



MESTRADO EM AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO

**O TECER DAS MÃOS:
PRODUÇÃO ARTESANAL, DESIGN E SUSTENTABILIDADE
NA SERRA GAÚCHA**

Ana Valquiria Prudencio

Lajeado, março de 2012.

Ana Valquiria Prudencio

**O TECER DAS MÃOS:
PRODUÇÃO ARTESANAL, DESIGN E SUSTENTABILIDADE
NA SERRA GAÚCHA**

Dissertação apresentada no Curso de Pós-Graduação em Ambiente e Desenvolvimento, como parte da exigência para obtenção do grau de Mestre em Ambiente e Desenvolvimento.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Jane M. Mazzarino

Co-orientador: Prof. Dr. Luís F. Laroque

Lajeado, março de 2012.

Ana Valquiria Prudencio

**O TECER DAS MÃOS:
PRODUÇÃO ARTESANAL, DESIGN E SUSTENTABILIDADE
NA SERRA GAÚCHA**

A Banca examinadora abaixo aprova a Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ambiente e Desenvolvimento, do Centro Universitário Univates, como parte da exigência para obtenção do grau de Mestre em Ambiente e Desenvolvimento, na área de concentração Espaço, Ambiente e Sociedade.

Prof^ª. Dra. Jane M. Mazzarino - Orientadora
UNIVATES

Prof. Dr. Luís F. Laroque - Coorientador
UNIVATES

Prof^ª. Dr^ª Neli T. Galarce Machado
UNIVATES

Prof. Dr. Fábio Pezzi Parode
Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Profa. Dra. Maria de Lourdes Valente Reyes
Universidade Federal de Pelotas

Lajeado, março de 2012.



Aos obstinados apreciadores do ato de fazer bem feito.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família pela enorme paciência, compreensão e apoio durante esta caminhada, em especial aos meus pais, Angelo e Eva, incansáveis vigilantes pela minha felicidade e sucesso; Agradeço à Vanessa, Luiz Castelar e Larri pelo incentivo em horas decisivas. Não chegaria até aqui sem vocês!

Um agradecimento especial à Prof^a. Dra. Jane Márcia Mazzarino, minha orientadora, pelo imenso interesse e disposição em discutir o tema, pelas leituras atentas, críticas e reflexões, mas principalmente pela visão sempre inteligente e sensível; Ao meu coorientador Prof. Dr^o. Luís Fernando Laroque, pelo carinho e atenção despendidos e valiosas dicas repassadas durante a pesquisa. Muito obrigada.

Aos artesãos, por suas valiosíssimas reflexões e informações, e por compartilhar comigo parte de suas vidas. Aos colegas, pelos momentos que tornaram mais leve o trabalho.

Agradeço à Fernanda, ao Douglas, ao Celso e ao Marco Antonio pela amizade e por acreditarem na minha decisão de trilhar o caminho do mestrado. Muito obrigada.

RESUMO

A reflexão sobre os problemas ambientais e suas interfaces com o design pode colaborar com a minimização dos impactos decorrentes de produtos que não atentam para os aspectos de sustentabilidade. Nesse sentido, o objetivo geral é investigar e contextualizar os modos de vida e produção artesanal de três grupos que atuam na Serra Gaúcha, a fim de compreender suas relações com o design para com a sustentabilidade. Optou-se por uma amostragem de artesãos, os quais se diferenciam pelo tipo de artesanato e matéria-prima que utilizam. Trata-se de um estudo qualitativo, baseado em pesquisa bibliográfica, documental e de campo. Compara-se a realidade vivida por três grupos de artesãos: a) Grupo palha de milho - artesãos que trabalham com palha de milho na fabricação de artefatos diversos; b) Grupo da palha de trigo - mulheres que trabalham com *dressa* (palha de trigo trançada) na produção de artefatos; c) Grupo do vime – família que trabalha com vime na produção de cestaria e móveis. Buscou-se compreender se os modos de vida sociocultural e de produção artesanal, seus significados e valores, envolvem processos de design e sustentabilidade. As análises das categorias apontaram para a necessidade do campo do design ser de fato permeado por uma reflexão sobre a produção social dos artefatos, sobre o homem e o universo sociocultural e natural em que está inserido.

Palavras-chave: design sustentável. artesanato. palha de milho. palha de trigo. vime.

ABSTRACT

The reflection about the environmental problems and their interfaces with the design can contribute to minimizing the impacts of products that do not pay attention to sustainability aspects. In this sense, the main object is to investigate and contextualize the livelihoods and handicraft production of three groups that operate in Serra Gaucha, in order to understand their relationship with the design for sustainability. We opted for a sampling of craftsmen, which are differentiated by the type of craft and raw materials they use. This is a qualitative study, based on bibliographical research and field. Compare the reality experienced by three groups of craftsmen: a) Group corn stover - craftsmen who work with corn stover in the manufacture of various artifacts; b) Group of wheat straw - Women working with *dressa* (braided wheat straw) in the production of artifacts; c) Group of wicker - Family who works with cane in the production of basketry and mobile. Sought to understand the modes of socio-cultural life and craft production, their meanings and values, involving processes of design and sustainability. The analysis of the categories pointed to the need of the field of design is in fact permeated by a reflection on the social production of artifacts on the man and the universe socio culturally and natural it is inserted.

Keywords: sustainable design. handicrafts. corn stover. wheat straw. wicker.

LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: Projeto Topomorfose.	63
Figura 02: Projeto Mão das Águas.	64
Figura 03: Exposição Desenho de Fibra – Casa Brasil.	64
Figura 05: Mapa da Serra Gaúcha.	67
Figura 05: Tommaso Radaelli, Luigi e Natalina Sperafico e Stefano Crippa.	69
Figura 06: Trabalho na colônia.	70
Figura 07: Moradores da colônia junto à capela.	71
Figura 08: Colônia de Caxias 1885, trecho da Avenida Julio de Castilhos.	72
Figura 09: Colonos caçadores.	73
Figura 10: Desmatamento da Floresta.	74
Figura 11: Cotidiano da colônia – Capital Social.	75
Figura 12: Cotidiano da colônia – Artesanato.	76
Figura 13: Cidade de Veranópolis.	79
Figura 14: Boneca de palha de milho.	81
Figura 15: Milho <i>Pagnoncelli</i> .	82
Figura 16: Palha de milho na cor branca e vermelha.	83
Figura 17: Processo de higienização da palha de milho.	84
Figura 18: Tingimento natural com suco de uva, e tingimento com corante Artificial.	85
Figura 19: Divisão e separação de tiras para início do processo da trama.	86
Figura 20: Técnica do nó com molde I.	87

Figura 21: Técnica do nó com molde II.	87
Figura 22: Técnica do nó sem molde.	88
Figura 23: Produtos produzidos com a Técnica do nó.	88
Figura 24 Técnica do cordão I.	89
Figura 25: Técnica do cordão II.	89
Figura 26: Cola Branca para acabamento.	90
Figura 27: Produtos produzidas com palha de milho I.	91
Figura 28: Produtos produzidas com palha de milho II.	91
Figura 29: Grupo Cultural <i>Nei Tempi Del Filó</i> .	97
Figura 30: Cidade de Farroupilha.	97
Figura 31: Trigo.	100
Figura 32: Ferrugem das folhas do trigo.	101
Figura 33: Palha de Trigo I.	102
Figura 34: Palha de Trigo II.	102
Figura 35: Separação da Palha de Trigo em maços.	102
Figura 36: Trança de 4 Palhas.	103
Figura 37: Trança de 7 Palhas.	104
Figura 38: Trancelin.	104
Figura 39: Cordão enrolado, trança zig-zag, cordão.	105
Figura 40: Produtos artesanais feitos com <i>dressa</i> .	106
Figura 41: Galpão da empresa.	109
Figura 42: Distrito de Ana Rech, cidade de Caxias do Sul.	110
Figura 43: Plantação de vime.	112
Figura 44: Plantação de vime pronta para poda.	113
Figura 45: Vara de vime com casca .	114
Figura 46: Processo de fervura para retirada da casca do vime.	114
Figura 47: Retirada a casca do vime.	115
Figura 48: Vara de vime sem casca.	115
Figura 49: Processo para rachar a vara de vime.	116
Figura 50: Utensílio utilizado para rachar a vara de vime .	116
Figura 51: Máquina de beneficiamento da vara de vime.	117

Figura 52: Lâminas após o beneficiamento	118
Figura 53: Lâmina de vime chamada de “flor”.	118
Figura 54: Lâmina de vime chamada de “miolo”.	118
Figura 55: Varas de vime mergulhadas no tanque de água.	119
Figura 56: Moldes feitos de madeira.	119
Figura 57: Processo de trama em baú.	120
Figura 58: Lavagem das peças.	120
Figura 59: Processo de trama do vime.	121
Figura 60: Acabamento da trama do vime.	121
Figura 61: Produtos da Vimes Saccaro.	124
Figura 62: Produtos de vime e <i>dressa</i> .	126

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Processo artesanal do Vime	122
Quadro 2: Ferramentas utilizadas no processo do artesanato em vime	123

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Categorias de Análises	21
Tabela 2: Classificação do artesanato em função da matéria-prima utilizada	54
Tabela 3: Categorias de Análises – Destaque a Categoria “A”	129
Tabela 4: Categorias de Análises – Destaque a Categoria “B”	132
Tabela 5: Categorias de Análises – Destaque a Categoria “C”	134

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CfSD - Center for Sustainable Design – Centro Design para Sustentabilidade
COREDES - Conselhos Regionais de Desenvolvimento
EMATER – Empresa Técnica de Extensão Rural
EMBRAPA – Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária
ENTRAI – Encontro das Tradições Italianas
EPAGRI - Empresa de Pesquisa Agropecuária e Extensão Rural de Santa Catarina
ESDI - Escola Superior de Desenho Industrial
FEPAGRO – Fundação de Pesquisa Agropecuária
FGTAS - Fundação Gaúcha do Trabalho e Ação Social
FISPQ - Ficha de Informação de Segurança de Produto Químico
IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
ICSID - International Council of Societies of Industrial Design (Conselho Internacional das Sociedades de Design Industrial)
IDH – Índice de Desenvolvimento Humano
Mdf - Medium Density Fiberboard (Fibra de Média Densidade)
PIB – Produto Interno Bruto
SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio às Micros e Pequenas Empresas
SJDS - Secretaria da Justiça e Desenvolvimento Social
ULM - Hochschule für Gestaltung (Escola Superior da Forma).

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	15
2	MÉTODO: MODOS DE TECER DA PESQUISADORA	20
3	O SABER DAS MÃOS: DESIGN E SUSTENTABILIDADE	23
3.1	Design e Sustentabilidade	23
3.2	Dimensão histórica do Design	30
3.3	Consumo e Sustentabilidade	39
3.3.1.	A Sustentabilidade sob a lente do Design	43
4	O FAZER DAS MÃOS: PRÁTICAS ARTESANAIS	48
4.1	A Produção Artesanal	48
4.2	O Fazer do Artesão	57
4.2.1	A Produção Artesanal no contexto do Design	59
5	O TECER DAS MÃOS: COLETA E ANÁLISE DE DADOS	66
5.1	Contextualização da Serra Gaúcha	66
5.1.1	A Colonização Italiana	68
5.1.2	O trabalho, a religião e a cultura	70
5.2	Artesanato com palha de milho	77
5.2.1	Características do grupo pesquisado	77
5.2.2	Categorias	78
5.3	Artesanato com palha de trigo	95

5.3.1	Características do grupo pesquisado	95
5.3.2	Categorias	95
5.4	Artesanato com Vime	108
5.4.1	Características do grupo pesquisado	108
5.4.2	Categorias	109
6	TRAMANDO OS SABERES E FAZERES: APONTAMENTOS CONCLUSIVOS	128
	REFERÊNCIAS	145
	APÊNDICES	152

1. INTRODUÇÃO

“Uma coisa é fazer um objeto com a mão e outra bem diferente é usar as mãos para se fazer um objeto”
(MARTINS, 1973, p.52).

A sociedade industrial foi construída baseada na lógica do desenvolvimento econômico, que enxerga a natureza como uma fonte de recursos à disposição do homem. Essa lógica se estabelece a partir da Revolução Industrial, a qual dá origem à sociedade capitalista, modifica a vida das pessoas, substitui a mão-de-obra humana pela máquina, aumenta as desigualdades sociais e gera degradação ambiental (SANTOS, 2005).

A racionalidade econômica, baseada no avanço da tecnologia, foi associada à evolução da sociedade, fomentando o modelo evolucionista da época (SANTOS, 2005). Na primeira parte da era industrial, o desenvolvimento significava produção contínua de tecnologia e de ferramentas utilizadas para fazer os produtos, perpetuando o sistema produtivo, de forma a penetrar na vida cotidiana da sociedade (THACKARA, 2008).

É nesse cenário que o design se consolida, apoiado pela necessidade de um projeto que otimizasse as etapas de execução, separando a criação da produção (CARDOSO, 2000). Conforme Baxter (2000), o ideal do design sempre foi pragmático e funcional. A maneira mais comum de definir design é associá-lo à atividade de projetar uma *forma*, a partir de determinada *matéria*, associando-o a uma *função*, através da técnica.

Muito embora a lógica cartesiana tenha impulsionado o progresso da ciência e da técnica como conhecido hoje, os ecossistemas pagaram, e ainda pagam, um alto preço por essa evolução. No contexto do design as questões ambientais e sociais têm recebido uma atenção incipiente, ainda que crescente muitas vezes.

O design utiliza a eficiência dos meios tecnológicos para produzir cada vez quantidades maiores, revelando-se como estímulo ao consumo inconsciente e irresponsável, quando não questiona e contabiliza os custos socioambientais decorrentes dos processos produtivos, priorizando a lógica econômica. Para Leff (2001, p.15) “[...] a racionalidade econômica banuiu a natureza da esfera da produção, gerando processos de destruição ecológica e degradação ambiental”.

Para mudar essa lógica cartesiana, deve-se mudar a forma de perceber os problemas, olhando o mundo com novas lentes. O design pode contribuir para esse novo olhar, combinando elementos de forma original, incentivando experiências criativas e soluções inovadoras. Para Flusser (2002), o design não inicia com a tecnologia, nem com a apreciação de objetos fabricados, nem com a visão dos designers, mas com o significado das palavras. Ele entende o design como objeto de análise etimológica, que não vem da experiência profissional, mas da observação empírica. E essa observação suscita uma questão: será que a sociedade realmente precisa de todos os produtos que consome? Sobre isso Baudrillard destaca:

A relação entre objeto e necessidade na sociedade de consumo foi descaracterizada pela relação entre o objeto consumido e a sua utilidade. O foco da compra deslocou-se: não é mais o utilitarismo, não é mais a necessidade, não é mais o objeto em si que determina a compra, mas seu estilo, suas novas e incessantes diferenças agregadas, seu signo social (BAUDRILLARD, 1995, p.60).

Consumir é inevitavelmente essencial para a sobrevivência da humanidade. O consumo não é um mal. Porém, o consumo torna-se uma ameaça ao meio ambiente e, conseqüentemente, uma ameaça às pessoas, quando é excessivo, desmedido, exagerado ou quando se torna objetivo principal da vida do indivíduo.

O consumo teve um grande crescimento nos últimos cinquenta anos. Em 2006, o consumo mundial de bens e serviços alcançou US\$ 30,5 trilhões, registrando um aumento de 28% em relação aos US\$ 23,9 trilhões gastos em 1996. Os gastos de

2006 são seis vezes mais do que os US\$ 4,9 trilhões gastos em 1960. Em contrapartida, o quadro ambiental, a cada ano que passa, torna-se mais preocupante. Estima-se que a população mundial, em 2050, alcance cerca de 9 bilhões de pessoas. Caso os níveis de consumo continuem nesses parâmetros, o impacto na oferta da água, da qualidade do ar, no clima e na saúde da sociedade será extremamente grave (WWI, 2010).

O sistema capitalista vem saturando os recursos naturais e contribuindo para as desigualdades sociais. No entanto, regiões ricas em recursos naturais também apresentam sérias desvantagens à prosperidade de seus habitantes, quando não se evidenciam processos inovadores e sustentáveis. Para Drummond:

Existe fundamento de sobra para argumentar que a abundância de recursos naturais numa região ou num país [...] se associa fortemente ao subdesenvolvimento ou, ao menos, a um nível de prosperidade e dinamismo relativamente menor do que ocorre em regiões industriais e de serviços. Essa constatação deve servir de advertência para os que esposam a contra-tendência de igualar conceitualmente os recursos naturais explorados “sustentavelmente” ao bem-estar e à prosperidade. [...] o que vem valendo mais no mundo contemporâneo, no entanto, em termos de diferenciais de desenvolvimento e prosperidade, é a extração eficiente ou racional desses recursos, combinada com sua transformação industrial local (DRUMMOND, 2002, p. 21-22).

