivos específicos e predeterminados. (OECD, 2015, p. 51)

A metodologia de inventário e salvaguarda de bens culturais de natureza imaterial consiste em 3 etapas sucessivas, sendo levantamento preliminar, identificação e documentação. O plano de salvaguarda trata do apoio à continuidade do bem cultural de modo sustentável, ou seja, atua no sentido da melhoria das condições sociais e materiais de transmissão e reprodução de saberes que possibilitam sua existência (IPHAN, 2000, p. 3).

Em se tratando do artesanato tradicional, as condutas de registro e proteção de bens culturais contribui na identificação e mapeamento de aspectos que constituem a trajetória de ofício, bem como na identificação das suas condições de desenvolvimento nos dias atuais.

A metodologia que trata da Resolução Criativa de Problemas (CPS) tem sido aplicada como instrumental estratégico para a busca pelo empreendedorismo e pela inovação nas mais diversas áreas, por meio da ativação deliberada do processo criativo. Desenvolvida a partir do modelo de quatro estágios (década de 1950), a partir da primeira apreensão, a ideia germinal passa pelas fases de preparação, incubação, iluminação e verificação. Este modelo foi elaborado em depoimentos de artistas, inventores e cientistas (AYAN, 1998; PARNES, 1998; SUHARNAN, 2016).

A metodologia CPS enfatiza o comportamental, visa ensinar atitudes criativas e é conduzida por meio de técnicas de facilitação. A abordagem percorre estágios bem definidos e tem como principais características ser sequencial, ter flexibilidade e trabalhar com a alternância dos pensamentos divergente e convergente para cada estágio desse sistema, quais sejam determinar o objetivo, coletar fatos, diagnosticar o problema, gerar ideias, construir a solução e viabilizar a aceitação (PARNES, 1997, p. 66). O pensamento divergente é a busca pela expansão do pensamento enquanto o pensamento convergente é regido por escolhas e avaliações.

O exercício do processo criativo diz respeito à busca pelo novo e se apresenta como uma metodologia exploratória. Nas ações de design para o artesanato o processo criativo é trabalhado todo o tempo, de forma implícita, principalmente em relação às atitudes e métodos. Neste caso o destaque é para a atuação do designer como facilitador no processo de aproximação com o artesão. Segundo Parnes (1997, p. 111), o facilitador é aquele que provê um ambiente no qual o indivíduo possa explorar e achar o seu próprio caminho.

Em design, o metaprojeto, ou metadesign, vai além do projeto visto que se propõe a fazer, primeiramente, uma reflexão crítica e sistêmica sobre o cenário em questão. A proposta é traçar parâmetros para a construção de uma “plataforma de conhecimentos” (LUPO; GIUNTA; TROCCHIANESI, 2011, p. 5; MORAES, 2010, p. 25). A análise sob a ótica metaprojetual neste trabalho se apresenta como um método pertinente tendo em conta que o objetivo é a avaliação diagnóstica em design. De acordo com Moraes (2010, p. 27), o metaprojeto ocorre principalmente nas fases iniciais do projeto.

O metadesign apoia a ação de design, mas também é uma reflexão sobre o processo criativo. No domínio do patrimônio cultural a atividade de metadesign é relevante porque é um processo criativo que produz um contexto mais do que um conteúdo, sendo o patrimônio existente o conteúdo já dado. (LUPO; GIUNTA; TROCCHIANESI, 2011, p. 5)

Conforme Lupo, Giunta e Trocchinesi (2011), a atividade de metadesign é focada na pesquisa e finalizada na compreensão do problema a fim de gerar soluções possíveis. A fase de design é focada na geração de conceito, modelagem e prototipagem, teste e avaliação, desenvolvimento e produção. Ambos são processos criativos que requerem o pensamento em design e habilidades, mas usam métodos e ferramentas diferentes.

Moraes (2010, p. 37) sintetiza o que ele apresenta como “relações circum-adjacentes”, ou seja, as relações que envolvem e que se aproximam do contexto projetual, e suas possibilidades de interseção. Estas relações são compostas pelos aspectos produtivos e tecnológicos, tipológicos ergonômicos e formais, mercadológicos, socioambientais, pelo sistema produto/design, e pela sustentabilidade ambiental. Tais considerações são elementos fundamentais no cenário produtivo do artesanato tradicional.

6.2 CONCEITOS NORTEADORES

Os conceitos norteadores apontam a direção que se deseja seguir. Abaixo são apresentados os conceitos adotados na construção das diretrizes e que foram elaborados com base na revisão de literatura e no estudo de casos múltiplos de modo a contemplar os objetivos traçados para este trabalho (Quadro11).

Quadro 11 – Conceitos norteadores para as diretrizes

PATRIMÔNIO	Bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem as formas de expressão; os modos de criar, fazer e viver; as criações científicas, artísticas e tecnológicas; as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais; os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (UNESCO, 1972, p. 2)
ARTESANATO TRADICIONAL	Atividade local que resulte em artefatos e serviços, executados manualmente ou com a utilização de meios produtivos tradicionais, em escala não industrial, com habilidade, qualidade e originalidade, transmitida por gerações incorporando usos, hábitos e costumes de determinado local, e que tem como finalidade a sua comercialização
ARTESÃO	Profissional criador, que detém habilidade manual, conhecimento técnico, domínio de todo o processo na produção de objetos e serviços úteis e originais, possuidores de significados reconhecidos na sua origem, e dotados de valor de troca. O artesão é depositário de técnicas, processos e linguagens.
MESTRE ARTESÃO	É aquele que incorpora, em alto grau, as habilidades e técnicas necessárias ao ofício. Assumem a missão de ensinar.
TÉCNICA	A técnica é o meio para a realização da obra. É o conhecimento de que informa a atividade de fabricação, bem como é uma forma de expressão. É um conjunto de processos e recursos (habilidade e ferramenta) utilizados para a transformação e manipulação de uma matéria-prima.
DESIGN	Profissão transdisciplinar de resolução de problemas e cocriação de soluções com a intenção de melhorar um produto, sistema, serviço, experiência ou negócio (WDO, 2019).
DESIGN PARA O ARTESANATO	Atividade integradora entre saberes e necessidades em um sistema complexo relacionado a outros saberes, muitas vezes mais forte e antiga. Em design para o artesanato, a intervenção do profissional de design é orientada para o ofício do artesão enquanto sujeito detentor e criador do produto final.

Fonte: Elaborado pela autora

6.3 MAPEAMENTO

O mapeamento consiste no levantamento de informações e é trabalhado em dois momentos: o estudo propedêutico, e o reconhecimento local do território, do núcleo de produção e de seu mentor. O objetivo é compreender os desafios de projeto.

O mapeamento é uma síntese de observações, fatos e fenômenos e abrange não só as características geofísicas de um local, mas também elementos inerentes à geografia humana, como por exemplo, os elementos sociais, culturais, tecnológicos, religiosos que nos rodeiam. Um viés antropológico onde se estuda o homem e o meio em que vive (FREITAS; NICÁCIO, 2015, p. 11).

O mapeamento é uma ferramenta, um processo, e pode ser utilizado nas mais diversas áreas do conhecimento; se tornou um dos processos mais utilizados para o desenvolvimento de projetos. Vargas (2014, p. 19) afirma que este é um padrão mundial para a criação, o gerenciamento e a comunicação de ideias. Em design, mapear as características que conformam os ofícios tradicionais, frequentemente de caráter subjetivo, associando-as aos aspectos físicos locais, significa a possibilidade de verificar condições e comportamentos de desenvolvimento para então prospectar ações de incremento no ambiente investigado (FREITAS; NICÁCIO, 2015, p. 11).

O estudo propedêutico trata da contextualização introdutória para o designer, compreendendo-o como o interessado pela iniciativa de aproximação com o ofício em questão; é a fase preparatória. Neste momento o objetivo é adquirir os conhecimentos mínimos necessários para o planejamento da etapa de investigação em campo e de aproximação com o artesão.

No contexto da produção tradicional, os principais pontos aqui considerados são habilidade técnica manual, matéria-prima, processo de produção, condições de trabalho, repertório cultural, mercado, formação e transmissão do saber, formas de organização, aspectos sociais, históricos e econômicos locais e levantamento de políticas públicas nas esferas regional, estadual e federal, descritos conforme apresenta o Quadro 12.

Quadro 12 – Pontos de verificação no mapeamento

PRODUTO	Conceito de produto e/ou serviço local, usabilidade, esmero, segurança, ergonomia, embalagem
HABILIDADE TÉCNICA MANUAL	Tradição, destreza e domínio do processo, <i>know-how</i> .
MATÉRIA-PRIMA	Facilidade de obtenção, quais e como se caracterizam, aspectos biológicos, climatológicos, ambientais e de manejo
PROCESSO DE PRODUÇÃO	Disponibilidade, interesse, dedicação ao ofício; coesão e capacidade produtiva, infraestrutura – oficina, equipamentos e ferramentas, insumos
CONDIÇÕES DE TRABALHO	Mão de obra capacitada, relações de trabalho, saúde e segurança no trabalho, capacidade produtiva
REPERTÓRIO CULTURAL	Criatividade matérica, técnica e simbólica; associação a outras atividades/manifestações culturais locais
FORMAÇÃO E TRANSMISSÃO DO SABER	Trajetória, participação em projetos de capacitação, formação de aprendizes, pedagogia, autodidatismo
FORMAS DE ORGANIZAÇÃO	Corporações, associações, indivíduos, comunidades produtoras, organização social
ASPECTOS SOCIAIS, HISTÓRICOS, GEOGRÁFICOS E ECONÔMICOS	Tradição, trajetória, resiliência, valores, macro/micro ambiente
POLÍTICAS PÚBLICAS	Percepção do setor, identificação de parceiros interessados no desenvolvimento do artesanato local, quem são, qual o interesse e como podem ajudar integração com áreas afins.
MERCADO	Potencialidades, associação a outras áreas tais como turismo, gastronomia e cultura, parcerias, imagem do produto/ofício, formas e logística de comercialização, participação em eventos/feiras

Fonte: Elaborado pela autora

A partir deste arcabouço de informações, a próxima etapa é o planejamento da investigação em campo; do estudo de caso propriamente dito. Este é o momento de verificação e complementação de informações *in loco*. Esta fase da ação diagnóstica é realizada por meio de quantas visitas se fizerem necessárias de modo a contemplar toda a cadeia produtiva em foco. Isto depende do nível de complexidade de cada ofício, ou seja, deve ser tratado caso a caso, onde o indivíduo é *per se* o processo criativo e técnico.