O uso racional dos recursos naturais aponta para aspectos relativos à sustentabilidade. Para Manzini, a transição rumo à sustentabilidade é um processo de aprendizagem a que seremos, gradualmente, submetidos e que consiste em viver melhor consumindo menos e regenerando a qualidade do ecossistema global e dos contextos locais em que estamos inseridos (MANZINI, 2008, p. 27).

Daí depreende-se a oportunidade de fortalecimento do papel do design como agente impulsionador de inovações com foco sustentável. O design sustentável, que valoriza os recursos naturais e culturais do território, apoia-se em uma visão sistêmica. Manzini (2008) aponta que as iniciativas surgidas espontaneamente em determinados núcleos sociais podem servir de protótipo para o design, utilizando modos de vida mais sustentáveis, gerados por indivíduos “criativos”.

No entanto, a era moderna muitas vezes subordinou os interesses das

pessoas aos interesses da tecnologia, destruindo inconscientemente as culturas tradicionais, conseqüentemente destruindo os modos de “fazer” dessas comunidades, que foram consideradas “atrasadas”. É necessário um repensar cultural, a qual devolva a relação do homem com a natureza, estimulando o desenvolvimento de um modo de vida sustentável.

Os modos de vida da sociedade estão intrinsecamente relacionados ao conceito de bem-estar desejado e percebido por ela. Manzini (2008, p.27) afirma que “as ideias de bem-estar que a sociedade formula e socializa constituem um formidável guia de ação”. Para ele, esta construção social do conceito ou ideia de bem-estar se formou ao longo da evolução, mediante diversos fatores. Pode-se afirmar que está associada à percepção e expectativa de disponibilidade sempre maior de produtos e serviços. Para o autor, “aumento de bem estar que cada pessoa aspira está diretamente ligado ao consumo de recursos naturais” (MANZINI, 2008, p.42). Embora existam outras formas de bem-estar, sua associação ao acesso a produtos materiais tem reflexos ambientais inegáveis.

Partimos do pressuposto de que o processo de produção artesanal das comunidades pesquisadas, sob a ótica do design, pode possibilitar processos de bem estar, de cidadania e auto-estima de grupos sociais, atualizando valores que aproximariam o homem da natureza e minimizam impactos ambientais decorrentes do consumo.

O fazer artesanal possibilita à sociedade compreender melhor o seu papel em relação ao ambiente. Esta relação do artesão com o trabalho, do seu conhecimento empírico, seja do ponto de vista físico (técnica), seja do ponto de vista de criação, pode servir de transição para a sustentabilidade. Portanto, o objeto de estudo da pesquisa são as relações entre a produção artesanal, modos de vida, design e sustentabilidade.

Coloca-se como problema de pesquisa compreender se os modos de vida sociocultural e de produção artesanal, seus significados e valores, envolvem processos de design e sustentabilidade. O objetivo geral é investigar e contextualizar os modos de vida e produção artesanal de três grupos que atuam na Serra Gaúcha, a fim de compreender suas relações com o design para a sustentabilidade.

Com objetivos específicos pretende-se:

- a) contextualizar os modos de vida sociocultural dos grupos;
- b) caracterizar os processos de produção artesanal dos grupos;
- c) identificar significados e valores percebidos em relação à produção artesanal.

A escolha pelos grupos de artesãos da Serra Gaúcha deu-se em função da existência de vários grupos próximos e acessíveis, o que facilitou a pesquisa. Diante disso, o trabalho desenvolve-se através do estudo com: a) Grupo da Palha de Milho - artesãos que trabalham com palha de milho na fabricação de artefatos diversos; b) Grupo da Palha de Trigo - mulheres que trabalham com *dressa* (palha de trigo trançada) na produção de chapéus e bolsas; c) Grupo do Vime – família que trabalha com vime na produção de cestaria e móveis.

A pesquisa justifica-se por considerar-se necessária a reflexão sobre os problemas ambientais e suas interfaces com o design, de modo a contribuir para que os designers, pesquisadores e profissionais colaborem para a minimização dos impactos decorrentes de produtos que não atentam para os aspectos de sustentabilidade. Portanto, o trabalho tem a intenção de estabelecer uma relação entre o design, o artesanato e o ambiente natural, já que estudos acadêmicos são incipientes nesse sentido. Outro aspecto importante refere-se à possibilidade que se vislumbra em relação à influência exercida pelo artesanato no sentido de preservação da cultura, de fortalecimento do capital social e econômico e na preservação ambiental.

O primeiro capítulo trata-se da Introdução. No Capítulo 2 apresenta-se o método, que é qualitativo, exploratório e baseado e pesquisa bibliográfica, documental e de campo. O Capítulo 3 refere-se às perspectivas teóricas utilizadas sobre as relações entre design, cultura e sociedade. No Capítulo 4 discute-se a produção artesanal na sua relação com o design.

Já o Capítulo 5 trata do estudo de campo, iniciando-se com a contextualização sócio-histórica da Serra Gaúcha; depois, trata-se dos diferentes artesanatos pesquisados. Encerra-se a dissertação com o Capítulo 6, que aborda às conclusões do estudo.

2 MÉTODO: MODOS DE TECER DA PESQUISADORA

“Fazer é Pensar (Sennett, 2009, p.10).”

Para o desenvolvimento do trabalho utiliza-se o método de pesquisa qualitativa. Essa abordagem se justifica porque buscou-se entender a natureza de um fenômeno social sem a pretensão da generalização dos dados, mas da sua compreensão. Quanto aos fins, a pesquisa caracterizou-se como exploratória, é viável quando não se tem informação sobre determinado tema e deseja-se conhecer o fenômeno (RICHARDSON, 1999).

Quanto aos meios, foi utilizada a pesquisa bibliográfica, documental e de campo. Num primeiro momento, o levantamento bibliográfico foi baseado em autores como: Ézio Manzini e de sua parceria com Carlos Vezzoli, no livro “O Desenvolvimento de Produtos Sustentáveis” (2005). Com relação ao artesanato, autores como Richard Sennett (2009) e Eduardo Barroso (2003) serviram de base para o desenvolvimento do estudo.

Em tratando-se da análise documental, serviram de dados documentos como leis estaduais, laudos técnicos e informativos da Embrapa, Emater e Epagro sobre materiais, que demonstraram os princípios e normas os quais regem os diferentes grupos analisados. Também foi utilizada a pesquisa de campo. Conforme Vergara (2005, p. 48), “[...] a investigação empírica ou pesquisa de campo é o meio de investigação realizada no local onde está o objeto de estudo e pode incluir entrevistas, questionários, testes e observação participante ou não”. A pesquisa deu-

se através do contato direto com os artesãos, por meio de observação não participante, e com apreciação de entrevistas semi-estruturadas, além da coleta e análise de materiais produzidos pelos grupos (APÊNDICE A).

A respeito das entrevistas, Richardson (1999, p. 206) define que a entrevista: “é um modo de comunicação no qual determinada informação é transmitida de uma pessoa “A” a uma pessoa “B””. Nessa fase do desenvolvimento do trabalho, procurou-se conhecer os aspectos que se desejava pesquisar, dando liberdade aos entrevistados de se expressarem como desejavam.

As entrevistas foram realizadas com integrantes dos três grupos de pesquisa, durante os meses de janeiro e julho de 2011, a fim de obter informações sobre: objetos produzidos, matéria-prima utilizada, função do objeto, os principais consumidores, modos de aprendizagem e sua relação com o ambiente natural. Elas foram transcritas e analisadas textualmente. Conforme descreve Moraes:

Uma análise textual envolve identificar e isolar enunciados dos materiais a ela submetidos, categorizar esses enunciados e produzir textos, integrando nesta descrição e interpretação, utilizando como base de sua construção o sistema de categorias desenvolvido na análise (MORAES, 2007, p.87).

O *corpus* derivado das informações contidas na análise textual tem a finalidade de apresentar as principais interpretações, visando atingir uma compreensão mais elevada dos fenômenos e dos discursos produzidos pela coleta de dados. Essas informações foram classificadas como três categorias de análises, assim definidas: a) Modos de vida sociocultural; b) Processos de produção artesanal; c) Relação dos artesãos com os recursos naturais e matérias-primas.

As categorias foram subdivididas em categorias intermediárias, que em seu conjunto formam sistemas ou redes de ideias, capazes de mostrar os elementos mais marcantes dos textos analisados. Segundo Moraes, as categorias intermediárias são “[...] subconjuntos de um todo maior, caracterizando-se cada um deles por determinadas propriedades específicas” (2007, p.92). Tendo como objetivo ajudar na estruturação da pesquisa, conforme Tabela 1, a seguir.

Tabela 1: Categorias de Análises.

CATEGORIAS DE ANÁLISES	
CATEGORIAS	CATEGORIAS INTERMEDIÁRIAS
a) Modos de Vida Sociocultural	Cotidiano
	Comunidade
	Artesanato
b) Processos de Produção Artesanal	Taxonomia
	Cultivo
	Processo artesanal
	Design
c) Significados, Valores e Produção Artesanal	Significados/Importância
	Valorização da matéria-prima
	Valorização do produto
	Influências e Sustentabilidade

Tabela 1: Categorias de Análises.

FONTE: Da autora.

Segundo Moraes, “Toda pesquisa deve ir além de uma simples descrição, chegando até a interpretação, entendida como abstração e afastamento dos elementos e instâncias concretas dos fenômenos estudados. Interpretar é teorizar sobre o objeto de pesquisa” (MORAES, 2007, p.99).

A escolha da técnica de observação não participante assistemática se deu pelo seu caráter mais livre de registro. Os registros fotográficos dos artesãos em suas atividades foram usados como registro da linguagem artesanal dos grupos.

3 O SABER DAS MÃOS: DESIGN E SUSTENTABILIDADE

*Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista;
simplesmente, ele não é artista bom.
E desde que vá se tornando verdadeiramente artista,
é porque concomitantemente está se tornando artesão
(Mário de Andrade, 1938).*

No capítulo são apresentados os principais conceitos teóricos necessários para desenvolvimento e compreensão do trabalho. Inicia-se com a contextualização do design, no que tange a sua origem. Apresenta-se também uma breve discussão sobre a evolução histórica do design, analisando as relações entre o design, sociedade e consumo, descrevendo-se suas relações e interferências no ambiente natural.

3.1 Design e Sustentabilidade

A imensa gama de artefatos produzidos pelo homem por milhões de anos, coexistindo com os elementos da natureza, são o atestado do altíssimo poder de criação. Esses processos criativos culminam com a chegada do homem contemporâneo ao século XXI, quando demonstra inúmeras mudanças e implicações na sua forma de ver e entender o mundo no qual vive e produz.

Como, no senso comum, o termo design está fortemente associado às atividades estético-formais, interessa aqui verificar de que forma o design se desenvolve e orienta-se como meio de configuração dos artefatos. Afinal, o design

existe para melhorar a qualidade de vida dos seres humanos e o meio ambiente em que vivem.

Por isso, “design” é uma palavra universalmente difundida. Sua utilização passa por uma fase francamente vulgarizada, servindo de adjetivo que pode ser aplicado de forma, aparentemente, ilimitada. A atuação do design está presente no cotidiano da sociedade, passando por áreas tecnológicas, educacionais, industriais, ambientais, enfim, pelos diversos territórios, em que sua presença é inegável. No entanto, qualquer discussão sobre design precisa levar em conta a natureza essencial desta atividade, questão delicada e complexa, pois trata-se de definir a sua natureza, sua razão de ser e seu papel junto à sociedade.

De acordo com Santos (2000, p. 20), apesar do número de estudos sobre a conceituação da atividade do design, “[...] qualquer das definições e conceitos até hoje desenvolvidos não conseguiram abordar o design em sua plenitude, mesmo porque essa atividade está em constante mudança”. Talvez seja indesejável definir um conceito que abranja a multidisciplinaridade do design, posto que comumente respaldam-se por certas afirmações que se poderia chamar de dogmáticas, vagas ou pouco críticas, tal como “tudo é design”. Para Cardoso:

[...] do ponto de vista antropológico, o design é uma entre as diversas atividades projetuais, tais como as artes, o artesanato, a arquitetura, a engenharia e outras atividades que visam a objetivação no sentido estrito, ou seja, dar existência. Possui os sentidos de designar, indicar, representar, marcar, ordenar, dispor, regular, pode significar invento, planejamento, projeto, configuração, se diferenciando da palavra *drawing* (desenho); indica ainda disciplina de caráter interdisciplinar, de natureza abrangente e flexível, passível de diferentes interpretações (CARDOSO, 2000, p.59).

Corroborando com a ideia, Coelho afirma:

O termo possui caráter polissêmico - a palavra em inglês design, de origem latina *designo*. É essencialmente uma práxis que, acompanhada de teorias (para fundamentação e crítica) tem como tarefa dar forma a artefatos, considerando um projeto previamente elaborado com uma finalidade específica. É um campo amplo de atividades (desempenhos) especializadas, de caráter técnico e científico, criativo e artístico, que se ocupam em organizar, classificar, planejar, conceber, projetar, configurar sistemas de informações, objetos bidimensionais (gráficos), tridimensionais (volumétricos) virtuais, ambientes ou espaços, para produção industrial e/ou artesanal (COELHO, 2008, p.187-188).

Já segundo Bonfim (1998), também pode ser entendido como a atividade responsável pela configuração dos artefatos industriais, devendo atender, de maneira

harmônica, a inúmeros requisitos de ordem tecnológica, econômica, social, ergonômica, ambiental entre outros. No mesmo sentido, Niemeyer (2003) define o design da seguinte forma:

O processo de design, por seu caráter interdisciplinar, requer um procedimento integrado de diversas áreas do conhecimento – tecnologia, ergonomia, estética, comunicação etc. Isto faz com que a complexidade da atividade profissional seja cada vez maior e que a fundamentação das decisões projetuais sejam feitas em bases científicas. Só assim a intervenção social do designer se dará de modo consequente e consciente (NIEMEYER, 2003, p.59).

Para o Conselho Internacional das Sociedades de Design Industrial (ICSID)¹, o design tem um caráter que vai além dos fatores projetuais anteriormente mencionados, e que até então não aparece no cerne das suas definições, já que inclui também valores como ética global, social, cultural e semiológica, dando ênfase principal ao valor da vida. O ICSID define o design como:

Design é uma atividade criativa cuja finalidade é estabelecer as qualidades multifacetadas de objetos, processos, serviços e seus sistemas, compreendendo todo seu ciclo de vida. Portanto, design é o fator central da humanização inovadora de tecnologias e o fator crucial para o intercâmbio econômico e cultural (ICSID, 2010, texto digital).

Essas atividades juntas deveriam ampliar, de forma integrada, o valor da vida. Assim o termo designer se refere a um indivíduo que pratica uma profissão intelectual, e não simplesmente oferece um negócio ou presta um serviço para as empresas (ICSID, 2010, texto digital). Joaquin Redig (1977), em uma das definições mais bem fundamentadas sobre o significado do design, propõe:

Desenho Industrial é o equacionamento simultâneo de fatores ergonômicos, perspectivas, antropológicos, tecnológicos, econômicos e ecológicos no projeto dos elementos e estruturas físicas necessárias à vida, ao bem estar, e/ou à cultura do homem (REDIG, 1977, p.32).

Faz necessário, analisar essa definição, a fim de conseguir entender os

1-O ICSID – (International Council of Societies of Industrial Design) é uma organização sem fins lucrativos, que protege e promove os interesses da profissão de design industrial. Foi fundada em 1957, e atua como uma voz unificada de mais de 50 países através dos quais os membros podem expressar as suas opiniões e ser ouvido sobre uma plataforma internacional. Desde a sua criação, ICSID tem continuado a desenvolver a sua rede de grande alcance de estudantes e profissionais, servindo hoje como parâmetro para trabalhos em design no mundo.

significados nela inseridos. Nesse sentido, quando se menciona o sujeito da definição (desenho industrial como design), entende-se ser o equacionamento simultâneo de diversos fatores, cuja existência obedece à condição fundamental que são as necessidades humanas, da cultura e bem-estar. Portanto, pensando como Redig, o design projeta elementos à cultura, à vida humana, obedecendo à lógica de tais elementos estarem ligados ao bem estar do homem.

O design surgiu em um determinado contexto histórico. Remete à escola alemã Bauhaus, em 1919, na República de Weimar, que vivia o pós-guerra sob um regime social-democrata, o qual se equilibrava sobre as doutrinas socialistas (estas pretendiam a revolução do proletariado) e as nazistas, cujas ideias principais baseavam-se no ultra-nacionalismo totalitário. Todavia, os estudos da Bauhaus influenciaram muitas escolas de design como a Ulm, a Escola de Chicago, ESDI, entre outras (PEVSNER, 2001).

Percebe-se que tal definição tem como objetivo sintetizar vários fatores em uma única condição: a necessidade de bem-estar humano. Entende-se bem-estar como algo que se sente; é subjetivo, não há como padronizar universalmente. Sua lógica ocorre na consciência do sujeito.