A elaboração de um roteiro é fundamental para pesquisa de campo e para a manutenção do foco do trabalho. Cumpre sempre reforçar que o cerne da investigação é o

detentor do ofício. Esta etapa exige observação minuciosa, sensibilidade e preparação do profissional de design no âmbito do contexto local, metodológico e humano, enquanto projetista, estrategista, facilitador e/ou educador.

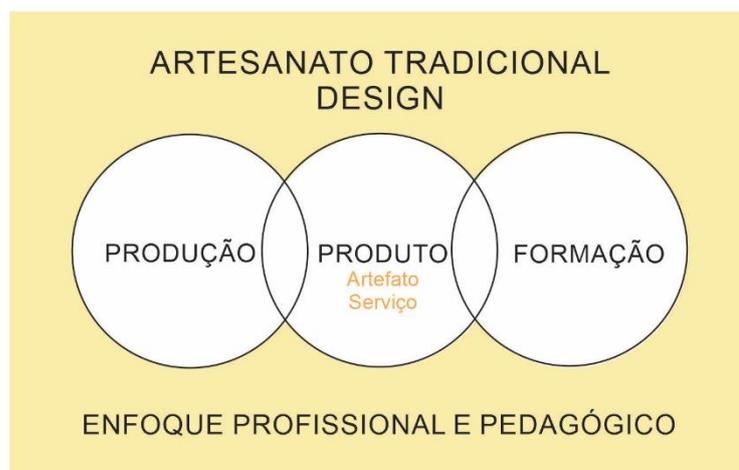
Da mesma forma que o designer busca “mapear” o artesão, ele deve permitir o contrário. É de fundamental importância que o designer se apresente, de modo a esclarecer e justificar o objetivo da busca por esta aproximação. Destarte os protocolos de trabalho, é nesta fase que se estabelece, ou não, o compromisso verdadeiro entre designer e artesão.

Realizado o mapeamento, as informações são organizadas e avaliadas de modo a identificar suas potencialidades, fraquezas, oportunidades e ameaças. Esta é uma fase regida por critérios rígidos e bem definidos e em conformidade com o objetivo traçado. A próxima etapa é o plano de trabalho elaborado, detalhado e executado em consenso com o artesão.

6.4 SOBRE A PROPOSIÇÃO DE AÇÕES

Em relação aos ofícios tradicionais, as ações podem ser realizadas no âmbito do artefato ou serviço, da promoção de seus atributos técnicos e simbólicos, da continuidade da atividade, dos processos criativos e produtivos, das condições de trabalho, da visibilidade, e no âmbito pedagógico, caracterizado por dinâmica própria e um tempo particular de formação (Figura 90).

Figura 90 – Síntese de diretrizes na proposição de ações



Fonte: Elaborado pela autora

Proteger os saberes tradicionais significa, antes de tudo, reconhecer seus atributos. Não significa congelá-los, mas significa respeitá-los. Os ofícios, certo modo, estão tacitamente salvaguardados por seus mestres e por suas comunidades de origem. Conforme observado nas entrevistas, em se tratando de artesãos experientes, pressupõe-se um processo criativo já consolidado, de aspectos técnicos e identitários bem definidos.

Para Laraia (2008, p. 45), a cultura, seja individual ou coletiva, consiste num sistema criativo dinâmico e em constante evolução. No entanto, há que se considerar também que o mercado em expansão, os novos valores de consumo, a nova geração de produtores engajados digitalmente e as políticas atuais de incremento do setor artesanal ampliam as possibilidades de geração de oportunidades de desenvolvimento local.

6.4.1 CRIATIVIDADE, ARTEFATO E PRODUÇÃO TRADICIONAL

O termo 'criatividade' integra as definições de artesanato, representa a cultura traduzida no artefato, e é compreendida como um instrumento de renovação, manutenção e inovação de produtos e processos. Nos ofícios tradicionais, a criatividade compõe o patrimônio cultural imaterial e caracteriza-se como forma de expressão.

Os artesãos experientes não usam os procedimentos metodológicos convencionais de design. No entanto, eles são bem sucedidos no que diz respeito à qualidade de seus produtos e processos. No artesanato, a fase conceitual se dá mentalmente e de modo mais rápido se comparado ao tempo do designer que, nesta fase, busca esclarecer exhaustivamente esta tarefa. O artesão trabalha com uma ideia concreta a partir da sua experiência prática. A fase de geração de alternativas do artesão é realizada na oficina, e a busca por uma solução satisfatória é trabalhada de maneira intuitiva e experimental onde a criatividade é orientada por um problema, pela matéria-prima e pelos recursos técnicos.

O artesão registra o conceito do artefato de modo menos intenso que o designer. Eles utilizam apenas alguns esboços, que muitas vezes são invisíveis para o designer. Há que se considerar este aspecto, pois, em se tratando de uma ação de parceria, isto influencia na forma de comunicação entre eles.

A elaboração do artefato contempla o conceito, tipologia, geração de novas ideias, experimentação técnica, e considera os principais elementos do processo produtivo quais sejam a matéria-prima, a técnica e a referência cultural. A etapa envolve a metodologia de desenvolvimento de produto. Por vezes, o foco é para ações de qualificação do produto e implica diretamente em ações de qualificação da produção em relação às condições de trabalho, métodos, insumos, implementos, padrões, sustentabilidade, ou seja, dos elementos que compõem a qualidade final do artefato para o consumidor.

Por fim, outro aspecto a ser considerado é a forma de trabalho em ofícios tradicionais. O artesão percorre todo o processo de ideação e de produção de modos e ritmos individualizados.

Em se tratando de artesãos experientes, há de se observar as características socioculturais e econômicas de procedência, verificadas no mapeamento. A visão de

oportunidades de um mestre artesão de Tiradentes é diferente daquela de um mestre artesão cuja atividade é voltada para práticas rurais, e que são diferentes daquela do designer.

As ações de desenvolvimento do produto propriamente ditas são consideradas no âmbito do processo de criação, do processo de produção e comercialização e visam auxiliar o artesão a exercitar a prática projetual empreendedora. A finalidade é promover trajetórias criativas, transformá-las em produtos, serviços, processos produtivos e culturais e, desta forma, dar continuidade ao exercício de práticas artesanais de tradição dotadas de significados e de valor de troca.

6.4.2 PEDAGOGIA DO FAZER-ARTESANAL DE TRADIÇÃO

Na pedagogia dos mestres-artesãos repousa um espelho das culturas tradicionais. A pedagogia artesã reflete as metamorfoses que essas comunidades sofrem para se atualizarem e sustentarem a sua permanência. Resgatar a pedagogia artesã e os seus valores de formação humana, portanto, faz frente à complexidade de uma situação histórica que coloca em risco a sobrevivência de sociedades, de culturas que se recusam a morrer. (ALVARES, 2019, p. 20)

Seja para proteger, seja para desenvolver, faz-se necessário conhecer. Trabalhar no âmbito do ensino e da geração de conhecimentos apresenta-se como um caminho ainda pouco explorado entre design e artesanato, o da educação, e mais especificamente acerca da pedagogia inerente do fazer artesanal de tradição (ALVARES, 2019; ACSELRAD, 2008).

Sob a ótica do ensino do design, promover a relação dialética entre as experiências e os saberes de ofícios tradicionais significa propor a flexibilização dos modos de pensar o objeto. Sob a ótica do artesanato, significa ampliar as possibilidades de estratégias contínuas de reconhecimento do mestre artesão e de fortalecimento do setor artesanal, bem como lidar com um dos principais problemas relacionados à continuidade do ofício, o envelhecimento do artesão detentor deste saber-fazer.

Nos dias atuais observa-se um crescente movimento do ‘fazer-artesanal’ como uma prática pedagógica em todos os níveis da formação escolar. Como exemplo, podemos citar o “*Movement Maker and Tinkering*”, a “Gambiologia”, e a “aprendizagem situada e de constituição de habilidade”, cujos princípios metodológicos enfatizam a criatividade, o espírito de inovação e a formação do conhecimento tácito.

O movimento “*maker*” é uma extensão da cultura *do-it-yourself* [faça você mesmo] baseada na tecnologia. *Tinkering* representa o ato de consertar, de mexer. Segundo Godin (2012), o *maker* associado ao *tinkering* promove a experimentação de ideias, ajustes e possibilidades. Trata-se de uma abordagem voltada para envolver os jovens na abertura de pensamento e na solução de problemas em torno de questões sociais e ambientais; trata-se da promoção e desenvolvimento de atitudes criativas.

Paulino (2016, p. 9) apresenta a “Gambilogia” como o gesto, como a habilidade necessária para o homem que hoje está vinculado a tecnologias fluidas e às estratégias intuitivas e criativas no “eterno imperativo da inovação”. O autor destaca a forte relação do artesanato e do design com esta proposta.

O neologismo “gambilogia” refere-se a uma contaminação entre a arte e a cultura brasileira de improvisação, na relação dessas com uma precariedade que se origina da escassez de recursos, permeada por uma abordagem crítica sobre as tecnologias. (PAULINO, 2016, p. 9)

Em seu estudo de doutorado sobre a aprendizagem projetual, Corrêa (2014, p. 20) nos traz os conceitos de “aprendizagem situada”, de Jean Lave, e de “constituição de habilidade”, de Tim Ingold, em uma abordagem dialógica com a antropologia. O primeiro conceito foca na ideia de participação como meio de entender as práticas cotidianas e a posição de cada participante no processo. Sob a ótica da construção do conhecimento tácito, considera a aprendizagem como parte de uma prática social cuja participação do aprendiz se define tanto em absorver como em se permitir ser absorvido. O segundo conceito se refere a uma abordagem ecológica de cultura no processo de constituição da habilidade do aprendiz e inclui o ambiente, o indivíduo que aprende e se desenvolve, e os instrumentos envolvidos (CORRÊA, 2014).