Sobre essa ótica, o sociólogo Michel Maffesoli (1999) retrata a necessidade de bem-estar como uma condição própria do pós-modernismo: a valorização da vida e do presente. O homem pós-moderno quer viver, e principalmente viver bem. Para o autor, o tipo humano da atualidade define-se como o *homo estheticus*.

Cada época tem suas ideias obsedantes [...] Essas são encontradas em diversos modos em todas as expressões sociais como a literatura, os modos de vida, as múltiplas formas culturais, sem esquecer as ideologias, sejam elas políticas, jornalísticas ou eruditas. [...] às vezes, ao contrário, vai valorizar o sensível, a comunicação, a emoção coletiva, e será então mais relativa, completamente dependente dos grupos (ou tribos) que estrutura enquanto tais, será então uma *ethica*, um *ethos* que vem de baixo. De fato o fim de uma moral universal, o relativismo moral que se observa de um modo empírico, a eclosão de modos de vida alternativos, tudo isso não significa que não haja códigos específicos (MAFFESOLI, 1999, p.25).

Maffesoli junta à palavra estética um significado que corresponde à vontade de realização da vida. Se antigamente a estética era para poucos que podiam se deleitar diante de obras de arte que provocavam sentimentos de prazer e sublimação

da beleza, afirma o autor, hoje a estética está no cotidiano, nas ruas, nas casas, nos automóveis, nas roupas, nos hábitos das pessoas. Se antes a alma sentia a beleza, agora a beleza está nos objetos, dando significados que não existiam em outros tempos.

Posto isso, a importância do design como agente de modificação da realidade é evidente. De acordo com o arquiteto italiano Flaviano Celaschi, em entrevista à Revista IHU, essa mudança de comportamento ou paradigma aconteceu no design

[...] quando nos demos conta de que o design não era um fato técnico, mas humanístico, que a forma das mercadorias não era um problema de material ou de manufatura, de peso ou de potência, de superfície ou de tato, quando compreendemos que a verdadeira forma era aquela que a mercadoria conseguia instaurar na nossa alma, com a nossa memória, com os sentidos mais profundos que fazem relacionar com os outros (CELASCHI, 2006, p. 28).

Por consequência, a estética do bem estar não deve ser considerada ou vista como algo agregado (um simples ornamento) para venda de produtos. Ou seja, a forma e o contexto devem se relacionar, dando sentido ao artefato.

Uma das definições mais atuais de design encontra-se no recente trabalho de Beat Schneider (2010), que propõe uma discussão sobre o design no contexto social, cultural e econômico:

Design é a visualização criativa e sistemática dos processos de interação e das mensagens de diferentes atores sociais; é a visualização criativa e sistemática das diferentes funções de objetos de uso e sua adequação às necessidades dos usuários ou aos efeitos sobre os receptores (SCHNEIDER, 2010, p.197).

Schneider sustenta que um objeto, por mais diversas que sejam as razões, pode ser significativo para o ser humano. Por esse motivo, o design de objetos de uso cotidiano sempre cumpriu diferentes funções. Percorre o campo não apenas das funções prático-técnicas, mas também preenche as funções estéticas (como mencionado anteriormente por Maffesoli) e, principalmente, as funções simbólicas. Estas são identificadas através dos significados codificados de um objeto de uso transmitidos pelos proprietários às pessoas de seu convívio “[...] através da escolha do que possui ou também de que coisas não possuem, o ser humano fornece continuamente a outros seres humanos sinais que estes decodificam” (SCHNEIDER,

2010, p.198-199).

Culturalmente falando, podemos identificar as funções simbólicas de um objeto quando ele segue determinadas tradições e rituais. No plano social, trata-se da identidade do grupo e de *status*. No plano individual, pode ser identificado através do vínculo afetivo com os objetos.

Na medida em que podem representar estilos de vida e suas delimitações ou contribuir para a formação de identidades, os produtos tornaram-se artigos de consumo com valor cultural agregado. Através da expressão de valores coletivos, eles não apenas possibilitam integração social, mas também diferenciações e classificações (SCHNEIDER, 2010, p.199).

Portanto, não seria equivocado afirmar que o design disponibiliza, através da linguagem dos produtos, informações sobre os mais diversos estilos e filosofias de vida, tornando-as, muitas vezes, símbolo de uma atitude perante a vida. Seu usuário comunica-se por meio do design dos objetos, e confere expressão, percebida e interpretada pela sociedade. Avaliando o objeto de uso, é preciso pensar que a grande maioria de suas funções não são constituídas somente pelas prático-técnicas, mas pelas estéticas e simbólicas.

Para Manzini (1993), o objeto é fruto de intervenção humana, do pensamento e matéria, (ou seja, do pensar e do fazer do homem). O autor enfatiza:

Todos os objetos feitos pelo Homem são a personificação do que é ao mesmo tempo pensável e possível. Aquilo que alguém foi capaz de pensar e de criar fisicamente. Cada objeto feito pelo Homem situa-se na intersecção de linhas de desenvolvimento do pensamento (modelos, estruturas culturais, formas de conhecimento) com linhas de desenvolvimento tecnológico (disponibilidade de materiais, técnicas transformadoras, sistemas de previsão e de controle) (MANZINI, 1993, p. 17).

Conforme o autor, o pensamento está associado ao desenvolvimento da cultura, do conhecimento, da ciência e da teoria, e a matéria está ligada ao desenvolvimento tecnológico, aos materiais disponíveis, à gestão dos processos de fabricação, ou seja, às condições tecnológicas. Em síntese, o autor distingue a construção dos objetos como a gestão do pensamento por parte da intervenção das estruturas culturais, e a gestão da matéria por parte das estruturas tecnológicas. “O mundo das ciências exatas e da natureza não se confunde com o mundo das ciências humanas, a não ser quando misturados nos objetos humanos”, afirma Pastori (2010,

p. 17).

Segundo Manzini, o pensamento corresponde à parcela do impossível; já enquanto matéria, cabe o ato de fazer o que é possível. Entre o limite do pensar, que perpassa as infinitas possibilidades do pensamento, apresenta-se a proibição do limite do fazer.

Esta interação entre o pensável e o possível, a que chamamos design, não é simples nem linear. Não existe um pensável abrangente que tenha apenas de ser encaixado na fronteira do possível, porque a própria consciência destes limites restringe o que pode ser pensado. Por outro lado, o pensamento não é somente a aceitação dos limites conhecidos. A criação e a invenção expressam-se na capacidade de reposicionar os limites impostos noutros sistemas de referência, criando assim o novo, aquilo que até o momento não tinha sido pensado e parecia até impensável (MANZINI, 1993, p. 17).

A capacidade de transformar a matéria a partir do próprio ambiente não pode ser considerada uma ação exclusiva do ser humano. Manzini (1993) coloca a humanidade no ambiente natural no mesmo patamar dos formigueiros, das colméias, dos pássaros: todos criam o meio a partir da matéria e de acordo com a organização social. O cerne da questão está em como o homem consegue se separar do meio em relação à matéria. “Um ser que pensa pode imaginar-se separado do ambiente em que se insere” (MANZINI, 1993, p. 51).

Naturalmente que esta separação não surgiu de repente: segundo Leroi-Gourhan, uma lasca de sílex manipulada por antropóide não devia (não podia) parecer-lhe muito diferente de, por exemplo, uma das suas unhas. O fato dela existir separadamente e exterior ao seu corpo implicava ter que a considerar e referir-se-lhe. A forma de pensamento e de linguagem daí resultante era, certamente, tão rudimentar como a qualidade técnica do objeto em questão. Mas já se prefigurava algo de radicalmente diferente da técnica e modo de comunicação animais. Continuava a ser uma técnica quase zoológica, mas este ‘quase’ representa todo o potencial futuro do homem. A história do *homo sapiens* emerge deste longuíssimo período de quase identificação entre sujeito e ambiente, entre sujeito e matéria. E, se percorremos a meada que é constituída pela relação entre técnica e cultura, assume o aspecto de um processo gradual de separação entre o eu que pensa e a matéria sobre a qual age esse eu. [...] Os percursos do design cruzam e recruzam um plano inclinado que vai da técnica quase zoológica a uma relação com a matéria, que se identifica com um sistema de códigos, de linguagens, de relação de modelos. E é sobre este plano que os percursos se cruzam com numerosos outros caminhos igualmente complexos (MANZINI, 1993, p. 51).

O que tem ser ressaltado nessa passagem é o fato da potencialidade do *homo sapiens*, que emerge do ato de pensar e transformar “pensamentos” em objetos.

Manzini faz do design uma imagem do humano. Da mesma forma, Pastori afirma: “O Homem Designer – *homo designans* – é a conjunção do *homo faber* e do *homo projetans*, ego criador que emerge do sono da consciência animal (2010, p. 17)”.

Toda cultura material produzida pelo homem é orientada, desde o início de sua existência, pela ação do *homo faber* ao meio que ele, transformando, através da dimensão de seu “pensamento”, pois o homem sempre será capaz de construir o que é necessário para tornar seus sonhos e suas vontades em realidade, mesmo que tenha que impor alterações do meio, a fim de aproximar sua realização dos seus sonhos.

3.2 Dimensão histórica do Design

O conceito de design como profissão é um conceito do século XX. No entanto, como afirma Manzini “a história do design começa com a história do homem” (MANZINI, 1993, p. 52). Quando um homem pré-histórico escolhia uma pedra para sentar, levava em conta o tamanho e o formato dessa pedra, o que é uma questão relacionada ao processo projetual.

A história do design é baseada na abordagem do surgimento de práticas sociais específicas, nas quais os atores são orientados por dois eixos: o da fundamentação teórica que orienta a criação (arte, técnica e ciência), e o dos modos de produção (artesanal, manufatureiro, industrial mecânico e industrial eletrônico). O design, como conformação estética de mercadorias e como estimulador da vontade de comprar e da comunicação social, é um produto da sociedade industrial ocidental iniciado na Idade Moderna.

O processo de industrialização trouxe, durante o século XIX, uma grande variedade de novas tarefas de criação de formas. Embora os artefatos do cotidiano continuassem a ser dominados por produtos artesanais, a indústria e a técnica se fizeram presentes gradativamente no setor. A produção em massa crescia presente cada vez mais no mercado, produzindo móveis e eletrodomésticos. Exemplos disso foram registrados nos EUA, com a primeira máquina de costura para uso doméstico,

da Singer, ou a cadeira Thonet nº 14, que se transformou no suprasumo do móvel de madeira curvada e no protótipo dos modernos móveis de massa.

Na primeira fase da produção em massa, o design dos objetos de uso do cotidiano, de fabricação industrial, imitava as formas dos produtos antes feitos de forma artesanal, de modo que os produtos feitos mecanicamente somente se diferenciavam dos artesanais pela sua pior qualidade que, na maioria das vezes, eram desprovidos dos ornamentos históricos. (SCHNEIDER, 2010, p.20). Assim, a produção industrial não conduziu, no primeiro momento, uma nova estética formal, que fosse resultado das novas técnicas e possibilidades construtivas da era das máquinas, pois limitava-se a mera cópia de produtos artesanais, agora feitos por máquinas.

Segundo Schneider (2010), a imitação dos produtos artesanais deu-se, a princípio, pela presumida aceitação dos novos produtos projetados. Com esta linguagem formal, nascida da imitação, a classe burguesa em ascensão demonstrava a sua própria reivindicação de poder.

Com esse mundo simulado de formas emprestadas, a nova classe industrial conseguia amedrontar esteticamente a pequena burguesia. É considerado fato sociológico que “a oferta de produtos diferenciados por classe e a imitação da ostentação feudal nos objetos de uso cotidiano, nos ambientes públicos e privados, uniam em suas consciências os capitalistas e os pequenos burgueses.” Vista dessa forma, a pomposa linguagem dos produtos com ostentação feudal não é apenas decoração carente de sentido, mas ganha o seu sentido no processo da produção de uma supremacia cultural. Simultaneamente – e isso não contradiz aquilo que foi expresso aqui até o momento- a imitação dos estilos históricos é um sinal de insegurança estética da classe burguesa de então (SCHNEIDER, 2010, p.24).

Para o autor, durante o período da Revolução Industrial, o desenvolvimento intelectual e cultural demonstrou dificuldades para acompanhar o ritmo do desenvolvimento econômico da época. A burguesia, cada vez mais presente nas gerações de empresários industriais, havia ocupado posições de liderança na sociedade. No entanto, tinha dificuldade de orientar-se culturalmente e desenvolver uma estética, motivo porque baseava-se na imitação de produtos fabricados artesanalmente.

Em contrapartida ao desenvolvimento econômico, a Revolução Industrial criou condições desumanas para uma grande parte da população. Com o advento das máquinas, muitos camponeses e artesãos transformaram-se numa nova classe

social, o proletariado de trabalhadores. O trabalho que dependia da habilidade artesanal foi reduzido a manipulação mecânica. Problemas como altas jornadas de trabalho (de 14 a 16 horas), salários baixos, falta de segurança no trabalho, doenças e péssimas condições de moradias caracterizavam as massas proletárias.

A Revolução Industrial transformou o mundo em algo socialmente odioso, segundo Schneider (2010). A crescente poluição ambiental, a baixa qualidade dos produtos e a simultânea ostentação de riqueza foram o primeiro impulso para o surgimento das ideias que fundamentam os movimentos reformistas. O movimento *Arts and Crafts* surgido na Inglaterra, no final do século XIX, liderado por William Morris e John Ruskin, mostrava uma forte preocupação com questões sociais e com as consequências que as novas relações de trabalho geraram (LAGE E DIAS, 2006; FAGGIANI, 2006).

De acordo com Rafael Cardoso (2000), o movimento *Arts and Crafts* era uma reação à produção industrial em massa e à coibição dos modos de produção artesanal. Possuía uma filosofia que se movia em direção à recuperação de valores produtivos tradicionais e buscava uma integração entre projeto e execução baseada em uma relação mais democrática entre os participantes do processo de produção. O movimento exigia o retorno à qualidade artesanal, a um modo de produção que fizesse jus às qualidades do material empregado e a uma estética formal mais adequada. Além disso, os integrantes do movimento lutavam pela conservação da qualidade dos materiais e acabamento.

De acordo com Burdek (2006), Morris entendia que as questões advindas da Revolução Industrial só poderiam ser resolvidas através de uma reforma das artes e dos ofícios, o que recorreria aos valores medievais, na qual o artesanato e a arte, a utilidade e a beleza teriam constituído uma unidade formal. As ideias de Morris influenciaram na qualidade dos produtos, o que deu à corrente de artes e ofícios um notável crescimento (BÜRDEK, 2006). Ainda segundo Morris, os responsáveis pela destruição da relação entre beleza e utilidade na produção de um objeto de uso era o trabalho mecânico, alienado aos interesses pelo lucro dos empresários capitalistas.

Embora não tenha surgido desse movimento um novo design industrial – pois a produção industrial era rejeitada – nasceu um artesanato de alta qualidade. Em

outras palavras, criou-se um “design” artesanal elitista para os setores privilegiados da sociedade. Além disso, Morris acreditava que o modo de produção capitalista também seria responsável pela poluição ambiental. Ele sonhava que, no lugar do capitalismo altamente industrializado, explorador da natureza e dos seres humanos, pudessem surgir fictícias cidades-jardim e comunidades socialistas de vida e de produção equilibrada (SCHNEIDER, 2010, pg. 31).

Outro movimento que nasceu por volta de 1900, o Arte Nova, ou *Art Nouveau*, caracterizado pela sua diversidade de expressão e pela utilização de novos materiais e processos, influenciou o desenvolvimento do design. Também em 1903, o industrial Henry Ford fundou a *Ford Motor Company*, criando um sistema de produção que influencia o design até hoje, baseado na padronização de peças e fácil montagem.

Em 1917, com a preocupação estética em relação às máquinas, surgiu um grupo de pintores, arquitetos e filósofos holandeses, entre eles Mondrian e Theo Van Doesburg, que fundamentaram uma associação denominada *De Stijl* (O Estilo). Seu objetivo era criar uma linguagem visual utilizando formas geométricas (LAGE E DIAS, 2006; FAGGIANI, 2006).

Segundo Lage e Dias (2006), os movimentos reformistas na criação de formas do século XIX tornaram claro um dilema fundamental que até hoje atinge os designers: como o design se comporta diante do poder da indústria ou do processo industrial da criação de valor? Deve se submeter às questões do mercado? O design pode ignorá-lo? Ou se rebelar? Como pode-se verificar, tanto o *Arts and Crafts* quanto *Art Nouveau* resolveram a questão rejeitando o desenvolvimento industrial, podendo até dizer que dando um passo atrás, até a fase do artesanato pré-industrial. Essa regressão, a qual pode ser considerada até mesmo romântica, teve êxito por um curto espaço de tempo, não apenas do ponto de vista econômico, mas principalmente estético formal.