Em relação ao ensino do design, diante da informatização dos processos projetuais, a pedagogia do fazer-artesanal apresenta-se como a oportunidade de “pensar com as mãos” (GODIN, 2012; SENNETT, 2009), de modo mais lento, desacelerado e, portanto, mais reflexivo. Segundo o designer espanhol Miguel Milá (MORA, 2017), todo produto começa artesanalmente, e o designer é obrigado a ser artesão já que é assim que se fazem os primeiros protótipos.

O processo projetual de design como é conhecido e, principalmente, como é ensinado nas escolas de Design no Brasil, se distancia de tecnologias de base artesanal, apresentando a indústria como solução principal para criação de novos objetos. A atual disponibilidade de *softwares* como ferramentas de execução e de representação projetual afastou o fazer-artesanal do processo de elaboração, apesar deste aspecto ser um constatado e propagado atributo de criatividade e inovação.

De acordo com Sennett (2009) e Mills (2009), no âmbito da prática do design, a reflexão recai sobre os aspectos pedagógicos. Os autores afirmam que o artesão possui diversos valores aplicáveis ao exercício profissional e ao autoconhecimento, entendendo que, à medida que há um aprimoramento da técnica, há também o do pensamento. Este aspecto também é destacado por Rugiu (1998) e por Micelli (2011) que enfatizam que o trabalho artesanal é crucial nos processos criativos, porque permite dar consistência tridimensional ao pensamento e à imaginação.

O processo educacional é um processo formador de cultura tanto para o designer quanto para o artesão. Neste sentido, a estratégia é promover uma relação harmônica entre artesão e designer e de pensar de uma maneira abrangente, contínua e sinérgica sobre as ações de design para o artesanato tradicional, bem como atualizar este patrimônio no contexto contemporâneo.

Abreu (2003, p. 34) observa que a importância de se preservar e promover culturas tradicionais e populares como fontes de inspiração para a criatividade contemporânea está concatenada ao movimento evolutivo da cultura, o que resultaria no patrimônio cultural do futuro. Esta observação somada à definição de “patrimônio vivo” remete novamente aos conceitos basilares que moldaram a matriz política cultural apresentada por Magalhães (1985, p. 17): (i) “a noção de continuidade”, (ii) “a noção de bens culturais”, e (iii) “a noção de cultura jovem”. Acselrad (2018, p. 2) observa que o objetivo é estimular que o patrimônio continue vivo, que não seja museificado. Para tanto, parece ser necessário superar o desafio de sensibilizar e estimular novos atores para promover a participação de jovens aprendizes.

De acordo com Freire (2019, p. 101), a concepção problematizadora e libertadora da educação se funda na criatividade, estimula a reflexão e a ação verdadeira sobre a realidade, responde à vocação do indivíduo; “a pedagogia faz-se antropologia” (FREIRE, 2019, p. 13).

Estes preceitos aplicados ao exercício de ofícios tradicionais fortalecem as estratégias de proteção e desenvolvimento da cultura e promove o engajamento do artesão.

Conforme Carvalho (2016, p. 5), a concessão do título de notório-saber é uma questão recente que está conectada com várias frentes de revisão do padrão do conhecimento hegemônico na academia brasileira. Trata-se de uma relevante conquista que vislumbra o reconhecimento de saberes tradicionais enquanto patrimônio local, a sua inclusão enquanto conhecimento epistêmico construído sob históricas influências endógenas e exógenas e sob os pilares da cultura popular, e a promoção do diálogo de saberes entre academia e a oralidade e a prática dos povos tradicionais.

No entanto, cumpre esclarecer que os direcionamentos ora propostos não se concentram em trazer o artesão experiente para a sala de aula, como determina o processo de outorga do referido título. Esta é uma das possibilidades de aproximação entre artesanato tradicional e design enquanto campos de conhecimento. A ênfase é praticar o compartilhamento de contextos que comportam estes conhecimentos.

Neste contexto, o cenário de trabalho proposto é aquele em que designers e artesãos, além dos profissionais que são, tornam-se, simultaneamente, educadores e educandos. Conforme Freire (2019, p. 28), “nas condições da verdadeira aprendizagem os educandos vão se transformando em reais sujeitos da construção e da reconstrução do saber ensinado, ao lado do educador, igualmente sujeito do processo”. Ambos, designer e artesãos, evoluem por meio de um processo conjunto de construção de conhecimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em resposta à questão inicial da pesquisa, os fazeres artesanais tradicionais não perderam as suas utilidades primárias de produzir, manifestar e transmitir. E sim, eles têm agora o valor patrimonial chancelado que o respaldam como uma valiosa fonte de aspectos peculiares regionais, identitários e sustentáveis.

Neste contexto, o design, de caráter prospectivo, tem sido um importante aliado na geração de alternativas de proteção bem como de oportunidades de desenvolvimento e renovação. No entanto, a atividade ainda é pouco explorada no âmbito da transmissão do saber. A conjugação de saberes é vista como uma relevante estratégia de formação e de atualização tanto para os artesãos quanto para os designers, sejam estes profissionais, aprendizes e estudantes.

Baseado no estudo ora apresentado é possível vislumbrar a interação em diversos conteúdos tais como processo criativo, antropologia, história, geografia, pedagogia, patrimônio, visão de território, semiótica, produto, produção, ergonomia, materiais, propriedade intelectual e mercado.

A hipótese de que um modelo de diretrizes poderá contribuir para a elaboração de estratégias de design para o desenvolvimento de produtos e processos dotados de valores autênticos e espontâneos é procedente, desde que estabelecido a partir da compreensão dos processos criativos, culturais e produtivos inerentes aos ofícios artesanais tradicionais. Tais estratégias são aqui destacadas no âmbito institucional e no âmbito acadêmico, principalmente no que tange ao ensino do design, cujos conteúdos pedagógicos podem ser revistos e aditados.

O estudo apresenta um panorama do artesanato tradicional e contempla os aspectos conceituais, históricos, políticos, econômicos, patrimoniais, identitários e de relações com o design, sob a ótica teórica e de campo. Por meio desta contextualização foi possível identificar e analisar repertórios produtivos próprios do território, bem como compreender métodos de criação e de desenvolvimento de produtos, dinâmicas culturais, e identificar técnicas e

preceitos que norteiam os ofícios, conforme estabelecido nos objetivos traçados para este trabalho.

Foram identificados atributos e competências genuínas do saber-fazer artesanal de tradição. Trata-se de ofícios resilientes, cujas atividades de desenvolvimento de produtos apresentam criatividade direcionada, sistemas produtivos eficientes, baixa tecnologia e foram constituídas sob os princípios da sustentabilidade; trata-se de patrimônios de dinâmicas próprias e individualizadas.

“O fazer artesanal é, provavelmente, uma das manifestações mais tangíveis deste patrimônio intangível, tendo como foco principal os conhecimentos e capacidades envolvidas no artesanato” (PAOLIELLO, 2016, p. 2). Sob a perspectiva técnica, o design junto ao patrimônio e ao artesanato tradicional contribui para evidenciar esses repertórios e incorporá-los à cultura contemporânea. Sob a perspectiva do ensino do design, este cenário apresenta-se como um laboratório de processos criativos, simbólicos, culturais, matéricos, técnicos, aspectos que promovem o exercício da destreza mental e manual.

No contexto brasileiro, as políticas institucionais de incremento do setor artesanal vêm sendo implantadas sistematicamente desde a década de 1970, e vêm evoluindo em conceitos e formatos. Em se tratando de ações de design para o artesanato, prevalecem as oficinas de criatividade, de desenvolvimento de produto e de qualificação do artesão com o foco no mercado. Em se tratando do artesanato de tradição, o design vem iniciando ações para evidenciá-lo enquanto patrimônio. Em se tratando de ações do artesanato tradicional para o design, enquanto fonte de saberes peculiares, contínuos e sustentáveis, pouco é explorado.

O âmbito educacional, compreendido como meio de proteção e de desenvolvimento de ofícios artesanais de tradição, apresentou-se como uma estratégia latente já ao final da revisão teórica. Destarte a condição de atividade geradora de trabalho e renda, muito é evidenciado acerca dos valores e da representatividade da cultura material e imaterial. No entanto, a lacuna acerca dos atributos da abordagem pedagógica mostrou-se evidente na análise das entrevistas do estudo de casos múltiplos. De modo geral, os artesãos mais experientes desejam transmitir o conhecimento, e os mais novos, inclusive o aprendiz, mantêm e respeitam os preceitos recebidos ao mesmo tempo em que, digitalmente inclusos, se entusiasma com a possibilidade de novas perspectivas.

A possibilidade de atuação acadêmica, aliada às diretrizes de políticas públicas que salvaguardam tradições e que fortalecem o notório-saber, demanda agora de aprofundamento acerca da construção de diretrizes específicas, políticas e técnicas, que promovam uma comunhão pedagógica entre o artesanato tradicional e o design, constituída de uma relação recíproca de ensino e aprendizado. A proposta é se ater não somente ao patrimônio cultural constituído, mas também ao seu processo contínuo de formação.

Acredita-se que a perspectiva do ensino, associada à continuidade das práticas de campo, possa contribuir para aproximar o fazer-artesanal e o design enquanto campos de conhecimento. O compartilhamento de saberes baseado em um relacionamento equalizado visa fortalecer e praticar a abertura da comunidade acadêmica para artesãos experientes, bem como promover a formação do profissional de design para a sua atuação junto à produção de caráter tradicional.

QUESTÕES EM ABERTO

As diretrizes apresentadas nesta tese conformam-se como subsídios iniciais e demandam aprofundamento. O trabalho se encerra com perspectiva de continuidade sob vários aspectos, dada a abrangência e a diversidade inerente aos campos de saber contemplados. Neste trabalho, duas questões são compreendidas como imediatas para a continuidade do estudo.

O primeiro ponto a ser considerado é a realização de um mapeamento sistemático acerca dos ofícios tradicionais remanescentes do Estado de Minas Gerais. A elaboração de um inventário dessas técnicas artesanais, bem como a análise da representatividade sociocultural e econômica, contribui sobremaneira na identificação de potencialidades e na elaboração de ações integradas e coordenadas.

O enfoque é de promoção da sinergia de processos e competências entre artesãos e designers, seja na atuação profissional ou pedagógica, com o cuidado de não perder a força da diferença. Este aspecto apresenta-se como fundamental para garantir o comprometimento destes atores. Neste sentido, faz-se necessário que o design compreenda e incorpore as dinâmicas de maestria inerente aos ofícios tradicionais.

As políticas públicas e institucionais apresentam uma lacuna em relação a mecanismos práticos que promovam a transmissão de saberes, a formação de novos artesãos e de designers, bem como o estudo para a implantação de formatos mais adequados para alcançar este objetivo tais como liceus, oficinas ou laboratórios. Estes formatos contribuem para fortalecer o conceito de escola aberta, uma estratégia que permite o livre acesso a oportunidades de aprendizagem e potencializa a parceria entre a academia e comunidade com atividades culturais e formativas para o trabalho e geração de renda. Este é o segundo ponto.

Sob o prisma da formação acadêmica em design, é necessário pensar em como estabelecer esse contato com a isenção, dentro do possível, por parte do design, e a capacidade dele em favorecer e facilitar a expressão do artesão em suas diferentes linguagens. Com este pensamento, mantém-se a preocupação acerca de didáticas de ensino que capacitem alunos de design e aprendizes de ofícios a se relacionar com novas perspectivas do trabalho.

REFERÊNCIAS

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

ABREU, Regina. A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (org.) **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 34-48.

ACSELRAD, Maria. Registro do patrimônio vivo: limites e possibilidades da apropriação do conceito de cultura popular na gestão pública. *In*: **Políticas culturais: reflexões e ações**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008. p. 256-276.

ALBAGLI, Sarita. Território e Territorialidade. *In*: LAGES; BRAGA; MORELLI. **Territórios em movimento: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva**, Brasília: SEBRAE. 2004. p. 24-69.

ALBINO, Cláudia Regina da Silva Gaspar de Melo. **Os sentidos do lugar: valorização da identidade do território pelo design**. Tese (Doutorado em Design) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2014.

ALVARES, Sonia Carbonell. A pedagogia artesã como práxis educativa em culturas populares tradicionais. **Revista Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 45, p. 1-22, 18 abr. 2019.

ALVES, Roberto Werneck Resende; FILHO, José Nunes; FREITAS, Ana Luiza Cerqueira (org.). Projeto Design e Integração Competitiva no Território Estrada Real. **Relatório Técnico**. Universidade do Estado de Minas Gerais, Politecnico di Torino, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais. Belo Horizonte: Universidade do Estado de Minas Gerais, 2012.

ANJOS ORIENTAIS. **Artesanato**. Tiradentes, 25 jan. 2020. Facebook: Anjos Orientais Artesanato. Disponível em: <https://www.facebook.com/pages/category/Home-Decor/Anjos-orientais-artesanato-1550524271865717/>. Acesso em: 25 jan. 2020.

ARTE_JANGOLUCAS. **Publicações**. Tiradentes, 2020. Instagram: https://www.instagram.com/arte_jangolucas/?hl=pt-br. Acesso em: 10 ago. 2020.

ARTESANATO SANTO ANTÔNIO. **Artesanato Santo Antônio**. São João del-Rei, 10 jun. 2020. Facebook: Artesanato Santo Antônio. Disponível em: <https://www.facebook.com/artesantoantonio>. Acesso em: 10 jun. 2020.

ARTESOL. Sugestões da ArteSol para ações e estratégias enviadas para consulta pública do Plano Setorial do Artesanato. *In*: **Artesanato Solidário**. São Paulo: ArteSol, 2014. Disponível em: <https://artcsol.org.br/files/uploads/downloads/Relatorio-ArteSol-PSA-editado-final1.pdf>. Acesso em: 7 dez. 2019.

ARTESOL. Painel de Goiabeiras. *In*: **Artesanato Solidário**. São Paulo: ArteSol, 2020. Disponível em: https://www.artcsol.org.br/Painel_de_Goiabeiras. Acesso em: 06 jun. 2020.

ÁVILA, Affonso; GONTIJO, João Marcos Machado; MACHADO, Reinaldo Guedes. **Barroco mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação**. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

AYAN, Jordan. **Aha! Dez maneiras de libertar seu espírito criativo e encontrar grandes ideias**. São Paulo: Negócio, 1998.

BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

BARROSO, Eduardo. Os territórios do design e a produção artesanal: um relato de experiências no Brasil. *In* KRUCKEN, Lia, MOL, André, LUZ, Daniela (orgs.). **Territórios criativos: design para a valorização da cultura gastronômica e artesanal**. Belo Horizonte: Atafona, 2017. p. 77-85.

BARROSO, Eduardo. **O que é artesanato?** Primeiro Módulo. [S.l.: s.n.]. 2001. Disponível em: <https://docplayer.com.br/7227042-O-que-e-artesanato-eduardo-barroso-neto-primeiro-modulo-curso-artesanato-modulo-1-1.html>. Acesso em: 11 mai. 2018.

BIBLIOTECA NACIONAL. **Mappa da Comarca do Rio das Mortes**. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_cartografia/cart530294/cart530294.jpg. Acesso em: 28 mar. 2020.

BLUCHER PROCEEDINGS. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. **Proceedings**, ed. 2014-2016. São Paulo: Blucher, 2018. Disponível em: <https://www.proceedings.blucher.com.br/>. Acesso em: mai/jun, 2018.

BO, João Batista Lanari. **Proteção do patrimônio na UNESCO: ações e significados**. Brasília: UNESCO, 2003.

BOMFIM, Gustavo Amarante. **Ideias e formas na história do design**. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1995.

BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

BORGES, Adélia. **Design + artesanato**. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

BOZZOLA, Marco; GERMAK, Claudio; GIORGI, Claudia De. **Design per i beni culturali territoriali: merchandising museale e artigianato**. Torino: Politecnico di Torino, 2012.

BRANT, Chico. São João Del Rei. **Revista Casa & Jardim**, Edição Especial Minas Colonial, São Paulo: Efecê, 1999.

BRASIL. [Constituição (1988)]. **Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília: Senado Federal, Centro Gráfico, 2002.

BRASIL. Presidência da República. Decreto nº 9.745. Brasília: Presidência da República, Ministério da Economia, **Diário Oficial da União**: p.2, 09 abr. 2019. Disponível em:

http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw_Identificacao/DEC%209.745201?OpenDocument. Acesso em: 05 dez. 2019.

BRASIL. Ministério da Indústria, Comércio Exterior e Serviços. Portaria Nº 1.007-SEI: Base conceitual do artesanato brasileiro. **Diário Oficial da União**: Brasília 11 ago. 2018. Disponível em: http://www.in.gov.br/materia/-/asset_publisher/Kujrw0TZC2Mb/content/id/34932949/do1-2018-08-01-portaria-n-1-007-sei-de-11-de-junho-de-2018-34932930. Acesso em: 14 out. 2019.

BRASIL. Artesanato contribui com o desenvolvimento do turismo no Brasil. *In*: Ministério do Turismo. Brasília: Governo do Brasil, 2017. Disponível em: <http://www.brasil.gov.br/turismo/2015/03/artesanato-contribui-com-o-desenvolvimento-do-turismo-no-pais>. Acesso em: 15 fev. 2017.

BRASIL. Presidência da República. Decreto n. 1.508. **Diário Oficial da União**: Brasília, p.7845, 1 jun. 1995. Disponível em: http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw_Identificacao/dec%201.508-1995?OpenDocument. Acesso em: 05 dez. 2019.

BRASIL. Presidência da República. Decreto de 21 de março de 1991– Ministério da Ação Social, **Diário Oficial da União**: Brasília, p.5211, 22 mar. 1991. Disponível em: http://legislacao.planalto.gov.br/legisla/legislacao.nsf/Viw_Identificacao/dsn%2021-03-11991?OpenDocument. Acesso em: 05 dez. 2019.

BRASIL. Presidência da República. Decreto n. 80.098, de 8 de agosto de 1977– Ministério do Trabalho. **Diário Oficial da União**: Brasília, seção 1, p.10289, 09ago. 1991. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1970-1979/decreto-80098-8-agosto-1977-429071-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 05 dez. 2019.

BRASIL. Presidência da República. Decreto-Lei n. 25, de 3 de novembro de 1937. **Diário Oficial da União**: Brasília, seção 1, p. 10289, 09 ago. 1991. Disponível em: https://portal.iphan.gov.br/uploads/legislacao/Decreto_no_25_de_30_de_novembro_de_1937.pdf. Acesso em: 08 dez. 2019.

BURDEK, Bernard. **História, teoria e prática do design de produtos**. São Paulo: Blucher, 2006.

CAP – Cemig. **Centro de Arte Popular Cemig**. Disponível em: <http://www.circuitoliberalidade.mg.gov.br/pt-br/espacos/centro-de-arte-popular-cemig>. Acesso em: 02 jan. 2021.

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

CARVALHO, José Jorge de. Sobre o notório saber dos mestres tradicionais nas instituições de ensino e de pesquisa. **Cadernos de Inclusão–Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior**. Brasília: Universidade de Brasília, v. 8. p. 1-13, 2016.