Outros movimentos históricos também partilharam dos ideais da solução artístico-artesanal para a produção de produtos. Essas influências acabaram chegando por toda a Europa e, especialmente, na escola Bauhaus, na Alemanha, criada em 1919, sob a direção do arquiteto Walter Gropius, assimilando as ideias

construtivistas da época, as quais são consideradas as mais originais manifestações do chamado Modernismo na Arquitetura (LAGE E DIAS, 2006, p.70).

Walter Gropius sugeriu a união das escolas de belas-artes e a de artes e ofícios de Weimar, reunindo então artes, artesanato e tecnologia. Assim nasceu a Academia Única de Arte Livre e Aplicada, a Bauhaus. Em seu “Manifesto da Bauhaus”, que data de abril de 1919, Gropius fala da capacitação do artista (pode-se considerar o profissional do design hoje) que deveria ter como base o “saber fazer”. Assim, os processos, quanto à qualidade estética, consistiam num correto conhecimento do material e da técnica adequada quando aplicadas em artefatos.

Abaixo, um fragmento do manifesto:

O fim último de toda a atividade plástica é a construção. [...] Elas devem voltar a ser oficinas. Esse mundo de desenhistas e artistas deve, por fim, tornar a orientar-se para a construção. [...] Não há nenhuma diferença essencial entre artista e artesão, o artista é uma elevação do artesão, a graça divina, em raros momentos de luz que estão além de sua vontade, faz florescer inconscientemente obras de arte, entretanto, a base do "saber fazer" é indispensável para todo artista. Aí se encontra a fonte de criação artística. Formemos, portanto, uma nova corporação de artesãos, sem a arrogância exclusivista que criava um muro de orgulho entre artesãos e artistas. Desejemos, inventemos, criemos juntos a nova construção do futuro, que enfeixará tudo numa única forma: arquitetura, escultura e pintura que, feita por milhões de mãos de artesãos, se alçará um dia aos céus, como símbolo cristalino de uma nova fé vindoura (Manifesto da Bauhaus, 2011, texto digital)

As questões sociais eram fundamentais de acordo com o pensamento reformista de Morris, o que influenciaram os conceitos aplicados por Gropius, que objetivava na criação de uma arte para o povo, aplicada a todos os objetos do cotidiano (o que não passou de uma utopia, que, mesmo assim, foi vital para que, no futuro, isso pudesse acontecer) (LAGE E DIAS, 2006). No entanto, seus métodos de ensino foram reproduzidos por todo o mundo e serviram de base para outras escolas de design (LAGE E DIAS, 2006, p.70).

O historiador Rafael Cardoso (2000) observou que no Brasil:

[...]a experiência da Bauhaus acabou contribuindo para a consolidação de uma atitude de antagonismo dos designers com relação à arte e ao artesanato. Apesar de ser uma escola cheia de artistas e artesãos – ou talvez por causa disso – acabaram prevalecendo opiniões que buscavam legitimar o design ao afastá-lo da criatividade individual e aproximá-lo de uma pretensa objetividade técnica e científica (CARDOSO, 2000 p.78).

Avançando um pouco na história, essa fase da história ficaria mais pontual com a criação da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdí)², no Rio de Janeiro, em 1964, cujo programa de ensino foi inteiramente calcado naquele da Escola de Ulm³, da Alemanha, de onde vieram inclusive alguns professores. A Ulm tinha como princípios, a orientação pelas ciências exatas: metodologias de cunho geométrico e matemático, a fim de imprimir um disciplinamento intelectual em seus alunos. Esses princípios consolidaram o que ficou chamado de *Good design*, *El buen diseño*, *Gute form*. Ou seja, a “Forma segue a função” de Sullivan, “ornamento é crime” de Adolf Loos, “menos é mais” de Mies van der Rohe, que primavam por uma configuração geométrica, modular, cores neutras, acabamentos lisos com fundamentação na teoria da Gestalt, acabaram se tornando um “estilo” de design que marcou a escola alemã e as empresas que a seguiram (BÜRDEK, 2006). A Boa Forma, somada à padronização, serialização, racionalização da produção e economia de massa também formaram a base do pensamento de Ulm, ajudando a consolidar o “estilo”.

Para Rafael Cardoso (2000), o legado *baubausiano* da “boa forma”, ou do “bom design”, influencia o design brasileiro, seguindo a premissa de que, se a “forma segue a função”, não é necessário atentar para as culturas locais, pois obtida uma forma “adequada”, ela poderia repetir-se indefinida e independentemente do tempo e do lugar. Esta filosofia ganha força de uma forma doutrinadora na educação e na prática do design, rompendo de vez as ligações com os conhecimentos populares e artesanais.

Retomando a cronologia histórica, passada a Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos da América não foram prejudicados em sua economia que, após uma breve adaptação, caracterizou-se por um processo acelerado de modernização e prosperidade. Pode-se destacar como base o *boom* imobiliário e referir a chamada marcha triunfal do automóvel. A racionalização dos equipamentos, a redução de preços e, conseqüentemente, o aumento de mão-de-obra e de renda fizeram surgir

² Escola Superior de Desenho Industrial - A Esdi é uma unidade da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, oferecendo o curso de graduação em Desenho Industrial e o mestrado em Design, além de desenvolver atividades de pesquisa e extensão.

³ Hochschule für Gestaltung - Ulm (Escola Superior da Forma) Escola de Ulm, na Alemanha, é um centro de ensino e pesquisa de design e criação industrial, concebida em 1947 e fundada em 1952, por Inge Aicher-Scholl.

uma sociedade de consumo com novas formas de entretenimento de massa (o rádio, o cinema, o musical, o esporte), fomentando então a aquisição de uma série de aparelhos elétricos, como geladeiras, máquinas de lavar, rádios e os primeiros televisores (SCHNEIDER, 2010, p. 94).

Diferente da Europa, onde os movimentos ligados ao design quase sempre foram associados a questões funcionais e sociais, nos EUA o fator dominante deu-se em cima de questões de mercado ligadas ao marketing, pois, com a crescente pressão da concorrência, o design se tornou um diferencial importante. O aumento do poder aquisitivo das massas foi um dos meios encontrados pelo governo para incentivar o consumo de produtos através de um design novo e atrativo. Isso se deu “[...] mediante aperfeiçoamento e reformulações formais dos produtos sob aspectos exclusivamente estéticos e orientados pelo marketing” (SCHNEIDER, 2010, p. 95).

Em 1929, o governo americano decidiu fazer de tudo para o aumento do consumo de produtos e, assim, estimular a economia. Assim, tornou-se fundamental ter uma produção em que os artefatos tivessem forma, aparência e aspecto exterior que instigassem os consumidores à compra, tornando importantíssimo o papel do design. Esse incentivo do governo americano resulta numa característica de artefatos criados sem assumir nenhuma característica importante do ponto de vista funcional, ambiental e ergonômico, denominado “*Styling*” (FAGGIANI, 2006).

O movimento defendia a valorização da função simbólica dos produtos e a preocupação de satisfazer os caprichos e oscilações do gosto, ou seja, da moda, muitas vezes se aproximado do Kitsch, em detrimento da função dos mesmos. Um exemplo clássico é o exagero dos modelos de automóveis americanos tipo “barbatana de tubarão” autêntica calamidade no que se diz respeito à segurança e ergonomia, mas demonstrava claramente a crença do progresso e confiança na economia norte-americana, com intuito de retirar o país da crise (FAGGIANI, 2006, p.56-57).

O legado do *Styling* pode ser observado por duas vertentes, no que tange ao “bom design”. A primeira diz respeito ao design que produz objetos adequados ao uso, com formas funcionais, esteticamente educativas e úteis do ponto de vista social, tendo como berço os conceitos surgidos na Europa. A segunda é caracterizada pela excelência do design industrial americano, o que representa os princípios do mercado capitalista de forma mais direta do que na Europa, estimulando o progresso da sociedade de consumo de massa. De acordo com

Schneider (2010, p. 101). “[...] sem o peso das utopias artísticas ou sociais, as questões do design moderno foram enfrentadas de forma bem menos dogmática nos EUA”.

A Segunda Grande Guerra desempenha um forte impacto na fabricação de bens, com a redução da produção e a limitação de matérias-primas. Segundo o mesmo autor, surgiu então, uma nova mentalidade: de gerir melhor os recursos escassos, não sendo mais aceitos desperdícios ou perda de material em detalhes supérfluos. Os artefatos precisavam ser fortes e resistentes e atrair o consumidor. Nesse contexto, o plástico se torna um material extremamente importante, substituindo outros materiais escassos.

Fazendo uma análise da época do *boom* econômico, pode-se afirmar que o mesmo serviu para ampliação da sociedade baseada na produção e no consumo de massa, bem como na crescente utilização dos recursos naturais, que traria efeitos logo adiante. Pressionou-se o design para que reagisse de forma inovadora às novas necessidades do mercado, que se transformava constantemente e cada vez mais depressa. Na década de 70, as críticas à euforia do consumo de massa e, em consequência, o seu ônus ambiental, tinha como mira o comportamento do consumo nas sociedades capitalistas de bem-estar. A situação se refletiu também na teoria do design, com as reivindicações da preservação ambiental na produção e no consumo, a proteção dos recursos naturais e o manejo social do design (SCHNEIDER, 2010, p. 138).

Os questionamentos sobre a sociedade capitalista de consumo tiveram propagação na década de 70. No entanto, via-se que as correntes contrárias à moderna cultura de massa eram fracas se comparadas ao poder das estruturas capitalistas, que fomentavam a produção de produtos com obsolescência funcional e estética cada vez maior, estimulando o consumo. Observa-se também que os governos capitalistas entre as décadas de 70 e 80, nos EUA e na Inglaterra, respectivamente mantinham uma política conservadora resignadas às exigências do mercado, o que abrangeu todo o pensamento da época, fomentando o desenvolvimento tecnológico e econômico praticamente ilimitado (SCHNEIDER, 2010).

Aparentemente a vida cotidiana tonou-se cada vez mais objeto de

configuração estética. É preciso considerar também que muitas necessidades humanas, como liberdade, reconhecimento, afeto ou lazer, são satisfeitas através da aquisição de artefatos e não socialmente. E o design contribui então para o crescimento econômico baseado num excedente sempre crescente de bens de consumo. Exemplo disso é comum às pessoas comprarem carros como símbolo de *status*, ou roupas para satisfazer as necessidades de reconhecimento. Por essa razão, o design que pode alimentar o consumo satisfazendo as necessidades de diversos estilos de vida, na década de 80 e 90, diferente de décadas anteriores, quando era considerado luxo ou diferencial de algumas empresas, torna-se artigo de consumo para um público amplo.

O design só atinge a consciência social e começa a se preocupar com o meio ambiente na década de 90, quando surge o termo “eco-design”, com os primeiros produtos reciclados. Essa pode ser considerada a maior década de desenvolvimento econômico do século XX, tanto nos EUA como na Europa. Em compensação, será também a década que vai registrar as maiores catástrofes ambientais, alterações climáticas, e a degradação ambiental provocada pelo homem, principalmente devido à disseminação da cultura de consumo (FAGGIANI, 2006).

O design ecológico tem foco, sobretudo, na sustentabilidade ambiental de seus produtos com as intenções voltadas para processos de produção com baixo impacto ambiental, produtos recicláveis, que diminuam o consumo de energia, entre outros. Por outro lado, com a propagação da ideologia do consumo surge uma competição pelo acúmulo de riqueza entre as sociedades. O desejo de poder, combinado ao desejo material sem comedimento, cria a dependência de mais prestígio social e necessidade de poder. Segundo Fromm (1982, apud FAGGIANI, 2006), vive-se numa sociedade aquisitiva, na qual ter e obter lucro são direitos sagrados e intransferíveis de qualquer indivíduo. Possuir alguma coisa é a base do sentido de identidade: os artefatos se fundem com as pessoas, que creem ser o que possuem.

3.3 Consumo e Sustentabilidade

Indiscutivelmente, na atualidade, o consumo invade a vida de todos. A “[...] qualidade de vida passa a ser medida pelo acúmulo de bens e, desta forma, a sociedade alimenta o sistema industrial num ciclo vicioso” (FAGGIANI, 2006, p.18). Conforme Baudrillard (1995), existimos de acordo com o movimento dos objetos e em concordância com a sua substituição contínua.

O progresso nas sociedades modernas é o resultado de uma série de medidas provocadas pelo capital industrial. Cada inovação vantajosa causada pelas singularidades do capitalismo trouxe como consequência mudanças, nem todas desejadas, mas que, em nome do progresso a sociedade fora obrigada a aceitar. Exemplo disso é a máquina a vapor, que trouxe eficiência para a indústria manufatureira e velocidade aos transportes. No entanto, transformou mestres artesãos do ferro em trabalhadores assalariados, gerou aumento populacional das cidades, causando problemas de insalubridades. O progresso trouxe tanto mudanças desejáveis quanto indesejáveis (FORTY, 2007).

Historicamente as sociedades ocidentais sempre demonstraram resistência a novidades. O questionamento, segundo Forty, é no sentido de entender o que fez com que os povos ocidentais estivessem preparados para aceitar produtos novos, apesar das mudanças que representavam. Nesse processo, o design teve extrema importância, pela sua capacidade de fazer com que as coisas pareçam diferentes.

O *boom* do design ocorreu em 1950, fundamentado na abundante oferta de produtos de uso cotidiano que refletiu a liberdade de consumo das sociedades (européias e americanas principalmente) abaladas pelas privações da guerra as quais, mesmo vivendo sob a pressão da guerra fria, acreditaram e confiaram na crença do progresso como solução para seus problemas. Com o milagre econômico dos EUA foi exportado o *american way of life*⁴ e a concepção americana de design, muda como instrumento de impulso às vendas, principalmente na sua forma aerodinâmica e de

⁴ - “Estilo de vida americano” foi desenvolvido na década de 20, amparado pelo bem-estar econômico que desfrutavam os Estados Unidos. O sinal mais significativo deste movimento é o consumismo, materializado na compra exagerada de eletrodomésticos e veículos (LAGE, DIAS, 2006).

“design orgânico”⁵. Esse *boom* econômico foi acompanhado por uma forte mudança social. Beat Schnneider (2010) afirma que as classes sociais, caracterizadas pela luta entre capital e o trabalho foram – num retrato resumido – substituídas por uma sociedade moderna, com forte apelo ao crescimento e bem-estar, em que a família foi vista como uma unidade de consumo. “O trabalhador antes humilhado, tornou-se um cidadão (ou talvez fosse melhor dizer consumidor) autoconfiante” (SCHNEIDER, 2010, p. 105). Essa cultura dominante, orientada pela vida privada tinha como centro o sonho do lar aconchegante e do conforto dos aparelhos modernos.

A expansão do mercado do consumo estava ligada à mobilização em massa das mulheres, não apenas em relação à moda, mas principalmente como “donas de casa”, ou seja, como agentes de consumo. Mesmo que as ideias sobre o lar possam variar entre culturas e tempos, o lar é definido, além de um abrigo, como um ícone. Sua aparência evidencia o que as pessoas são ou como as pessoas se comportam. “À medida que os ambientes domésticos passaram a ser considerados sinais do caráter dos ocupantes, as pessoas começaram a se esforçar para apresentar uma imagem satisfatória de si mesmas”(FORTY, 2007 p.148).

Ganha força o desejo de individualidade da pessoa ao mobiliar a casa. O lar é o lugar em que é possível fazer escolhas e ter um pouco de amor próprio. A ideia de que as máquinas (em especial os eletrodomésticos) podiam transformar o trabalho doméstico, de uma tarefa pesada num prazer de poucos minutos, era explorada por fabricantes de todos os produtos e dispositivos domésticos (FORTY, 2007).

Muitas vezes, a compra cumpria a função de ocultar o sentimento de vazio e a ausência de sentido do cotidiano. Outro fenômeno concomitante à crescente prosperidade foi a incipiente motorização das massas. O automóvel era a complementação ideal do cotidiano doméstico então revalorizado. [...] A competição de sistemas (capitalista e socialistas) entre o leste e o oeste foi exercida no ocidente com um padrão de vida atrativo, do qual faziam parte a elevação do consumo e a ampliação do Estado Social. Em outras palavras, a aceitação do sistema ocidental foi comprada com a elevação do consumo, o que era reconhecido como condição necessária para o funcionamento das democracias ocidentais (SCHNEIDER, 2010, p. 105).

⁵ - Organicismo ou funcionalismo orgânico é a procura da humanização da habitação (segundo o ideal *Arts and Crafts*), baseada na satisfação da necessidade pessoal. Procura maior liberdade na organização formal, se integra no ambiente natural. Suas formas inspiram na natureza (LAGE, DIAS, 2006).

E o design de utensílios domésticos foi agente responsável por fazer com que a vida doméstica parecesse algo encantador (FORTY, 2007). Isso levou ao surgimento de um novo comportamento: a compulsão de comprar.

As experiências da sociedade moderna podem ser caracterizadas pelos sentimento otimista perante a vida, obtida através do trabalho e de seus frutos, entre eles, o consumo. Baudrillard (1995) e Douglas e Isherwood (2004) concordam que o consumo é um fenômeno simbólico, que predomina sobre a necessidade, sendo um sistema de classificação social de nossa cultura. Ele apresenta qualidades ambíguas, já que, alcançado, logo perde sua característica de satisfação.

O consumo torna-se a maneira pela qual a sociedade passa a assimilar a própria cultura material. Tornou-se, segundo Baudrillard (1995), uma forma de comunicação da sociedade. Isso porque todo o consumo é um feito cultural, pois abrange valores e símbolos compartilhados socialmente. Tudo o que se consome tem um significado cultural específico. No momento em que a cultura e consumo são tratados conjuntamente, este deixa de ser um simples ato de produzir, comprar e usar artefatos para se tornar um sistema simbólico, através do qual a cultura manifesta seus princípios, categorias, ideias, valores e identidades.

Assim, o consumo está diretamente relacionado com a forma de lidar com as circunstâncias da vida cotidiana. E o design deve alimentar os diferentes estilos de vida, pois que antes era luxo reservado a classes médias e altas, na década de 80, tornou-se artigo de consumo para um amplo público. Individualizando o consumo, jogando com as emoções, os anseios e os desejos, o mercado expandiu-se:

A palavra capitalismo tardio não anuncia o fim iminente de um sistema, o que ele não é, ela descreve a loucura desesperada com a qual, o capital, em meio à destruição galopante supérflua, que não serve mais ao abastecimento do ser humano, mas apenas ao retorno dos investimentos. As crises não surgem mais quando a produção e o abastecimento por alguma razão não dão certo, mas quando o consumo sanguíneo está em baixa (DIETER MEIER apud SCHNEIDER, 2010, p. 166).

Em contrapartida, a preocupação com a problemática ecológica da destruição do meio ambiente é uma situação presente na vida das sociedades da maioria dos países, ainda que em diferentes proporções. Crises sociais, a recessão da

Europa e dos EUA, além do desemprego, são realidades na sociedade globalizada, exigindo mudanças de comportamento em relação ao consumo. De acordo com Holzhauser (2007), “[...] o hedonismo do consumo sob o lema sempre mais e mais depressa tornou-se fenômeno das classes baixas”.⁶

Uma nova reflexão na cultura do consumo se apresenta, gerando consciência em relação à qualidade, à durabilidade e às implicações ecológicas e culturais. Ela pode ser associada ao estilo de vida “sustentável”, fundamentada em uma relação respeitosa com o ambiente natural. Em conformidade com o pensamento de Schneider (2010) essa relação é uma credencial contemporânea de instrução e prosperidade disfarçada por uma refinada minimização.

Importante salientar que o design é uma atividade a que pode tornar mais sustentável a relação entre o consumo e suas consequências ambientais, se for pensado de modo a utilizar menos recursos naturais não renováveis como matérias-primas, de forma a minimizar os impactos da descartabilidade de materiais, focando em produtos que gerem menos resíduos ou resíduos de menor impacto.

A sustentabilidade não é uma meta impossível, distante, difícil de ser atingida. Segundo Leff (2001, p. 15), “[...] a crise ambiental veio questionar a racionalidade e os paradigmas teóricos que impulsionaram e legitimaram o crescimento econômico negando a natureza”. A afirmação de Leff gera reflexão a respeito da visão antropocêntrica da sociedade exposta nas formas de produção e consumo, em que a natureza é algo que apenas rodeia o homem. É da crise ambiental que resulta o discurso de sustentabilidade, como um saber reintegrador de novos valores éticos e estéticos. Isso se configura como uma estratégia política na sociedade contemporânea, a qual inclui uma reflexão sobre o papel do design.

A sustentabilidade, segundo Clóvis Cavalcanti (2001), apresenta-se como uma possibilidade de obtenção de condições iguais ou superiores de vida para uma sociedade e seus sucessores. O autor ressalta que as discussões atuais sobre o tema demonstram que o crescimento constante, sem a preocupação com o futuro, não é mais um discurso aceito por todos. Ele é favorável à ideia de se colocar limites para o progresso material e o consumo, vistos antes como ilimitados. De acordo com o

⁶ Tradução do autor

autor, sustentabilidade significa a “possibilidade de se obterem continuamente condições iguais ou superiores de vida para um grupo de pessoas e seus sucessores em dado ecossistema” (CAVALCANTI, 2001, p.168).

O conceito de sustentabilidade, descrito por Sachs (1993), divide a sustentabilidade em cinco dimensões: ambiental, econômica, ecológica, social e política, dentro de um contexto de ecodesenvolvimento, que propõe ações as quais tornem compatíveis a melhoria na qualidade de vida das pessoas e a preservação ambiental. A dimensão ambiental refere-se à capacidade de sustentação dos ecossistemas em face a agressões do homem. A econômica atém-se à gestão dos recursos caracterizando pela regularidade do investimento público e privado. A ecológica tem como foco a manutenção de estoques dos recursos naturais incluindo a produção. A dimensão social tem por objetivo a qualidade da produção, implicando sobre problemas com a desigualdade e inclusão social. Seguindo essa linha, a dimensão política refere-se à construção da cidadania capaz de assegurar ao indivíduo processos de desenvolvimento.

As referidas dimensões citadas remetem à necessidade de se integrar o conceito de responsabilidade ambiental em nossas relações com os artefatos e com o ambiente artificial, de modo que a sociedade conduza seus processos de fabricação de objetos conectados com o conceito de sustentabilidade, no que o design tem muito ainda a contribuir.

3.3.1 A sustentabilidade sob a lente do Design

Designer e educador, Victor Papanek foi um forte defensor da responsabilidade social e ecológica dos produtos. Era contra a concepção de produtos inseguros, mal adaptados ou essencialmente inúteis. Almejava as aproximações entre as questões sociais e ecológicas, visto que defendeu o design centrado no ser humano, na ecologia e na ética. Especializou-se no design para os países subdesenvolvidos, para pessoas deficientes, pessoas enfermas e segmentos marginalizados da sociedade.

O design deve ser um utensílio inovador, altamente criativo e interdisciplinar, que responda às verdadeiras necessidades do homem. Dessa forma Papanek foi um dos primeiros designers a compreender que a concepção de um objeto abrange não só sua produção e uso, mas sim todo o seu ciclo de vida. “A condição pós-modernista pode caracterizar-se como um vácuo de consciência, em que noções socialmente responsáveis como habitação agradável, ambiente limpo, assistência ou acesso a serviços médicos são consideradas algo embaraçoso” (PAPANEK, 1995, p. 32).

Em sua obra *The Green Imperative Natural Design for the Real World*, o autor apresenta amplas questões acerca do design, da ecologia e da arquitetura, com abordagens filosóficas e práticas para a construção de uma sociedade sustentável. A relação entre design e ecologia aponta algumas complexidades na concepção dos produtos, como a escolha dos materiais, o processo de fabricação, a embalagem, o transporte, o uso e o descarte (PAPANEK, 1995). Esses conceitos serão revistos e apresentados sob a visão de Ezio Manzini e Carlo Vezzoli (2002), no que tange o ciclo de vida dos produtos.

As pesquisas desenvolvidas por Papanek podem ser consideradas de extrema importância para conceituar o design sustentável e contribuir na elaboração de projetos voltados para a preservação das relações humanas e ecológicas, ao longo do processo de fabricação, consumo e descarte dos produtos: “[...] os recursos são extraídos da terra, refinados, transformados em bens através de processos de produção, são então distribuídos, vendidos, usados e descartados e substituídos” (WALKER, 2005, p.53).

Essa é a lógica do sistema existente em que, para a maioria dos bens de consumo, o processo de pós-uso, como conserto, recondicionamento, redistribuição, reaproveitamento, substituição de componentes e reciclagem são ações ainda marginalizadas pela sociedade, ao contrário dos conceitos propostos por Papanek.

Pelo alto grau de importância conferida à estética formal do artefato, o consumo de bens tem se refletido em uma apologia ao desperdício, com práticas sociais e ambientais danosas. Se a finalidade for reestruturar a ótica da sociedade em relação a sua cultura material, é mister mudar a linguagem do design. Para tanto, é

necessário entender qual é a linguagem do design ambiental ou sustentável; quais suas características e valores; como estes valores se materializam em artefatos.

As habilidades criativas e projetuais dos designers podem contribuir para uma expressão de princípios sustentáveis e de valores humanos significativos, apesar de não se saber claramente como, segundo Walker (2005). Ao estreitar-se a visão para as implicações relevantes do design de artefatos sustentáveis, e principalmente sobre a relação entre o homem e os objetos que cria a partir da natureza, compreende-se como essas formas de produção podem migrar para os processos industriais, adequando-os aos preceitos do desenvolvimento sustentável.

Faz necessário conhecer experiências novas em relação ao design que adotem uma abordagem mais responsável na exploração dos recursos oferecidos pela natureza. Trata-se de um desafio já que “[...] 80% do impacto ambiental de um produto, serviço ou sistema é definido no estágio do design” (THACKARA, 2008, p.48).

O ambiente artificial em que vivemos é fruto de uma cultura, como mencionado anteriormente, que determina um “modo” de projetar, produzir, distribuir e consumir. Junta-se a isso a globalização, que fomenta essa economia em escala mundial, e tem-se um quadro ambiental insustentável. É preciso integrar o conceito de responsabilidade ambiental em nossas relações com os artefatos e com o ambiente artificial. Para Manzini e Vezzoli, o conceito de sustentabilidade ambiental

[...] refere-se às condições sistêmicas segundo as quais, em nível regional e planetário, as atividades humanas não devem interferir nos ciclos naturais em que se baseia tudo o que a resiliência do planeta permite e, ao mesmo tempo, não devem empobrecer seu capital natural, que será transmitido às gerações futuras (MANZINI, VEZZOLI, 2005, p. 27).

Em outras palavras, os recursos naturais existentes atualmente devem ser preservados para que, no futuro, possibilitem as mesmas condições de vida no planeta, já que o homem não deve degradar o ambiente, pois depende dele para sobreviver. Ainda citando Manzini e Vezzoli (2005), os produtos devem ser produzidos de forma ecologicamente correta, ou seja, valendo-se de alternativas

socialmente aceitáveis e favoráveis à manutenção do ambiente natural.

Como constatado, a crise ambiental é originária do desenvolvimento da sociedade industrial, desde quando um grande número de pessoas teve acesso a produtos e a sociedade começou a ser seduzida pelo bem-estar que esses produtos seriam capazes de proporcionar. Na compreensão de Manzini:

A força original da ideia de bem-estar produzida pela sociedade industrial repousa exatamente nesta promessa de democratização do acesso a produtos que reduzem o esforço, aumentam o tempo livre e estendem as oportunidades de escolha individual, ou seja, aumenta a liberdade individual (MANZINI, 2008, p.41).

Num primeiro momento, pode-se entender que o acesso a produtos traria apenas benefícios à sociedade, mas infelizmente esse quadro não se confirma, nem agora e muito menos no futuro. A questão é clara: se a sociedade basear seu bem-estar no acesso a produtos e estender isso à escala mundial, a situação de bem-estar mostra-se insustentável.

É necessário, portanto, uma visão transformativa, que contemple novas combinações de produtos e serviços, conectando o sistema de produção e o sistema de consumo e contribuindo para o desenvolvimento de estilos de vida sustentáveis (KRUCKEN, 2009, p. 47).

Diante do exposto, entende-se como algo de fundamental importância a aplicação do design sustentável para a produção material das próximas gerações. Segundo o CfSD (*Center for Sustainable Design*), entende-se o Design para Sustentabilidade como: “[...] um conjunto de ferramentas, conceitos e estratégias que visam desenvolver soluções para a geração de uma sociedade voltada para a sustentabilidade” (CfSD, 2010, texto digital). Pode-se concluir, portanto, que quando design e sustentabilidade se misturam, a fim de encontrar soluções para demandas (projetos), que refletem favoravelmente nos âmbitos econômico, social e ambiental.

Em suma, ao projetar um artefato, deve-se prever seu impacto no meio ambiente, possibilitando alternativas para usos racionais dos recursos naturais e colaborando com a inclusão social através de mão-de-obra. Ao abordarmos o tema

design e artesanato, deve-se levar em consideração a incorporação do saber tradicional aos projetos contemporâneos, por meio de seus processos, matérias e repertório artesanal, direcionando-os para uma produção limpa, que leve em consideração o ciclo de vida, reutilização, reciclagem, montagem e qualidade dos produtos.

É importante ter consciência de que os mais simples atos cotidianos podem fazer a diferença para a sociedade. A sustentabilidade, como requisito para o design, pode contribuir para a busca de soluções inovadoras em que os bens de consumo requeiram o mínimo de recursos, aumentando a qualidade de vida da sociedade. Neste campo o design tem muito ainda a contribuir, e as práticas artesanais de produção podem ser uma inspiração. Busca-se compreender melhor seus processos.

4 O FAZER DAS MÃOS: PRÁTICAS ARTESANAIS

O artesanato não pretende durar milênios; nem tão pouco possuído pela pressa de desaparecer rápido demais. Ele passa com os dias, escoa-se conosco, gasta-se aos poucos, não procura a morte – nem a nega. Ele a aceita. Entre o tempo intemporal dos museus e o tempo acelerado da técnica, o artesanato é o pulsar do tempo humano. É um objeto útil, mas que, ao mesmo tempo, é belo: um objeto que dura, mas que desaparecerá e que consente em desaparecer; um objeto que não é único como a obra de arte e que pode ser substituído por outro, parecido mas nunca idêntico a ele. O artesanato nos ensina a morrer – e, em consequência, nos ensina a viver (PAZ, O. apud FROTA, 2000, p. 44).

O capítulo tem como foco a investigação dos saberes produzidos no campo do design e sua relação com os modos de produção artesanal. Inicia-se com a apresentação da trajetória do artesanato, define-se as categorias, tipologias e organização de trabalho artesanal, ressaltando os modos de vida e os processos de produção dos artesãos, bem como suas relações com o design e o ambiente natural.

4.1 Produção Artesanal

Refletir sobre o artesanato numa perspectiva genérica é algo que apresenta algumas dificuldades em razão das características históricas, culturais e sociais específicas de cada sociedade, bem como a sua complexidade expressa nos processos variados, sua contextualização, sua definição histórica, ecológica e territorial. Ainda mais difícil é dar uma caracterização ou identificação precisa do

que pode ser considerada uma produção artesanal.

Saberes de indígenas, negros, caboclos, imigrantes europeus e asiáticos são materializados em artefatos que em sua grande parte, são confeccionados à mão para suprir uma necessidade utilitária, determinados pelas circunstâncias de materiais, representando assim os saberes e identidades de comunidade. Essa produção resultante do trabalho ou de atividade cotidiana é convencionalmente chamada de artesanato.

Os artefatos são capazes de conter uma série de valores, costumes, hábitos que fazem o seu diferencial, revelando conhecimentos, conceitos e necessidades os quais caracterizam uma sociedade e que, se analisados em conjunto, permitem compreender o processo da evolução da humanidade (LIMA, 2005). Esses objetos são como testemunhas de uma civilização. Representam sua cultura, não apenas a material, mas também imaterial, como os modos de fazer, as formas de organização e gestão do que se produz (LEITE, 2005).

Os saberes da mão, ou os artefatos feitos à mão, são produtos “[...] de uma relação dinâmica entre o espaço cultural dos sujeitos, com sua dimensão ecológica, com o ambiente o qual imprimiu e imprimiu-se de história, em geral no âmbito coletivo na família e estendida às redes de reciprocidade,” (TEDESCO, 2005, p. 223). Parte daquilo que compõe a identidade cultural da nossa sociedade, ou as tradições culturais do Brasil, não são necessariamente originárias do lugar, mas foram construídas, ganhando significados, representando o pensamento, o modo de vida, compondo uma ideia de nação brasileira.

A partir da antropologia, a identidade cultural é constituída levando-se em conta características presentes no espaço territorial ocupado e o conjunto de símbolos e signos linguísticos, códigos e normas (moral e ética), objetos, artefatos, costumes, ritos e mitos (religião, folclore, música, culinária, vestimentas etc.) aceitos e utilizados coletivamente, capazes de distinguir uma sociedade de outra. Os artefatos consistem no relato material de uma sociedade ao retratar o modo de vida e apresentar as suas diversas expressões culturais. Os diferentes usos e o aspecto formal desses objetos revelam também aspectos peculiares da vida em sociedade (FROTA, 2000).

Nesse sentido, o estudo do cotidiano aparece como uma forma de entender as diferentes abordagens em que são apresentadas as questões rotineiras da vida, as práticas, as conversas, as expressões, os significados que as pessoas vão construindo com os seus hábitos e também em suas formas de trabalhar. Certeau (1994, p.31) expressa que “o cotidiano é aquilo que nos é dado a cada dia”, a partir das “artes de fazer”.