CARVALHO, Maria Cecília Maringoni de. **Construindo o saber: fundamentos e técnicas**. São Paulo: Papirus, 1998.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 9. ed. São Paulo: Global, 2000.

CASTRIOTA, Leonardo Barci (coord.). **Mestres artífices de Minas Gerais**. Brasília: IPHAN, 2012. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/ColCadMem_MestresArtificeis_MinasGerais_m.pdf. Acesso em: 05 nov. 2019.

CECI – Centro de Estudos Avançados de Conservação Integrada. **Ofício de cantel ou de canteiro**. Olinda, 2019. Disponível em: <http://www.ct.ceci-br.org/ceci/br/pesquisa-ceci/estudos/oficios-tradicionais/cantaria.html>. Acesso em: 10 nov. 2019.

CENTRO CAPE. Fotografia. **Revista Brasil feito a mão**. n. 9, mar, 2010. Belo Horizonte: Centro CAPE/Central Mãos de Minas, 2010.

CHAMON, Carla Simone; GOODWIN JR., James William. A incorporação do proletariado à sociedade moderna. **Revista Varia História**, Belo Horizonte, v. 28, n. 47, p.319-340, jan/jun, 2012.

COLOMBIA. La ley del artesano. In: **Ministerio de Desarrollo Económico**, Bogotá, 1987. Disponível em: http://www.artesantiasdecolombia.com.co/Documentos/Contenido/468_artesantias-ley-artesano.pdf. Acesso em: 20 out. 2019.

CONRAD, Cathy. Como fazer uso de moldes de cerâmica. In: **Ehow Brasil**, 19 out, 2016. Disponível em: https://www.ehow.com.br/uso-moldes-ceramica-como_1254/. Acesso em: 12 ago. 2020.

CORRÊA, Glaucinei Rodrigues. **Aprendizagem cotidiana em escritórios de arquitetura**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2014.

CORREIA, Susana. Design e Artesanato. In: **Cadernos de Design—A alma do design**. Lisboa: Centro Português de Design, 2003. p. 8-15.

CUTER, Júlio Cesar. Formação e evolução da indústria do estanho no Brasil. **Revista de Economia Mackenzie [Online]**, São Paulo: Centro Universitário SENAC, v. 6, n. 1, p. 149-168, 2008. Disponível em: <https://biblat.unam.mx/hevila/RevistadeeconomiaMackenzie/2008/vol6/no1/6.pdf>. Acesso em: 05 out. 2020.

DAMAS, Carmen Ofelia Garcia de; TRAVIESCO, Heufife Carrasco. **Construyendo um oficio**. Programa de Profesionalización para artesanos. Caracas: Ministerio de La Cultura. 2005.

DESIGN ISSUES. Research. In: **Design Issues Journal**, Massachusetts Institute of Technology. Cambridge, 2018. Disponível em: <https://direct.mit.edu/desi/issue/34/3>. Acesso em: 10 jul. 2018.

DIAS, Vitória Carolina Pinheiro Lopes. **Panela de pedra-sabão mineira: estudo de um bem cultural sob a perspectiva do design**. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade do Estado de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

DORMER, Peter. **Os significados do design moderno: a caminho do século XXI**. Porto: Centro Português de Design, 1995.

ENCICLOPÉDIA. Janete Costa. *In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa/510092/janete-costa>>. Acesso em: 28 de dez. 2020.

ESTUDOS EM DESIGN. Pesquisa. *In: Revista Estudos em Design*. Disponível em: <https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/search/>. Acesso em jul. 2018.

EXTREMA ARTE ARTESANATO. **Extrema Arte Artesanato São João del Rei: namoradeira**. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/extremaartesjdr/>. Acesso em: 11 ago. 2020.

FAGUNDES, Adriano. **A arte e o sagrado na Estrada Real de Minas Gerais**. Fotografia. Disponível em: <https://www.adrianofagundes.com/minas-gerais>. Acesso em: 12 ago. 2020.

FERRARIA DO ZINHO. **Ferragens**. Tiradentes, 20 fev. 2020. Facebook: Ferraria do Zinho. Disponível em: <https://www.facebook.com/FerrariaDoZinho/>. Acesso em: 20 fev. 2020.

FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da pedra e cal: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. *In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (org.) Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 59-79.

FRANZATO, Carlo. **Design dei beni culturali nel progetto territoriale**. Tese (Dottorato di Ricerca in Design e tecnologie per la valorizzazione dei beni culturali– XX ciclo) – Politecnico di Milano, Milão, 2008.

FREITAS, Ana Luiza Cerqueira. O curso de desenho industrial da FUMA: da criação aos primeiros egressos. *In: BRAGA, Marcos da Costa; ALMEIDA, Marcelina das Graças de; DIAS, Maria Regina Álvares Correia. Histórias do design em Minas Gerais*. Belo Horizonte: EdUEMG, 2017. p. 17-48.

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

FREITAS, Ana Luiza Cerqueira; CRUZ, Fabiano Silva Araújo; PIRES, Morena Golbes de Assis; SALGADO, Fernanda Siqueira. Projeto Caeté: ações de capacitação em design para o artesanato. **Relatório de projeto de extensão**. Caeté: Associação dos Artesãos de Caeté, Escola de Design/Universidade do Estado de Minas Gerais, Anglo Gold Ashanti, 2015.

FREITAS, Ana Luiza Cerqueira; NICÁCIO, Isadora Mayumi Watanabe. O uso do mapeamento como ferramenta de diagnóstico de projeto em design para o artesanato. *In: Anais Colóquio Internacional de Design*, Belo Horizonte, p. 549-560, 2015. Disponível em: https://coloquio.design.com.br/Anais_Coloquio_Int_2015.pdf.

FREITAS, Ana Luiza Cerqueira; FARIA, Lucas Monteiro Rocha. Técnicas artesanais tradicionais no Estado de Minas Gerais: inventário produtivo e mapeamento técnico. **Relatório de projeto de pesquisa**. Edital nº 06/2012 – PIBIC/UEMG/FAPEMIG. Belo Horizonte: Universidade do Estado de Minas Gerais / Escola de Design, 2014.

FREITAS, Ana Luiza Cerqueira; COSTA, Andreia. Didactics for inaccuracy: the teaching of design for crafts. *In*: FORMIA, Elena Maria (org.). **Innovation in design education: theory, research and processes to and from a Latin experience**. Torino: Umberto Allemandi, 2012. p. 116-122.

FREITAS, Ana Luiza Cerqueira Freitas; COSTA, Andreia; MENEZES, Marlete. Diretrizes para ações de design e artesanato. **Relatório técnico**. Programa SEBRAE/MG de Artesanato. Belo Horizonte: SEBRAE/MG, 2009.

FREITAS, Ana Luiza Cerqueira; COSTA, Andreia; MENEZES, Marlette. O design e a produção artesanal na pós-modernidade. *In*: **Anais 8º. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**. São Paulo: Centro Universitário Senac, 2008, 08-11 out. 2008. p. 1-5.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

GALVÃO JR, José Leme. O adobe e as arquiteturas. *In*: **Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, 2020. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Adobe_e_as_Arquiteturas.PDF. Acesso em: 11 out. 2020.

GERMAK, Claudio. **Uomo al centro del progetto: design per un nuovo umanesimo**. Torino: Umberto Allemandi, 2008.

GERMAK, Claudio; DE GIORGI, Claudia. **Manufatto: artigianato, comunità, design**. Milano: Silvana, 2008.

GODIN, Seth. Art and Science and Making Things. *In*: **World Maker Faire**, 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=2&v=OZ01MH9BQqk. Acesso em: 18 fev. 2019.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (org.) **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina. 2009. p. 25-33.

GONÇALVES, Rita de Cassia; LISBOA, Teresa Kleba. Sobre o método da história oral em sua modalidade trajetórias de vida. **Revista Katálysis**, v. 10, p. 83-92, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

GOOGLE. Tião Paineira: ceramista. **Imagens**. Disponível em: <https://www.google.com/search?q=Ti%C3%A3o+Paineira>. Acesso em: 11 ago. 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Caminhos e fronteiras**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

IBGE. Cidades e Estados. *In: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística*, 2020. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/mg/>. Acesso em: 11 ago. 2020.

IER. História; Caminhos; Mapa; Cidades. *In: Instituto Estrada Real*. Belo Horizonte: Instituto Estrada Real/FIEMG. Disponível em: <http://institutoestrada.com.br/estrada-real>. Acesso em: 05 dez. 2019.

INGOLD, Tim; KURTTILA, Terhi. Percebendo o ambiente da Lapônia finlandesa. *In: Campos—Revista de Antropologia Social*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, v. 19, n. 1. p. 169-182, jan-jun, 2018.

IPHAN. Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC). *In: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/685/>. Acesso em: 11 dez. 2020.

IPHAN. São João del-Rei (MG). *In: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/375>. Acesso em: 11 ago. 2020.

IPHAN. **As equipes de obras do IPHAN em Minas Gerais**. Belo Horizonte: Tradição Planalto, 2009.

IPHAN. Dossiê IPHAN Ofício das Panelleiras de Goiabeiras. *In: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília: IPHAN, 2006. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/PatImDos_PanelleirasGoiabeiras_m.pdf. Acesso em: 08 ago. 2017.

IPHAN. Certidão Panelleiras de Goiabeiras. *In: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília: IPHAN, 2002. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Certidao_Goiabeiras.pdf. Acesso em: 13 dez. 2017.

IPHAN. Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC): manual de aplicação. *In: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília: IPHAN, 2000. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Manual_do_INRC.pdf. Acesso em: 11 dez. 2020.

KRUCKEN, Lia. **Design e Território**. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

KULSHRESHTHA, Sandeep. **Sustainable tourism: issues and challenges**. India: Indian Institute of Tourism and Travel Management. Disponível em: <https://sustainabledevelopment.un.org/content/documents/12023Kulshreshtha.pdf>. Acesso em: 05 nov. 2017.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LEFTERI, Chris. **Como se faz: 82 técnicas de fabricação para design de produtos**. São Paulo: Blucher, 2009.