Nas artes de fazer cotidianas sobrevêm estratégia e táticas. Aquela estratégia é a ação autônoma do “forte”, capaz de produzir e impor algo sobre um espaço; e a tática é a arte do “fraco”, que somente permite manipular, utilizar e alterar algo. Os “modos de fazer” são, em geral, maneiras de transformar aquilo que é estabelecido pela ordem corrente. “Esses estilos de ação intervêm num campo que os regula num primeiro nível, mas introduzem aí uma maneira de tirar partido dele, que obedece a outras regras e constitui-se como que um segundo nível imbricado no primeiro” (CERTEAU, 1994, p.92).

O estudo trata dos modelos produzidos pelos saberes e fazeres sociais dos artesãos, os quais se expressam através de uma forte atividade cognitiva, e envolvem o trabalho, o lazer, a criação, a religião, entre outras. Sabe-se que os citados conhecimentos foram incorporados de gerações antepassadas por meio das relações cotidianas da sociedade, marcadas pelos modos de fazer dos grupos sociais.

O artesanato possui um modo informal de aprendizagem, em que o artesão produz a partir do que aprendeu através das relações familiares, observando, imitando, vendo outro trabalhar, enfim, por meio da vivência. Ou seja, aprende-se fazer fazendo. Daí o cunho pessoal e subjetivo do trabalho artesanal. A produção artesanal no meio rural tem uma dimensão social, tanto na organização do cotidiano, quanto na, da vida econômica e familiar.

De acordo com os estudos de Tedesco (2005), os primeiros tempos da colônia caracterizam-se por uma profunda correlação de intervizinhança, proximidade, de unidade familiar. Tratam-se de relações também ligadas ao sentimento de pertencimento, pois grande parte das atividades necessitava de um aparato social comunitário, principalmente em torno da mão-de-obra, do intercâmbio técnico e de razões simbólicas relacionados ao saber e ao

reconhecimento social.

Tem-se registro de produção de artefatos para o uso do homem desde a Idade Média. As guildas ou corporações de ofícios eram associações medievais de artesãos e comerciantes, que nasceram com o desenvolvimento das cidades e, conseqüentemente, da atividade urbana. Com esse advento surgiram algumas atividades essenciais para suprir as necessidades coletivas, como ferreiros, sapateiros, tecelões, carpinteiros, entre outros. As guildas tinham como finalidade o controle da qualidade e quantidade de mercadorias produzidas, mas principalmente o controle do ensino da profissão. Com a indústria, o artesanato entrou num processo de desvalorização e marginalização social e econômica, sendo utilizado apenas como alternativa de consumo das populações periféricas e de menor poder aquisitivo, que não tinham acesso aos bens e serviços industriais (BARROSO, 2003).

Os artefatos artesanais, por meio das formas, cores, texturas, ornamentos, uso e funções apresentam os critérios subjetivos que expressam a identidade cultural do artesão. Tudo isto resulta em um artesanato rico em significações. Para Leite (2005), a produção cultural conserva, em suas expressões técnicas e estéticas, muitas referências à realidade na qual está inserida. Portanto, o universo artesanal não é uma realidade homogênea, mas “pressupõe modos de fazer, estilos de vida, visões de mundo e também estéticas diferentes” (LIMA, 2005, p. 14), o que está atrelado às suas condições de produção:

[...] o objeto artesanal é definido por uma dupla condição: primeiro, o fato de seu processo de produção ser essencialmente 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, 2005, p. 14).

Conforme Barroso (2003, p. 3), pode-se “[...]compreender como artesanato toda a atividade produtiva de objetos e artefatos realizados manualmente, ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares, com habilidade, destreza, apuro técnico, engenho e arte”. Diferentes entidades no Brasil buscam definir o trabalho artesanal e o artesão. Segundo a Fundação Gaúcha do Trabalho e Ação Social

(FGTAS)⁷, órgão da Secretaria da Justiça e Desenvolvimento Social (SJDS), o Programa Gaúcho do Artesanato, na portaria 007/2009, define como artesão: “[...] o profissional que detém o conhecimento do processo produtivo, sendo capaz de transformar a matéria-prima, criando ou produzindo obras que tenham uma dimensão cultural”. Na mesma portaria define-se artesanato como: “[...] o conjunto de objetos utilitários e decorativos para o cotidiano do homem, produzidos de maneira independente, usando matéria-prima em seu estado natural e/ou processados industrialmente”.

A portaria diferencia os tipos de artesanato enquanto: indígena, tradicional, típico regional étnico, contemporâneo e habilidades manuais:

I - Artesanato Indígena: Entendido como o resultado do trabalho de uma comunidade indígena, onde se identifica o valor de uso e a relação social da comunidade indígena. Ex.: cestaria em cipó (guarani), arcos e flechas (caingangues); II - Artesanato tradicional: Entendido como a manifestação popular que conserva determinados costumes e a cultura de um determinado povo e/ou região. Ex.: tramas em fibra vegetal, selaria, trançado em tento, tecelagem em lã crua etc.; III - Artesanato típico regional étnico: Entendido como aquela manifestação popular específica, identificada pela relação e manutenção dos costumes e cultura, resultado da ocupação, povoação e colonização do Estado. Ex.: cerâmica alemã, bilro, trabalhos em metal com técnicas espanholas, etc.; IV – Artesanato Contemporâneo: Identificado pela inovação tecnológica, inclusão e uso de novos materiais incorporando elementos de diversas culturas urbanas. V – Habilidades Manuais: Identificado como aquele trabalho manual sem transformação da matéria-prima e sem desenho próprio, buscando principalmente uma resposta mercadológica, muitas vezes seguindo tendências e modismos editados pela mídia (FGTAS, 2010, texto digital)⁸.

A partir da categorização, optou-se por estudar artesanato típico regional étnico. Já a classificação de Barroso (2003) é outra. Para ele, o artesanato pode ser categorizado em função de sua finalidade, podendo ser de caráter utilitário, conceitual, decorativo, litúrgico e lúdico. O mesmo conceito também é utilizado pelo Sebrae.

1)Utilitário: são em geral ferramentas e utensílios desenvolvidos para suprir carências e necessidades das populações de menos poder aquisitivo, substituindo produtos industriais de valor mais elevado. 2)Conceitual: São objetos cuja finalidade principal é o de externar uma reflexão, discursos ou conceito próprio

⁷ FGTAS – Fundação Gaúcha do Trabalho e Ação Social. Disponível em:<www.fgtas.rs.gov.br> Acessado em: 15 de out. 2010.

⁸ FGTAS – Fundação Gaúcha do Trabalho e Ação Social. Disponível em:<www.fgtas.rs.gov.br> Acessado em: 15 de out. 2010.

de quem o produz, seja este indivíduo ou comunidade. Em geral estes produtos estão ligados à necessidade de autoafirmação social e cultural de um determinado grupo e por isto mesmo muitas vezes aproximam-se da arte popular e com esta se confundem 3) Decorativo: são artefatos cuja principal motivação é a busca da beleza, com a finalidade de harmonizar os espaços de convívio 4) Litúrgico: São produtos de finalidade ritualística destinados a práticas religiosas ou místicas reforçando os sentimentos de fé e de elevação espiritual. 5) Lúdicos: São em geral produtos destinados ao entretenimento de adultos e crianças, intimamente relacionados com as práticas folclóricas e tradicionais, incluindo-se nesta categoria todo tipo de brinquedos populares e instrumentos musicais (BARROSO, 2003, p.5).

A partir de Barroso, o artesanato dos três grupos em estudo classifica-se como utilitário e decorativo. Segundo o Sebrae, as categorias dos produtos artesanais podem ser definidas também seguindo conceitos de acordo com a sua origem, uso e destino. Assim, podem ser categorizados enquanto: artesanato, arte popular e trabalhos manuais. A arte popular define-se pelo “conjunto de atividades poéticas, musicais, plásticas e expressivas que configuram o modo de ser e viver do povo de um lugar” (SEBRAE, 2010, p. 21).

Os trabalhos manuais “[...] exigem destreza e habilidade, porém utilizam moldes e padrões pré-definidos, resultando em produtos de estética elaborada. [...] na maioria das vezes, uma ocupação secundária que utiliza o tempo disponível das tarefas domésticas” (SEBRAE, 2010, p. 21). Os trabalhos artesanais dos três grupos enquadram-se como arte popular e trabalhos manuais, com materiais de origem vegetal.

Com relação à matéria-prima, o Sebrae classifica o artesanato conforme a origem da mesma, podendo ser mineral, vegetal ou animal. Pode-se utilizá-la em seu estado natural, ou depois de processada artesanalmente ou industrialmente. Cada matéria-prima deriva do processo utilizado, que resulta na tipologia de produtos, com suas respectivas técnicas, ferramentas e destinações, conforme demonstra a tabela a seguir:

Tabela 2: Classificação do artesanato em função da matéria-prima utilizada

MATÉRIA-PRIMA	MINERAL		VEGETAL		ANIMAL		MINERAL + VEGETAL + ANIMAL		
NATURAL	ARGILA	CERÂMICA	FIBRAS	TAPEÇARIA	COURO	SAPATARIA/ CALÇADOS			
		PORCELANA		CESTARIA		SELARIA			
	MOSAICOS	MOVELARIA		MALAS					
	PEDRA	SANTERIA	MADEIRA	MARCHETARIA	CHIFRE E OSSO	PRÁTICAS DIVERSAS			
		JOALHERIA		LUTHERIA					
		MOVELARIA		CARPINTARIA					
CANTARIA	NAVAL	CONCHAS E CORAIS		ENTALHES E ESCULTURAS					
	MARCENARIA	LÃ	TECELAGEM						
	SANTERIA/ ESCULTURA	PENAS E PLUMAS	PRÁTICAS DIVERSAS						
PROCESSADA	METAIS	FERRARIA/ FERRAMENTAS	FIO	TECELAGEM	COURO	CALÇADOS	CERA	MODELAGEM	
		UTENSÍLIOS		RENDAS		SELARIA	COURO SINTÉTICO	CALÇADOS	
	JOALHERIA	BORDADOS	MALAS	CONFECÇÃO DE BOLSAS E ACESSÓRIOS					
	SERRALHERIA	TECIDO	COSTURA	FIO DE SEDA	TECELAGEM	MASSA	MODELAGEM		
	VITRAIS		BORDADOS		BORDADO	PARAFINA	MODELAGEM		
	VIDRO	EMBALAGENS	BORRACHA	PRÁTICAS DIVERSAS	LÃ	TECELAGEM			
GESSO		MODELAGEM							
PARAFINA	MODELAGEM								
RECICLÁVEL/ REAPROVEITÁVEL	METAIS	FERRAMENTAS	MADEIRA	MARCHETARIA	COURO	PRÁTICAS DIVERSAS	COURO SINTÉTICO	CALÇADOS COSTURA/ CONFECÇÃO DE BOLSAS E ACESSÓRIOS	
		UTENSÍLIOS		MARCENARIA		LÃ			TECELAGEM
		JOALHERIA		ESCULTURAS					
	SERRALHERIA	PAPEL	PRÁTICAS DIVERSAS	TAPEÇARIA					
	VITRAIS		COSTURA	BORDADOS					
	VIDRO	MOSAICOS	FUXICO						
EMBALAGENS		TECIDO	BORDADOS						
PLÁSTICO	PRÁTICAS DIVERSAS								

Fonte: SEBRAE (2010, p. 16)

O modo de fazer artesanal, ou seja, o trabalho artesanal pode ser organizado por diferentes formas, como produção familiar, como grupo ou empresa de produção artesanal, associação ou cooperativa. Tanto as cooperativas, quanto as empresas artesanais podem se valer de acordos informais, com objetivo de aquisição de matéria-prima, promoções de vendas, participação em feiras, etc., sempre com o enfoque de produção coletiva, vislumbrando uma maior eficiência na produção para atender o mercado (SEBRAE, 2010). Já a produção familiar é uma força de trabalho constituída por membros da família, com dedicação integral ou parcial de seus membros. Em geral não existe um sistema de pagamento fixo, pois as pessoas são remuneradas de acordo com a necessidade e disponibilidade do caixa.

No caso de associação, “[...] é uma instituição de direito privado sem fins lucrativos, constituída para defender e zelar pelos interesses de seus associados” (SEBRAE, 2010, p. 27). As associações são regidas por um estatuto, possuem diretoria e encontros regulares, e as decisões são tomadas através de assembleias. No contexto artesanal, esse tipo de instituição não costuma ter em seus objetivos a

preocupação com a produção e a qualidade dos produtos. Mesmo quando organizadas de diferentes formas associativas, segundo Lina Bo Bardi (1994, p. 26), “[...] não existe um artesanato importante em país nenhum do mundo que não esteja no estágio de civilização industrial”.

Para entender, sob o ponto de vista econômico, o papel do artesão enquanto trabalhador, precisa-se compreender a sua inserção na estrutura econômica da sociedade a que pertence. Segundo Fossaert (1981, p.6), mesmo pertencendo a economias capitalistas, duas sociedades jamais serão idênticas. Os EUA, o Japão e a França são economias capitalistas, no entanto, podem-se perceber diferenças estruturais: por exemplo, a importância do pequeno produtor rural no Japão e na França é muito maior, se comparada ao EUA.

O modo de produção dos artefatos se desenvolverá de acordo com a particularidade histórica, perfil social e político da sociedade em questão. O estudo das sociedades capitalistas demonstrou que o econômico e o cultural compõem uma natureza indissolúvel das comunidades.

Para Canclini (1981) estes elementos tornam este fazer complexo, pois mescla aspectos simbólicos e cognitivos e as exigências das classes dominantes, o significado do objeto produzido nas oficinas e a pressão enfrentada pelo artesão sobre o que comercialmente vendável e o socialmente desejável.

A redefinição do que é hoje popular requer uma estratégia de investigação que seja de abranger tanto a produção quanto a circulação e o consumo. Se as feiras de artesanato das grandes capitais e cidades aumentam a cada dia, significa que o consumo e a circulação estão sendo impulsionados. Tal incentivo à produção artesanal encontra sustentação em um sistema social que a incentiva, apesar da produção material e simbólica das culturas tradicionais pelo consumo urbano (CANCLINI, 1981, p.12).

Importante ressaltar que os produtos artesanais modificam-se ao se relacionar com o mercado e com as formas contemporâneas do design, comunicação e lazer. Isso se compreende como mudança no sentido e na função do artesanato, o que pode se constituir em uma fatia da crise de identidade existente nas sociedades atuais. O autor sugere que o artesanato deva ser estudado como um processo e não como um resultado, como produtos inseridos em relações sociais e não como objetos voltados para si mesmos.

Estudos recentes tentaram definir o que seria específico ao artesanato a partir de análises econômicas que só levam em conta o processo de trabalho (e não o significado que se forma no consumo) ou tipo de subordinação econômica ao capitalismo (mas sem considerar o papel do cultural para esta caracterização) (CANCLINI, 1984, p.53).

Nenhum artefato tem o seu caráter popular garantido para sempre porque foi produzido artesanalmente, já que o sentido e o valor vão sendo conquistados nas relações sociais. “É o uso e não a origem, a posição e a capacidade de suscitar práticas ou representações populares, que conferem esta identidade” (CANCLINI, 1984, p.135).

As oficinas artesanais hoje foram substituídas pelas manufaturas e, em seguida, pelas fábricas. Sua concorrência desvantajosa diante das empresas capitalistas relegou os artesãos à realização de conceitos ou outros trabalhos marginais, em que a criatividade manual permanece útil. Segundo Canclini, nos países latino-americanos, devido à modernização mais tardia e de forma não homogênea, persistem formas “atrasadas” de produção.

Outro aspecto a ser levado em conta é a compreensão de que o objeto artesanal, dentro das relações de mercado, também é um produto diferenciado pelo valor agregado. Observa-se uma espécie de renascimento do interesse por objetos culturais, sobretudo em países mais industrializados, o que afeta tanto o produtor quanto o consumidor. “Objetos procedentes do Afeganistão ou do Sudão são vendidos nas mesmas lojas que oferecem os mais sofisticados itens de design italiano e japonês” (FROTA, 2000, p.26).

Existem segmentos que defendem o discurso de que os objetos artesanais devem permanecer nas condições em que foram produzidos, sem sofrer alterações nem nos processos, nem em matérias-primas, pois se entende que são “testemunho de um passado a ser preservado” (LIMA, 2005, p. 12). Comumente, os citados objetos artesanais são ligados a segmentos de baixa renda, seriam dotados de uma estética que refletiria o gosto de seu produtor, sendo mais aceitos pelo mesmo, para quem tem um maior significado.

Outro discurso é daqueles que defendem que o artesanato deve se adequar aos “tempos contemporâneos”, procurando uma transformação de forma, um

refinamento através de “um novo” design, que garanta condições de atingir o mercado contemporâneo (LIMA, 2005).