LEITÃO, Cláudia; MACHADO, Ana Flávia. **Por um Brasil criativo: significados, desafios e perspectivas da economia criativa brasileira**. Belo Horizonte: Código, 2016.

LEITE, João de Souza (org.) **Aloísio Magalhães. Bens culturais do Brasil: um desenho projetivo para a nação**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2017.

LIBERTAS ROSAS. **Formados pela simplicidade**. Tiradentes: Libertas Rosas Artesanato em ferro e lata, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DN0jr5njAgo>. Acesso em: 28 mai. 2020.

LIMA, Ricardo. Cinco pontos para discussão. *In: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília: IPHAN, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br>. Acesso em 13 set. 2018.

LUPO, Eleonora; GIUNTA, Elena; TROCHIANESI, Raffaella. Design research and cultural heritage: activating the value of cultural assets as open-ended knowledge systems. *In: Design Principles and Practices: an International Journal*, v.5, p. 1-23, Champaign: Common Ground, 2011.

MACHADO, Ana Flávia. Economia da Cultura e Economia Criativa: consensos e dissensos. *In: LEITÃO, Cláudia; MACHADO, Ana Flávia. (org.) Por um Brasil criativo: significados, desafios e perspectivas da economia criativa brasileira*. Belo Horizonte: Código, 2016. p. 53-62.

MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo? A questão dos bens culturais no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: Fundação Pró-Memória, 1985.

MAO. **Museu de Artes e Ofícios**. Disponível em: <https://www.mao.org.br/conheca/acervo/>. Acesso em: 2 jan. 2021.

MARTINS, Gilberto de Andrade; THEÓPHILO, Carlos Renato. **Metodologia da investigação científica para ciências sociais aplicadas**. São Paulo: Atlas, 2007.

MARTINS, Saul. **Contribuição ao estudo científico do artesanato**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1973.

MASSARENTE, Alessandro; RONCHETTA, Chiara. **Ecomusei e paesaggi: esperienze, progetti e ricerche per la cultura materiale**. Milano: Lybra Immagine, 2004.

MDIC. Programa do Artesanato Brasileiro. *In: Secretaria Especial da Micro e Pequena Empresa*. Brasília: Ministério da Indústria, Comércio Exterior e Serviços. Disponível em: <http://www.sempe.mdic.gov.br/clientes/smpe/smpe/assuntos/programa-de-artesanato-brasileiro>. Acesso em: 25 fev. 2018.

MELATTI, Julio Cezar. **Índios do Brasil**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007.

MENEZES, José Newton Coelho. **O continente rústico: abastecimento alimentar nas Minas Gerais setecentistas**. Diamantina: Maria Fumaça, 2000.

MENEZES, Marlette; DRUMMOND, Mauro; CARNEIRO, Celso. **Brasil dos ofícios gerais: o homem é coração e mão**. Fotografia. Formato digital: CD. Belo Horizonte: Hexagon Design, 2005.

MICELLI, Stefano. **Futuro artigiano: l'innovazione nelle mani degli italiani**. Venezia: Marsilio, 2011.

MICHEL, Rodrigo Cavalcante. Metodologias alternativas para tratar a Economia Criativa: análise de redes sociais. *In*: LEITÃO, Cláudia; MACHADO, Ana Flávia. (org.) **Por um Brasil criativo: significados, desafios e perspectivas da economia criativa brasileira**. Belo Horizonte: Código, 2016. p. 91-108.

MILLS, Charles Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MINAS GERAIS. Municípios do Estado de Minas Gerais. **Governo de Minas Gerais**. Disponível em: <https://www.mg.gov.br/conteudo/conheca-minas/geografia/>. Acesso em: 30 out. 2020.

MINAS GERAIS – Plano Quadrienal de Desenvolvimento do Artesanato Mineiro 2018 – 2021. *In*: **Secretaria de Estado Extraordinária de Desenvolvimento Integrado e Fóruns Regionais**. Belo Horizonte: Governo do Estado, 2018. Disponível em: <https://portaldoartesanatong.com.br/wp-content/uploads/2018/08/Plano-quadrienal-Seedif-2018.pdf>. Acesso em: 13 set. 2019.

MINAS GERAIS. **Vale: vozes e visões**. Belo Horizonte: Secretaria da Cultura do Estado de Minas Gerais, 2006.

MINASTUR. **Guia Especial Estrada Real**. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Turismo de Minas Gerais, 2006.

MINC. **Relatório da Economia Criativa 2010**. Brasília: Ministério da Cultura –Secretaria da Economia Criativa. São Paulo: Itaú Cultural, 2012.

MINC. **Plano da Secretaria da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações 2011-2014**. Brasília: Ministério da Cultura, 2011.

MORA, Tachy. Miguel Milá: "Ahora creo más em la artesanía que nunca". **Houzz**. Palo Alto: Digital Millennium, 2017. Disponível em: https://www.houzz.es/ideabooks/82504876?utm_source=Houzz&utm_campaign=u4963&utm_medium=email&utm_content=gallery3&newsletterId=4963. Acesso em: 10 nov. 2017.

MORAES, Dijon De. **Metaprojeto: o design do design**. São Paulo: Blucher, 2010.

MORAES, Dijon De. **Análise do design brasileiro: entre mimese e mestiçagem**. São Paulo: Blucher, 2006.

MUSEU JANETE COSTA DE ARTE POPULAR. Janete Costa: um olhar. **Catálogo**. Niterói: Museu Janete Costa de Arte Popular, 2012.

NADUR, Angela Vido. **A lapidação de gemas no panorama brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Mineralogia e Petrologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

NICOLE, Braz Campos; NASCIMENTO, Josué Corrêa do Nascimento; MARQUES, Marcelo de Souza; COSTA, Matheus Henrique Triunfo; PEREIRA, Pedro Henrique Machado; PRADO, Rodrigo Vianna; CALOTI, Vinícius de Aguiar. As panelas de Goiabeiras e a arte de fazer panela de barro - ensaio etnográfico sobre a cultura do barro. **Revista Simbiótica**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, jun. 2012, p. 16-52. 2012. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/simbiotica/article/view/4524>. Acesso em: 11 abr. 2020.

NOGUEIRA, Octaciano. 1824. **Coleção Constituições Brasileiras**. v.1. Brasília: Senado Federal – Subsecretaria de Edições Técnicas, 2012.

NORONHA, Raquel Gomes. **Dos quintais às prateleiras: as imagens quilombolas e a produção de louça em Itamatatua – Alcântara, Maranhão**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

NORONHA, Raquel Gomes. Sobre a louça, o linho e a rede: processos contemporâneos de construção de valor entre artesãs de Alcântara (MA). **Revista Pós Ciências Sociais**. São Luis: Universidade Federal do Maranhão, v. 9, n. 17, p. 175-199. jan/jun, 2012.

NUGHARA, Adhi. **Transforming tradition: a method for maintaining tradition in a craft and design context**. Helsinki: Aalto University Publication, 2012.

OFICINA DE AGOSTO. História, produtos. *In*: **Oficina de Agosto**. Disponível em: <https://www.oficinadeagosto.com.br/a-oficina-de-agosto>. Acesso em: 02 set. 2020.

OKUBO, Yoshiko. **Bibliometric indicators and analysis of research systems: methods and examples**. Paris: OCDE, 1997.

OLIVEIRA, Luiz Antônio Gouveia. Cultura, criatividade e desenvolvimento territorial: reflexões sobre Redes e Sistemas Produtivos da Economia Criativa. *In*: LEITÃO, Cláudia; MACHADO, Ana Flávia. (org.) **Por um Brasil criativo: significados, desafios e perspectivas da economia criativa brasileira**. Belo Horizonte: Código, 2016. p. 109-126.

OLIVEIRA, Richitter Nasser Rosa; MARCIEL, Daniele Nayane Mariano; FREITAS, Ana Luiza Cerqueira. Análise bibliométrica de como tem sido discutido no campo científico as interações entre as práticas de design e a produção artesanal de caráter tradicional e espontâneo. *In*: **Anais**– 13º. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: Blucher Proceedings, 2018. p. 1-13.

OLIVEN, Ruben George. Patrimônio intangível: considerações iniciais. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (org.) **Memória e Patrimônio – ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina. 2009. p. 80-82.

OZANAN, Luiz Henrique. **A jóia mais preciosa do Brasil: joalheria em Minas Gerais – 1735-1815**. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal em Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

PAGLIOTO, Bárbara Freitas. Economia criativa: mediação entre cultura e desenvolvimento. *In*: LEITÃO, Cláudia; MACHADO, Ana Flávia. (org.) **Por um Brasil criativo: significados,**

desafios e perspectivas da economia criativa brasileira. Belo Horizonte: Código, 2016. p. 25-52.

PALLASMAA, Juhani. **As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporalizada na arquitetura.** Porto Alegre: Bookman, 2013.

PAOLIELLO, Carla. **Do artesanato para o fazer local.** Relatório de Pós-doutoramento– Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2016.

PARNES, Sidney. **Optimize: the magic of your mind.** Buffalo, New York: The Creative Education Foundation, 1997.

PAULA, João Antônio de. História, cultura e desenvolvimento. Palestra. *In:* Instituto de Economia– UNICAMP, Campinas, 21 mai. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OIJz4iPrv0c>. Acesso em: 04 set. 2017.

PAULINO, Fred (org.). **Gambiólogos 2.0: a gambiarra nos tempos do digital.** Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Fogão de Lenha, 2016.

PERALTA, Patrícia Pereira. O objeto artesanal e suas novas mediações com a sociedade: o caso das panelas de barro da região de Goiabeira. *In:* DOHMANN, Marcus. **A experiência material: a cultura do objeto.** Rio de Janeiro: Rio Books, 2013.

PEREIRA, José Carlos da Costa. **Artesanato: definições, evolução e ação do Ministério do Trabalho; o programa nacional de desenvolvimento do artesanato.** Brasília: Ministério do Trabalho, 1979.

PLATAFORMA SUCUPIRA. **Qualis Periódicos.** Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/veiculoPublicacaoQualis/listaConsultaGeralPeriodicos.jsf>. Acesso em 11 abr. 2018.

POUPART, Jean. A entrevista de tipo qualitativo: considerações epistemológicas, teóricas e metodológicas. *In:* POUPART, Jean; DESLAURIES, Jean-Pierre; GROULX, Lionel-H; LAPERRIÈRE; MAYER, Robert; PIRES, Álvaro P. **A Pesquisa Qualitativa – Enfoques epistemológicos e metodológicos.** Petrópolis: Vozes, 2008. p. 215-253.

PRETINHO_ARTES. **Pretinho Oficina de Arte.** Vitoriano Veloso, 25 jul. 2020. Instagram: pretinho_artes. Disponível em: https://www.instagram.com/pretinho_artes/. Acesso em: 25 jul. 2020.

PYE, David. **The nature and art of workmanship.** Connecticut: Cambium Press, 1995.

REYS, Aurélien. Introdução aos territórios produtores de gemas: o caso brasileiro do nordeste de Minas Gerais. **Revista Confins [Online].** São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 22, 2014. Disponível em: <http://journals.openedition.org/confins/9881>. Acesso em 4 jul. 2019.

RIBEIRO, Adelia Miglievich. Darcy Ribeiro e o enigma Brasil: um exercício de descolonização epistemológica. **Revista Sociedade e Estado**, v. 26, n. 2, maio/agosto, 2011, p. 23-49, Departamento de Sociologia, Brasília: Universidade de Brasília.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **Inquérito sobre práticas e superstições agrícolas**. Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro – Universidade Federal de Viçosa. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1971.

ROBERTSON, Seonaid Mairi. **Craft and contemporary culture**. London: UNESCO; George G. Harrap, 1961.

RODRIGUES, Mônica Aparecida; SILVA, Priscila Pereira; GUERRA, Wendell. Cobre. **Revista Química Nova na Escola [Online]**. São Paulo: Sociedade Brasileira de Química, v.34, n. 3. p.161-162, ago. 2012. Disponível em: http://qnesc.sbq.org.br/online/qnesc34_3/10-EQ-37-10.pdf. Acesso em: 24 jun. 2019.

RUGIU, Antônio Santoni. **Nostalgia do mestre artesão**. Campinas: Autores Associados, 1998.

SAMPAIO, R. F.; MANCINI, Marisa C. Estudos de Revisão Sistemática: um guia para síntese criteriosa da evidência científica. **Revista Brasileira de Fisioterapia**, São Carlos, v. 11, n. 1, p. 83-89, 2007.

SANT'ANNA, Marcia. A face imaterial do patrimônio cultural: os novos instrumentos de reconhecimento e valorização. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. (org.) **Memória e Patrimônio – ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina. 2009. p. 49-58.

SARAMAGO, José. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SCHNEIDER, Beat. **Design: uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico**. São Paulo: Editora Blucher, 2010.

SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas. **Termo de Referência - Atuação do Sistema Sebrae no Artesanato**. Brasília: SEBRAE, 2010.

SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas. **Programa Sebrae de Artesanato - Termo de Referência**. Brasília: SEBRAE, 2004.

SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas. **Mestres Minas, Ofícios Gerais – resgate cultural do artesanato mineiro**. Belo Horizonte: SEBRAE, 2001.

SEBRAE/CE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas. Eduardo Barroso e Erico Gondim vão discutir sobre o design e a inovação no artesanato. **Série Diálogos Terciários**, n. 10, 2020. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZsVixrxx9LY>. Acesso em: 09 dez. 2020.

SEMANA CRIATIVA DE TIRADENTES. **SCT2019**. Tiradentes, 2020. Instagram: <https://www.instagram.com/stories/highlights/17943685168307742/?hl=pt-br>. Acesso em: 10 ago. 2020.

SENA, Tatiana da Costa. **O consumo de louças estrangeiras e produção artesanal de louça vidrada em Vila Rica (1808-1822)**. Monografia (Bacharelado em História) – Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2007.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SMITH, Pamela H. **The body of the artisan: art and experience in the scientific revolution**. Chicago: University of Chicago Press, 2012.

SOUZA, Tereza de. **Uma estratégia de Marketing para o Artesanato do Rio Grande do Norte**. Tese (Doutorado em Administração) – Fundação Getúlio Vargas, São Paulo, 1991.

SUHARNAN. Developing and enhancing creativity. **Persona: Journal Psikologi Indonesia**, Surabaya, v. 5, n. 2, p. 107-114, mai. 2016. Disponível em: <http://jurnal.untag-sby.ac.id/index.php/persona/article/view/726/655>. Acesso em: 11 mai. 2020.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez. 2000.

TV GAZETA. Moradores contam histórias de amor por Vitória no aniversário da cidade. Fotografia. **Rede Globo de Televisão** – Espírito Santo, 08 set, 2014. Disponível em: <http://g1.globo.com/espírito-santo/noticia/2014/09/moradores-contam-historias-de-amor-por-vitoria-no-aniversario-da-cidade.html>. Acesso em: 12 ago. 2020.

UFMG. **Resolução complementar n. 01/2020, de 28 de maio de 2020**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2020. Disponível em: <file:///C:/Users/Ana%20Luiza/Downloads/01rescomp2020.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2020.

UFSJ. RESOLUÇÃO n. 027, de 26 de outubro de 2016: aprovação do Projeto Pedagógico do Curso de Artes Aplicadas. *In: Universidade Federal de São João del-Rei*, São João del-Rei, 2016. Disponível em: https://ufmg.br/storage/6/0/4/f/604f75cdf98cab44c3b66cd86baded39_15936922436563_2040184599.pdf. Acesso em: 11set. 2020.

UFSJ. Contexto regional. *In: Universidade Federal de São João del-Rei*, São João del-Rei, 2007. Disponível em: https://ufsj.edu.br/aufsj_contexto.php. Acesso em: 11 ago. 2020.

UNCTAD. **Creative Economy Outlook: trends in international trade in creative industries 2002-2015**. United Nations Conference on Trade and Development. Mountain View: United Nations, 2018.

UNESCO –ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. **Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial**. Brasília: Ministério das Relações Exteriores, 2006. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000132540_por. Acesso em: 20 dez. 2019.

UNESCO - ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. **Guidelines for the Establishment of Living Human Treasures System**. Seoul: Korean National Commission for UNESCO, 2002. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000129520?posInSet=1&queryId=eaffe36f-c1d0-4097-ac62-b1caac7bd2b8>. Acesso em: 14 out. 2017.

UNESCO - ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. Convenção para a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural. *In: Conferência Geral*. Paris: UNESCO, 1972. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/PF0000133369_por. Acesso em 19 dez. 2019.

VARGAS, Ricardo Viana. **Manual prático do plano de projetos**. Rio de Janeiro: Brasport, 2014.

VASQUEZ, Melissa Marin; MATTOS, Liara Mucio de; BERTOLACCINI, Guilherme da Silva; MEDOLA, Fausto Orsi; PASCHOARELLI, Luis Carlos. Análise bibliométrica da produção científica em ergonomia na área de design: as mudanças e tendências futuras. *In: Anais P&D Design 2016*, Belo Horizonte, v. 2, n. 9, p. 9-15. nov. 2016. Disponível em: <http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/anlise-bibliometrica-da-producao-cientifica-em-ergonomia-na-rea-do-design-as-mudanas-e-tendencias-futuras-24687>. Acesso em 13 set. 2016.

VELÁSQUEZ, Mario Sosa. **¿Cómo entender el territorio?** Guatemala: Universidad Rafael Landívar, 2012.

WDO – World Design Organization. **Definition of industrial design**. Disponível em: <https://wdo.org/about/definition/>. Acesso em 13 set. 2019.

WDO – World Design Organization. **Code of professional ethics**. Disponível em: http://uploads.wdo.org.s3.amazonaws.com/ProfessionalPractice/WDO_CodeofEthics.pdf. Acesso em 13 set. 2019.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 4. ed. Porto Alegre: Bookman, 2010.

ZÉ DO MATO. **David Fuzatto: Fotos**. Coronel Xavier Chaves, 2 jul. 2020. Facebook: Zé do Mato. Disponível em: https://www.facebook.com/david.fuzatto/photos_albums. Acesso em: 10 jun. 2020.

ENTREVISTAS

CORSINO, Célia Maria. **Salvaguarda de saberes tradicionais: Paneleiras de Goiabeiras.** [Entrevista cedida a] Ana Luiza Cerqueira Freitas, Richitter Nasser Rosa Oliveira, Daniele Nayane Mariano Marciel e Leonardo Aragão Tavares. Belo Horizonte (MG), 06 set. 2017, com 1 hora e 30 minutos de duração, 2020.

FRANÇA, Luiz Gonzaga. **Trajetória no ofício de ferreiro: Mestre Zinho.** [Entrevista cedida a] Ana Luiza Cerqueira Freitas. Conceição da Barra de Minas (MG), 08 jan. 2020, com 2 horas de duração, 2020.

FRANÇA, Luiz Heitor Silva. **Trajetória no ofício de ferreiro.** [Entrevista cedida a] Ana Luiza Cerqueira Freitas. Tiradentes (MG), 10 jan. 2020, com 1 hora de duração, 2020.

FUZATTO, David Eduardo. **Trajetória no ofício de canteiro, escultor e entalhador em pedra.** [Entrevista cedida a] Ana Luiza, Cerqueira Freitas. Tiradentes (MG), 09 jan. 2020, com 2 hora e 30 minutos de duração, 2020.

LOMBELLO, Luciano da Silveira. **Trajetória no ofício de ferreiro.** [Entrevista cedida a] Ana Luiza Cerqueira Freitas. Tiradentes (MG), 10 jan. 2020, com 1 hora e 30 minutos de duração, 2020.