Em outras, palavras encontra-se aqui uma disparidade de objetivos, de modos de produção, mas principalmente de madeiras como o artesão se posiciona em relação à sua rede de relações sociais, como ele se estabelece dentro da sociedade em que vive. Isso tudo vai influenciar ou determinar o processo produtivo dos artesãos, possibilitando a inclusão ou não de conceitos sustentáveis em seus modos de fazer cotidianos.

4.2 O Fazer do Artesão

A partir do estudo, tenta-se compreender a produção humana por meio da análise de duas perspectivas: a fabricação técnica de um artefato e a criação artística de uma obra. Parte-se do questionamento da diferença entre a produção técnica, que fabrica instrumentos ou utensílios, e a produção artística que cria os utensílios e/ou arte. Percebe-se que ambos (tanto criar uma pintura quanto fabricar um móvel), fundam-se na ação das mãos do homem, são trabalhos manuais. São as mãos que produzem a obra e o utensílio, valendo-se das ideias de Martin Heidegger, sociólogo alemão (2010, p.143).

Antes de iniciar um trabalho o artesão, de algum modo, já sabe o quê, como, onde, por quê, para que, fazer; Ou seja, uma maneira de antecipar o fim que o orienta desde o início. Mesmo sendo uma ação de manuseio, o trabalho manual consiste no saber fazer, o que refere-se a um fazer manual que perpassa toda a produção.

“Fazer é pensar”. A afirmação fundamenta o pensamento do sociólogo americano Richard Sennett, na obra “O Artífice” (2009). Nela, o autor retrata o trabalho manual não industrializado (no passado e no presente), conectando-o a valores éticos. Para ele, o artesanato está presente tanto nas formas mais rudimentares de se executar um trabalho como no exercício de atividades de maior complexidade, como a medicina, a música e a arquitetura.

O fazer e o pensar e outras dicotomias (mente e corpo, concepção e

execução, teoria e prática, *Homo faber* e *Animal laborens*) perpassam a obra. A última refere-se à filósofa contemporânea Hannah Arendt, da qual o autor discorda, porque ela pressupõe a superioridade do *Homo faber* (aquele que cria a vida através do trabalho) sobre o *Animal laborens*, que estaria condenado à rotina do trabalho braçal, tal qual um animal de carga (SENNETT, 2009)⁹. “Enquanto o *Animal laborens* está fixado na pergunta “Como?”, o *Homo faber* pergunta “Por quê?” (SENNETT, 2009. p.17).

Sennett defende que a distinção não é verdadeira, pois, para ele, o *Animal laborens* é capaz de pensar. As discussões formuladas e sustentadas pelo produtor (artesão) podem ocorrer mentalmente, ou com os seus materiais ou com outras pessoas. A partir desse pressuposto, o autor desenvolve o raciocínio de que é possível cada um aprender sobre si mesmo através do ato de produzir. Uma perspectiva mais clara seria de que o pensamento e o sentimento fazem parte do processo do fazer (SENNETT, 2009).

O interessante da observação de Sennett está na maneira como se entende um problema ou uma situação problema. Sendo assim “[...] depois de realizado o trabalho equivale a defrontar as pessoas com fatos em geral irreversíveis no campo concreto” (SENNETT, 2009. p.17). O envolvimento dos atores deve ter início antes do processo em si, requerendo um entendimento melhor e mais pleno do processo através do qual as pessoas produzem coisas, um envolvimento mais materialista e utilizando as palavras de Sennett (2009, p.17) “Para enfrentar Pandora, é necessário um materialismo cultural mais vigoroso”.

O que pode-se ressaltar é o forte sentido de engajamento empregado em todo o processo artesanal, o alto nível de intimidade entre o artesão e os materiais

⁹ *Animal laborens* é, como já indica o nome, o ser humano equiparado a uma besta de carga, o trabalhador braçal condenado à rotina. Arendt enriquece a imagem imaginando-o numa tarefa que o mantém isolado do mundo, situação bem exemplificada no sentimento de Oppenheimer de que a bomba atômica era um problema “agradável”, ou na obsessão de Eichmann em tornar eficientes as câmaras de gás. No ato de fazer a coisa funcionar, nada mais importa; o *Animal laborens* toma o trabalho como um fim em si mesmo. Em contraste, o *Homo faber* é a imagem que ela apresentava de homens e mulheres fazendo um outro tipo de trabalho, criando uma vida em comum. Mais uma vez Arendt enriquecia uma idéia herdada. A expressão latina *Homo faber* significa simplesmente “homem que faz”. [...] O *Homo faber* é o juiz do labor e da prática materiais, não um colega do *Animal laborens*, mas seu superior. Desse modo, na visão dela, nós seres humanos, vivemos em duas dimensões. Numa delas, fazemos coisas; nesta condição, somos amorais, entregues a uma tarefa. Também somos habitados por uma outra forma de vida, mais elevada, na qual deixamos de produzir e começamos a discutir e julgar juntos. Enquanto o *Animal laborens* está fixado na pergunta “Como?”, o *Homo faber* pergunta “Por quê?” (SENNETT, 2009. p. 16-17).

que utiliza (sejam eles desde um material altamente tecnológico ou uma simples fibra de bananeira), caracterizado como uma espécie de “consciência material” altamente desenvolvida pelo artesão. Sennett explica que esse engajamento prático não é necessariamente instrumental, está também associado ao ato de “fazer bem feito”, enfatizando o fato da capacidade do artesão de tolerar erros como marca digital do seu trabalho, como uma identidade, pois seus objetos, por mais preciso que seja o processo, sempre serão peças singulares.

4.2.1 Produção Artesanal no contexto do Design

“Siqueiros, você prefere a poesia escrita à mão ou à máquina?”¹⁰

Os tempos modernos caracterizaram-se pela ruptura do modo de vida contemplativo, prestigiado desde a Antiguidade, e que levou a atividade produtiva a uma posição superior, considerando a produtividade, a capacidade de planejar, a habilidade técnica. Essa confiabilidade se mistura e é confundida com a segurança do domínio total da técnica, promovendo na humanidade a ambição arrogante e antropocêntrica de os homens se tornarem, usando as palavras de Descartes, “donos da natureza”:

Adquiri, porém, algumas noções gerais de física e [...] elas fizeram-me enxergar que é possível adquirir conhecimentos muitos úteis para a vida e que, em lugar dessa filosofia especulativa que se ensina nas escolas, pode-se encontrar uma filosofia prática pela qual, conhecendo a força e a ação do fogo, da água, do ar, dos astros, dos céus e de todos os outros corpos que nos rodeiam, tão distintamente como conhecemos os diferentes ofícios de nossos artífices, fosse-nos possível aplicá-los do mesmo modo em que todos os usos a que se prestam e, assim, nos tornar como que senhores e donos da natureza (DESCARTES, 1978, p.113) .

A confiança no método matemático das ciências naturais incentiva a sociedade a entender o mundo como um bem humano. A racionalidade econômica,

¹⁰ Em visita ao Brasil em 1930, o célebre pintor mexicano David Siqueiros pregou o fim da pintura de pincel que, a seu ver, estava ultrapassada e seria substituída por outras técnicas mais modernas. Em um debate que se seguiu a uma de suas palestras, o pintor Cândido Portinari o arguiu com uma de suas habituais provocações: “Siqueiros, você que defende tanto essa renovação de materiais na pintura, eu te pergunto: você prefere a poesia escrita à mão ou à máquina?” (Debate ocorrido em palestra realizada na ABI (Associação Brasileira de Imprensa) e publicada pela revista Rumor (s/d). Extraída frase de Israel Pedrosa: poéticas da cor nascente (Rio de Janeiro: Uerj, 2004.)

baseada no avanço da tecnologia, foi associada à evolução da sociedade, fomentando o modelo evolucionista da época (SANTOS, 2005). O desenvolvimento significava produção contínua de tecnologia e de ferramentas utilizadas para fazer os produtos, perpetuar o sistema produtivo, penetrando na vida cotidiana da sociedade (THACKARA, 2008).

O artesão era o profissional responsável pela configuração e execução dos objetos (PEVSNER, 2001). O que caracteriza o modo de produção artesanal desde a Idade Média é a ausência da divisão entre o trabalho intelectual (pensar) e o trabalho manual (fazer) na produção dos objetos. Essas práticas que foram adquiridas nas relações entre mestre e aprendiz, ou nas relações familiares, quando o “saber fazer” era repassado para próximas gerações, sem auxílio de um aparato teórico. No entanto, o “saber fazer” segue normas rígidas que definiam os processos criativos desde a temática até a construção do objeto, sem margem para criação individual.

Ressalta-se que o modo artesanal coexistiu com o modo manufatureiro (final do século XVIII). É nesta época que se iniciou a diferenciação entre o trabalho intelectual e o manual. “Os artistas, devido ao contexto, passaram a ser os profissionais contratados para criar as formas dos produtos a serem fabricados em série pelos mestres e artesãos” (CABRAL, 2007, p.23). De acordo com Bonfim (1998), neste período surgiu a figura do “Mestre da Forma” ou “Mestre das Figuras”. A existência das manufaturas deu origem em vários países, à industrialização do século XIX. Neste momento, ocorreu a mudança dos modos de produção domésticos (artesanais) para o fomento e intensificação da produção em série, com a utilização dos projetos ou modelos e, principalmente, com a divisão do processo de trabalho em etapas. A habilidade dos mestres e artesãos já não era necessária, crescendo a utilização de trabalhadores não especializados pela indústria.

Para John Ruskin e William Morris, fazem parte do cenário mundial dois polos distintos: a fundamentação teórica, que dá suporte para a criação (arte, técnica e ciência) e os modos de produção (artesanal, manufatureiro e industrial mecânico). Para Ruskin, a má qualidade dos artefatos deve-se à exploração do trabalho, às indústrias e seu processo de produção, que degradaram a cultura, diferentemente da

época das corporações de ofícios (PEVSNER, 2001).

Ruskin já exaltava a superioridade do artesanato na tradição medieval sobre a produção da máquina. E, por sua vez, Morris procurou pôr em práticas essas teorias. Para ele, os artistas eram pessoas comuns que trabalhavam na produção de artefatos para o uso diário. “Eu não quero arte para poucos, da mesma forma como não quero educação para poucos ou liberdade para poucos”. Assim, Morris defende a “importância da estética do ambiente cotidiano” (PEVSNER, 2001, p.32-33). O que nos remete ao questionamento que precede o capítulo, a resposta deveria ser a poesia bem escrita. O objetivo não deveria estar na técnica, e sim na qualidade do resultado do trabalho.

Em um dos mais interessantes textos sobre artesanato, “Feito com as Mãos”, o mexicano Octavio Paz compreende que o objeto artesanal conserva, real ou metaforicamente, as impressões digitais de quem o fez. Segundo ele: “[...] Essas impressões são a assinatura do artista, não um nome, nem uma marca. São antes um sinal: a cicatriz quase apagada que comemora a fraternidade original dos homens”. Segundo a lógica de Paz, a tecnologia empregada num projeto altera mais do que o resultado do artefato, altera o caráter do trabalho (FROTA, 2000).

Caso se observem as mostras de design encontradas nos museus, em revistas especializadas, em feiras, vê-se que a produção artesanal está presente nos mais diversos setores, não mais associados somente pelo seu caráter utilitário. Na história do design, o artesanato sempre foi negligenciado como produto e como campo de atuação do design, e só passaria a ser considerado quando o próprio designer configura-se como artesão.

É necessária uma lógica de aproximação entre o design e o artesanato, que consiga impedir as dicotomias entre uma e outra, já que o designer contribui com o cérebro (processo projetual) e o artesão colabora com a habilidade manual (produção), cenário este muito comum quando da intervenção dos designers no meio artesanal. Se não houver mudanças nesse cenário, estaremos não somente negando a atribuição mental do profissional que trabalha com as mãos, mas também negando possíveis contribuições desses artesãos no processo projetual.

É importante e necessária uma reconciliação entre o pensar e o fazer, com a

cabeça e com as mãos, juntos, não importando a restrição instrumental ou formal, ou entre o urbano e o rural, propondo artefatos que se comuniquem com o coração e a alma de quem projetou, produziu e comprou. Talvez assim possamos reagir à racionalidade do mundo industrial, à visão que transforma tudo em mercadorias, propondo uma profunda integração com o meio natural.

Nomes absolutamente importantes para revitalização e valorização do artesanato como Lina Bo Bardi e Janete Costas trabalham nessa perspectiva há mais de 50 anos. Também destaca-se a designer Heloísa Crocco, um dos principais nomes da junção design e artesanato no país. Foi uma das primeiras designers a interagir com o artesanato, em 1993. Seu trabalho como designer começou em 1976, quando ela participou do desenvolvimento da coleção da Tactile para a Tok & Stok, em conjunto com outro gaúcho, Antonio Aiello. A atuação no design começou a tomar um rumo bem particular e próprio em 1986, quando entrou pela primeira vez na floresta amazônica, e usou o método de pesquisa da identidade local, que foi adotado depois no Mão Gaúcha, amplo programa de revitalização do artesanato iniciado pelo Sebrae do Rio Grande do Sul em 1997 e lançado em 1999. Crocco trabalhou na área de inovação do projeto e explicou que a matriz da primeira coleção partiu da iconografia das ruínas das missões jesuíticas no interior do Estado. Desenhos, texturas e cores encontrados em ruínas da arquitetura e cacos de cerâmicas foram pesquisados exaustivamente, sob a orientação de um antropólogo, e serviram de material para aplicação de design de superfície (CROCCO STUDIO, 2011, texto digital).

Um dos seus principais trabalhos é o Projeto Topomorfose¹¹. Nasceu ao acaso, quando ela viu o tronco serrado de uma árvore. O ponto de vista era diferente do usual, já que geralmente a madeira é cortada em lâminas. Mudado o ponto de vista, mudou também o que viu: A designer encantou-se com os veios e

¹¹ Texto Extraído do Livro Topomorfose, que descreve de forma poética a essência do projeto: “*Tópos*, lugar entranhas. *Morphe*, A forma que sempre houve e haverá. Topomorfose, impressão digital da natureza. [...] Desenhos que formam um módulo, Módulos que constroem desenho, Cadernos de rabiscos racionais. Infinitas aventuras gráficas. Sulcos e texturas. Sábios emaranhados tatuados com jatos de areia. A madeira dialoga. Novos mapas afloram. Territórios que a natureza inventa e as mãos fazem. Vertigem de caminhos sobre a superfície. A marca gravada no cotidiano do pano, na louça, das coisas, da casa. [...] Pínus reflorestado que faz cercas, que deixa aparas, lixos triangulares se metamorfoseando em painéis, lúdicas construções visuais e (quase) táteis. Ritmo que cerca o olhar, na parede e na paisagem. Marcos entendidos sobre a terra, (com as cicatrizes do tempo) Solene refugio. Tornado arte. Agora, Voltado ao mundo, De pura lembrança, Da natureza” (NEMER, 2010, p. 93).

com a riqueza insuspeitada que encontrou no cerne da madeira.



Figura 1: Projeto Topomorfose.
Fonte: NEMER (2010).

No trabalho, Crocco utilizou processos manuais para explorar os veios com diferentes tipos de cortes da madeira e diferentes composições dos pedaços cortados. Também utilizou um jato de areia na madeira o qual corroeu a sua parte mole (que se forma no verão, até porque nessa estação ela cresce mais rapidamente, então fica mais macia), criando um contraste maior com a parte dura (que se forma no inverno, quando toda a natureza dorme). Com o referido trabalho, Heloísa Crocco ganhou o Prêmio de Design do Museu Casa Brasileira e o Salão Nacional de Arte Museus da Pampulha.

Outro nome de destaque nesse tipo de experiências de design é o de Renato Imbroisi. Tecelão e designer de artesanato, ele trabalha em parceria com artesãos têxteis, dirigindo oficinas de criação e desenvolvendo novos produtos. Exerce atividades em vários estados brasileiros, com diferentes matérias-primas, e também estendeu a sua atuação para outros países com oficinas em Moçambique, São Tomé e Príncipe e iniciou, há pouco, um trabalho na Tanzânia.

Em um dos seus trabalhos denominado “Mão das Águas”, realizado numa comunidade do interior do Maranhão, as peças que compõem a coleção resultam do esforço dessas pessoas. Retratam a identidade cultural dos grupos abrangidos e o vigor do artesanato em fibra de buriti, típico do município de Tutóia. Com melhorias no design, acabamento com o uso de pigmentos naturais utilizados para tingir a fibra e com a preservação do modo artesanal de confecção, a arte se renova

para ganhar força no mercado, conquistando admiradores mundo afora.



Figura 2: Projeto Mão das Águas.

Fonte: Mão das Águas (disponível em <http://www.renatoimbroisi.com.br> Acesso em 08, de out.2010).

Com o apoio do design, esses grupos de artesãos ganham condições de conquistar novos mercados, mantendo viva uma tradição surgida com as gerações passadas e perpetuada na capacidade de inovar dos artesãos, que hoje levam adiante essa tradição.