MIRANDA, Nelson Azevedo de. **Trajetória no ofício de cesteiro.** [Entrevista cedida a] Ana Luiza Cerqueira Freitas. Entre Rios de Minas (MG), 30 jul. 2019, com 1 hora de duração, 2019.

NASCIMENTO, Berenice Correia. **Trajetória no ofício de paneleira e salvaguarda.** [Entrevista cedida a] Ana Luiza Cerqueira Freitas. Vitória (ES), 22 jul. 2018, com 1 hora e 30 minutos de duração, 2018.

QUINTAS, Simone. **A Semana Criativa de Tiradentes.** [Entrevista cedida a] Ana Luiza Cerqueira Freitas. Tiradentes (MG), 09 jan. 2020, com 1 hora e 30 minutos de duração, 2020.

RAMOS, Sérgio Luiz. **Trajetória no ofício de ceramista.** [Entrevista cedida a] Ana Luiza Cerqueira Freitas. São João del-Rei (MG), 27 jul. 2019, com 2 horas de duração, 2019.

REZENDE, Eli. **Trajetória no ofício de cesteiro.** [Entrevista cedida a] Ana Luiza Cerqueira Freitas. Entre Rios de Minas (MG), 30 jul. 2019, com 1 hora de duração, 2019.

REZENDE, Nicodemos Ferreira. **Trajetória no ofício de cesteiro.** [Entrevista cedida a] Ana Luiza Cerqueira Freitas. Entre Rios de Minas (MG), 29 jul. 2019, com 1 hora e 30 minutos de duração, 2019.

SILVA, Daniel Luiz. **Aprendiz de ferreiro.** [Entrevista cedida a] Ana Luiza Cerqueira Freitas. Entre Rios de Minas (MG), 08 jan. 2020, com 1 hora de duração, 2020.

SILVA, João Goulart. **Trajetória no ofício de escultor e entalhador em madeira.** [Entrevista cedida a] Ana Luiza Cerqueira Freitas. Tiradentes (MG), 27 jul. 2019, com 2 horas de duração, 2019.

SILVA, Lucas Santana. **Trajetória no ofício de escultor e entalhador em madeira.** [Entrevista cedida a] Ana Luiza Cerqueira Freitas. Tiradentes (MG), 07 jan. 2020, com 1 hora e 30 minutos de duração, 2020.

SOMERS, Thomas Patrick Walter. **Design by Somers: estanho.** [Entrevista cedida a] Ana Luiza Cerqueira Freitas. Belo Horizonte (MG), 15 out. 2020, com 30 minutos de duração, 2020.

TEIXEIRA, Fagner Luiz. **Trajetória no ofício de artesanato e pintor.** [Entrevista cedida a] Ana Luiza Cerqueira Freitas. Vitoriano Veloso (MG), 27 jul. 2019, com 1 hora e 30 minutos de duração, 2019.

THALER, Wagner. **O ferreiro e seu ofício: a deficiente arte de forjar a matéria para dar sustentação à forma.** [Entrevista cedida a] Ruy Luiz Machado. Treze Tílias (SC), 15 jul. 2016, com 31 minutos de duração, 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T_rYwuR8V2I. Acesso em: 19 dez. 2019.

TRINDADE, Cleber Wiesman. **Trajetória no ofício de modelador de chapas.** [Entrevista cedida a] Ana Luiza Cerqueira Freitas. Tiradentes (MG), 26 jul. 2019, com 2 horas de duração, 2020.

Roteiro de Entrevistas com Artesãos Mestres de Ofício

- A) Apresentação da entrevistadora
- B) Apresentação da coordenadora e professora-orientadora da pesquisa
- C) Solicitar permissão para a gravação
- D) Se autorizados, preencher os formulários, deixando 1 via para os entrevistados

INTRODUÇÃO:

Esta pesquisa vem para tentar entender um caminho para o Design se aproximar de maneira ética dos ofícios que possuem valor cultural e patrimonial. Para isso nós estamos trabalhando na **Análise de territórios e limites culturais do repertório produtivo de base artesanal para a prática do design por meio do estudo de ofícios tradicionais**. A nossa proposta é estruturar um modelo de diretrizes que promova o diálogo sustentável entre os campos de saber estudados no contexto real do artesão.

1 - Como é o processo de produção de seu artefato?

A- Por que este tipo de artefato?

2 - Como tudo começou?

A - Como foi o processo de aprendizagem?

3 – O seu processo produtivo continua o mesmo de sua formação?

A – Que tipo de alterações/melhorias foram desenvolvidas? Como?

4 – Descreva como é o seu processo para a criação de um artefato?

A – Como o(a) senhor(a) lida com a questão da cópia?

B – Isso é uma preocupação no seu trabalho?

5 – O(A) senhor(a) participa de alguma associação/cooperativa de artesãos?

A – Quais são os benefícios desta participação?

B – Isto contribui para a continuidade do ofício?

6 - Se tratando de matéria-prima natural, como pensam em abordagens e métodos de fabricação, caso não disponham mais destes recursos naturais?

A - Vocês possuem algum receio da matéria prima acabar?

B - Existe algum cuidado para que não ocorra este esgotamento de matéria-prima?

7 - Como o senhor(a) identifica o melhor tipo de matéria-prima?

A - Como esta matéria-prima influencia na qualidade final do artefato?

B - Já experimentaram utilizar outro tipo de matéria-prima? Como foram os resultados?

8 - A geração mais nova tem interesse em continuar o ofício?

A - Como o(a) senhor(a) percebe esta perspectiva entre os jovens?

D - O que poderia ser feito para estimular o interesse dos mais jovens pelo ofício?

9 - Como os seus artefatos são comercializados?

10 - Como o(a) senhor(a) avalia o interesse dos consumidores pelo seu trabalho?

A - Como este interesse poderia ser estimulado?

11 - O(A) senhor(a) trabalha com encomendas específicas? Quais?

12 - Existe algum auxílio, financeiro ou logístico, por parte da administração pública local?

A - E de outras instituições/empresas? Quais?

B - E da comunidade?

13 - O(A) senhor(a) prefere trabalhar em que local? Por quê?

14 - O(A) senhor(a) apresenta algum problema de saúde decorrente do seu trabalho como artesanato?

A - Quais seriam as causas para estes problemas (postura, coluna, articulações, vista, etc.)?

B - Que tipo de soluções o(a) senhor(a) acredita que amenizaria esta questão?

15 - O(A) senhor(a) já teve a oportunidade de participar de alguma ação de design para o artesanato?

A - Como foi esta experiência?

B - Se não, gostaria de ter esta experiência?

C - O(A) senhor(a) acredita que esta parceria com o design ajuda a promover a continuidade do seu ofício?

AGRADECIMENTOS.

REGISTRO/APROVAÇÃO - COMITÊ DE ÉTICA UEMG

Ana Luiza Cerqueira Freitas - Pesquisador | V3.2

Cadastros

Sua sessão expira em: 39min 00

DETALHAR PROJETO DE PESQUISA

- DADOS DA VERSÃO DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: Análise de territórios e limites culturais do repertório produtivo de base artesanal para a prática do design por meio do estudo de ofícios tradicionais.
Pesquisador Responsável: Ana Luiza Cerqueira Freitas
Área Temática:
Versão: 1
CAAE: 02298918.2.0000.5525
Submetido em: 07/10/2018
Instituição Proponente: Escola de Design
Situação da Versão do Projeto: Aprovado
Localização atual da Versão do Projeto: Pesquisador Responsável
Patrocinador Principal: Financiamento Próprio



Comprovante de Recepção: PB_COMPROVANTE_RECEPCAO_1232427

- LISTA DE PESQUISADORES DO PROJETO

CPF/Documento ^	Nome *	Atribuição	E-mail *	Currículo	Tipo de Análise *	Ação
685.731.826-00	Ana Luiza Cerqueira Freitas	Contato Científico, Contato Público, Pesquisador principal	analucf@hotmail.com	Lattes CV	PROPONENTE	

- LISTA DE COMITÊS DE ÉTICA DO PROJETO

Comitê de Ética ^	Tipo de Vínculo *	Ação
5525 - Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG	COORDENADOR	

- LISTA DE INSTITUIÇÕES DO PROJETO

CNPJ da Instituição *	Razão Social ^	Tipo de Instituição *	Comitê de Ética *	Ação
	Escola de Design	PROPONENTE	5525 - Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG	

- LISTA DE PROJETOS RELACIONADOS

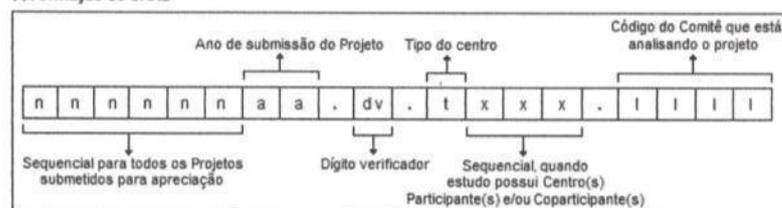
Tipo *	CAAE *	Versão *	Pesquisador Responsável *	Comitê de Ética *	Instituição *	Origem *	Última Avaliação *	Situação *	Ação
P	02298918.2.0000.5525	1	Ana Luiza Cerqueira Freitas	5525 - Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG	Escola de Design	PO	PO	Aprovado	

LEGENDA:

(*) Tipo

P = Projeto de Centro Coordenador Pp = Projeto de Centro Participante Pc = Projeto de Centro Coparticipante

(*) Formação do CAAE



(*) Origem / Última Avaliação

PO = Projeto Original de Centro Coordenador	POp = Projeto Original de Centro Participante	POc = Projeto Original de Centro Coparticipante
E = Emenda de Centro Coordenador	Ep = Emenda de Centro Participante	Ec = Emenda de Centro Coparticipante
N = Notificação de Centro Coordenador	Np = Notificação de Centro Participante	Nc = Notificação de Centro Coparticipante

[Voltar](#)