Em um dos seus trabalhos mais recentes está a exposição, na Casa Brasil, Feira realizada em Bento Gonçalves, que foi baseada no conteúdo do livro “Desenho de Fibra – Artesanato Têxtil no Brasil”, escrito por Maria Emilia Kubrusly e Renato Imbroisi. A exposição é a descrição de como desenvolveu, empiricamente, um método de trabalho conjunto com artesãos têxteis. Foram selecionados alguns trabalhos, exemplos de parcerias bem-sucedidas, em que os artesãos aceitaram a interferência do designer e participaram ativamente da criação, dando continuidade à produção com profissionalismo.



Figura 3: Exposição Desenho de Fibra – Casa Brasil.

Fonte: Da autora.

O resultado de todo este processo é revelado numa seleção de peças representativas, utilizando técnicas de tecelagem, bordado, crochê, costura, tingimento vegetal, cestaria, feltro, entre outras.

Esses trabalhos demonstram a compreensão da influência do imaginário popular, transformando a produção ou seu modo de fazer, através das condições disponíveis nos locais, usando diretamente o fazer popular e artesanal. Isso pode ser observado em outros profissionais, como os Irmãos Campana, Fabíola Bergamo, Jum Nakao, Marcelo Rosembaum e tantos outros.

Mais uma vez utilizando as palavras do autor Octavio Paz, e principalmente concordando como ele, finalizamos afirmando que: “o artesanato não nos conquista somente por sua utilidade. Vive em cumplicidade com os nossos sentidos, e daí ser tão difícil desprender-nos dele. É como jogar um amigo na rua” (PAZ, apud BORGES, 2011, p. 77).

5 O TECER DAS MÃOS: COLETA E ANÁLISE DE DADOS

O capítulo trata do estudo de campo realizado nos três grupos de artesanato da Serra Gaúcha, e inclui elementos sócio econômicos e culturais das comunidades. Inicia com a contextualização histórica, que abrange o período de colonização até os dias atuais. Transcorre-se também, transcorrer sobre outros aspectos, dando-se ênfase a uma abordagem da história ambiental, atestando o impacto implícito da marcha colonizadora na região.

Posteriormente, far-se-á uma análise das informações obtidas por meio de observações, registros orais e demais fontes utilizadas pelos os três grupos de artesãos. Para tanto, primeiramente, será contextualizado o cotidiano e a produção artesanal, levantando considerações sobre seu contexto sócio cultural e ambiental.

5.1 Contextualização da Serra Gaúcha

A denominação “serra” foi utilizada, como definição territorial, pois assim é entendida pelos Conselhos Regionais de Desenvolvimento (Coredes), criados oficialmente pela Lei 10.283 de 17 de outubro de 1994. Trata-se de um fórum de discussão e decisão a respeito de políticas e ações que visam o desenvolvimento regional do Estado do Rio Grande do Sul.

Segundo o Estudo Rumos 2015, o Corede Serra compreende a região com

o mais elevado grau de dinamismo e desenvolvimento econômico e social. É o terceiro maior PIB do Estado (representando 11,5%), e conta com 7,4% da população. Possui também o maior PIB *per capita*, apresentando um crescimento da economia de 3.3% anual no setor industrial e 4,7% anual no setor agropecuário. Ainda conforme o Rumos 2015, o setor industrial é responsável por 55% do PIB. A região possui 9 arranjos produtivos locais, dentre os quais a metalurgia e o setor moveleiro são os principais segmentos. Já o setor agrícola representa 13% do PIB, sendo a uva o produto dominante, responsável por 99% do processamento no Estado.

Vale referir que oito dos 35 municípios não têm acesso pavimentado. No entanto, a região possui uma das melhores condições de acessibilidade às rodovias, com 94% de sua população localizada a menos de 5 km de uma rodovia. Outro dado relevante diz respeito aos índices sociais. Consta que todos estão melhores que a média do Estado, possuindo o melhor IDH entre os COREDES, com a maior porcentagem de coleta de esgoto, o menor índice de pobreza, o menor número de analfabetos e os menores déficits habitacionais do Estado.

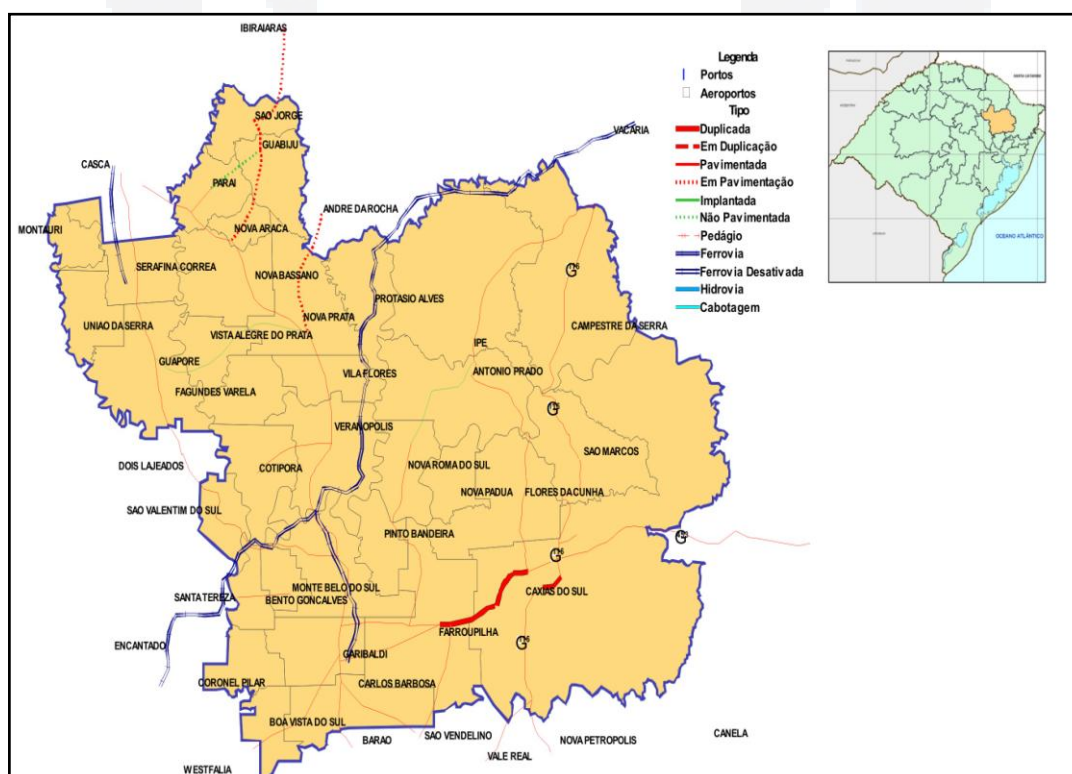


Figura 4: Mapa da Serra Gaúcha.

Fonte: Rumos 2015-Estudo sobre Desenvolvimento Regional no RS

A Serra no turismo um forte elo de interação, o que pode representar um estímulo à preservação ambiental, apresentando restrições quanto ao estilo das edificações que devem seguir os padrões (Vale dos Vinhedos, Caminhos da Serra, Caminhos da Colônia, entre outros) e normatização industriais.

5.1.1 A Colonização Italiana

Milhares de imigrantes europeus atravessaram o mar para estabelecer vida nova no continente americano. O Brasil recebeu suas primeiras levas de colonos na segunda metade do século XVIII. Contudo, a ocupação das áreas de mata da Província de São Pedro do Rio Grande do Sul só foi intensificada a partir do século XIX. Até 1531, o Rio Grande do Sul permaneceu desconhecido tanto de Portugal, quanto da Espanha, quando apareceu pela primeira vez no mapa de Gaspar Veiga, quando em 1737, o território gaúcho permaneceu praticamente inexplorado, habitado quase exclusivamente por indígenas (MONTEGUTTI *et ali*, 1993).

No final do século XVIII, as duas principais regiões econômicas do estado eram situadas na Campanha e nos Campos de Cima da Serra, e no litoral. Em 1824, chegaram os imigrantes alemães, estabelecendo as colônias em áreas florestais da depressão central e da encosta da serra, onde viviam principalmente indígenas, Kaingang. Trata-se do local onde atualmente localizam-se as cidades de São Leopoldo e Novo Hamburgo.

Com a Revolução Farroupilha (1835-1845), o processo migratório de colonização foi interrompido, sendo retomando no ano de 1875, com a imigração italiana, que se instala na encosta superior do Planalto do Nordeste, acelerando a ocupação da região serrana da província, e dando origem às colônias Conde D'Eu (hoje Garibaldi), Dona Izabel (Bento Gonçalves), Colônia Caxias e a Colônia Silveira Martins. Nessa época, a região da serra era coberta pela mata de araucária e habitada principalmente por índios coroados (MONTEGUTTI *et ali*, 1993, BUBLITZ, 2004).

A travessia oceânica marcou profundamente os imigrantes, que não

cansavam de relatar suas histórias de desafio e sofrimento para os filhos e netos. A primeira leva de colonos italianos chegou em Nova Milano, atualmente 4º Distrito de Farroupilha, após 46 dias de viagem de navio. Atracando no Rio de Janeiro, a Companhia Nacional de Navegação os conduzia ao seu destino. Mesmo sendo a antessala da imigração, Farroupilha não foi ocupada de imediato pela primeira leva de italianos. Assim que chegaram, quase todas as 110 famílias foram transferidas para o Campo dos Bugres, no centro do território, a sede da futura Colônia de Caxias (hoje município de Caxias do Sul).

Vale referir que somente três amigos de Olmate, vila da cidade de Monza, não seguiram viagem com os companheiros de imigração. Comprando colônias de 24 hectares, cada um foi parar em uma localidade e prosperou de maneira diferente. O primeiro Stefano Crippa foi para a comunidade de Amizade e Sperafico instalou-se em São Miguel. Tommaso Radaelli e Luigi Sperafico ficaram plantando em Nova Milano. Em 1884, Crippa construiu uma casa no atual centro de Nova Milano, estabelecendo uma bodega na parte da frente da casa, onde se vendia de tudo, desde tecido à querosene. Ao mesmo tempo em que ele crescia no comércio, Radaelli se destacava na agricultura. Começou plantando milho, arroz e feijão, tornando-se o maior produtor de uva da região (Material recolhido do fascículo especial do jornal Zero Hora, do dia 04/12/96, chamado "Origens do Rio Grande").



Figura 5: Tommaso Radaelli, Luigi e Natalina Sperafico e Stefano Crippa.
Fonte: De Boni, Costa (1991).

A totalidade de italianos, segundo os registros, ultrapassa a marca dos setenta mil, vindos para o estado em 33 anos de colonização (AZEVEDO, apud BUBLITZ, 2004). Em poucos anos, as primeiras áreas destinadas à colonização foram inteiramente ocupadas e cultivadas pelos imigrantes e seus descendentes.

A decisão de partir da sua terra natal em busca de uma vida melhor, de riqueza fácil, tinha um caráter definitivo, pois o retorno à Itália seria muito difícil, pela distância, mas principalmente pela pobreza em que se encontravam. A situação na Itália, do ponto de vista do pequeno agricultor, era caótica. A indústria artesanal, que complementava a sua renda, tinha sido destruída pelos altos impostos. A solução foi o aumento dos pratos à base de milho, que tinham pouca proteína, obrigando a prática da caça de passarinhos. A promessa de um novo mundo era uma alternativa viável. No entanto, apresentou-se como uma dura realidade (MONTEGUTTI *et ali*, 1993).

5.1.2 O trabalho, a religião e a cultura

Pode-se afirmar que o abandono do governo brasileiro em relação aos imigrantes, a princípio negativo, foi uma das razões da manutenção e fortalecimento da identidade da comunidade italiana. A terra jamais significou apenas um negócio. Para o colono, representava mais do que o lugar para viver e trabalhar: era o símbolo da ascensão econômica e social, um sinal de liberdade (De BONI E COSTA, 1991).



Figura 6: Trabalho na colônia.
Fonte: De Boni, Costa (1991).

Segundo De Boni e Costa (1991.p. 118), a terra perde todo o seu significado sem o trabalho: “[...] a terra não era um dom, era uma conquista e o conquistador era o braço do colono, não medindo sacrifícios, ignorando intempéries, labutando de sol a sol”. O trabalho empregado na colônia surgiu com um forte caráter de liberdade, mas, além disso, possui um valor mítico de dignidade e honorabilidade. Conforme os autores, o trabalho representava um conjunto de virtudes. Um homem trabalhador poderia ser desculpado de alguns vícios como alcoolismo e blasfêmia. De um modo geral, aqueles que partiram do nada e que conseguiam alcançar um padrão de vida razoável, acumulando terras e bens, serviam de modelo para o restante da colônia, sendo considerados como juízes da população, ouvidos até pelo clero.

Ressalta-se que a ajuda religiosa foi fundamental no início das colônias, que se constituíram em torno das capelas. A colônia foi obrigada a se organizar sem ter muito conhecimento, nem mesmo modelos prontos, e teve que encontrar as respostas culturais, religiosas, administrativas. O culto religioso ajudou a transpor as dificuldades, a reunião na fé e o divertimento em torno da capela jogava esperanças para o futuro. A vida seria recompensada depois do esforço e sofrimento, mesmo que a utopia da riqueza fácil não se tornasse realidade para muitos (DE BONI, COSTA, 1991).

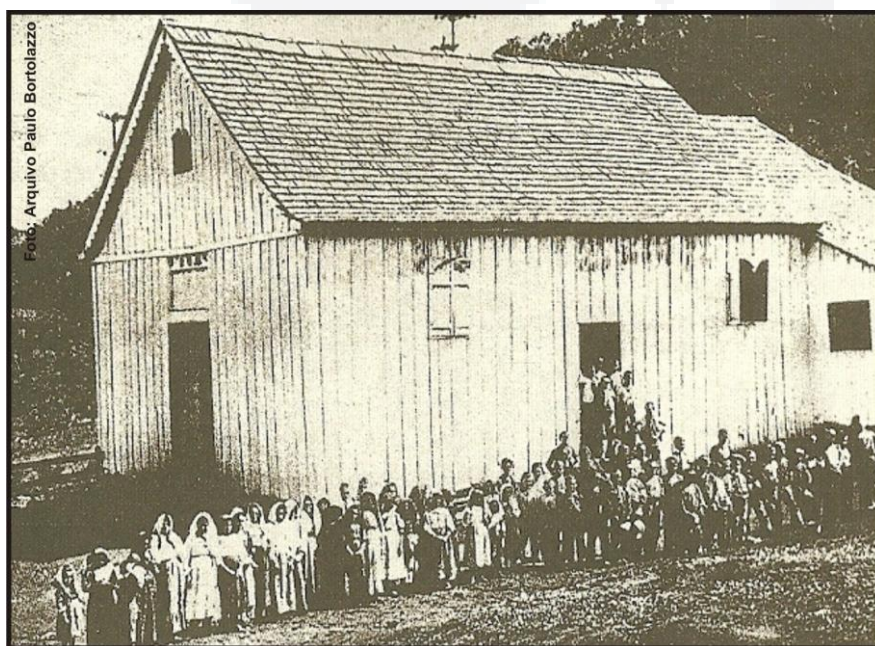


Figura 7: Moradores da colônia junto à capela.
Fonte: De Boni, Costa (1991).

Bublitz (2004) afirma que a fé católica teria sido o elemento de união da colônia, impedindo a “desintegração social”. Além disso, possibilitava ao colono um fator essencial: a atualização cultural de elementos de sua terra natal, de sua identidade como cidadão. A união era uma ação condicionada naturalmente pela religião e voltada a ordenar o caos que lhes fora imposto pelo novo mundo, aqui representado no papel da floresta, da mata hostil, na necessidade de exterminar os animais selvagens, de afastar os indígenas, de “manter a natureza subserviente e dominada” (BUBLITZ, 2004, p. 187).

O comércio e a agricultura, especialmente a vinicultura, tem o viés econômico, mas também modela o cotidiano da colônia, podendo ser traduzido em termos religiosos a partir do domínio do imigrante sobre o meio. “Um exemplo claro disso é a opção italiana pela triticultura e pela vinicultura, elementos paisagísticos por excelência do catolicismo” (BUBLITZ, 2004, p. 186). O trigo e a uva são à base do pão e vinho, elementos essenciais às cerimônias religiosas cristãs.

Marcada pela prosperidade, sem dúvida, a colonização italiana fomentou o desenvolvimento econômica da Serra, mas também contribuiu para devastação ambiental. O colono teve a tarefa de subir a encosta da serra e povoar uma região montanhosa coberta por uma densa mata, fechada e úmida, delineada por imensas araucárias. Para os colonizadores, a mata representava uma barreira natural a qualquer tentativa de ocupação. Tratava-se de extensão de terras irregulares, difíceis de serem percorridas por qualquer um que não fosse da região (DE BONI, COSTA, 1991).

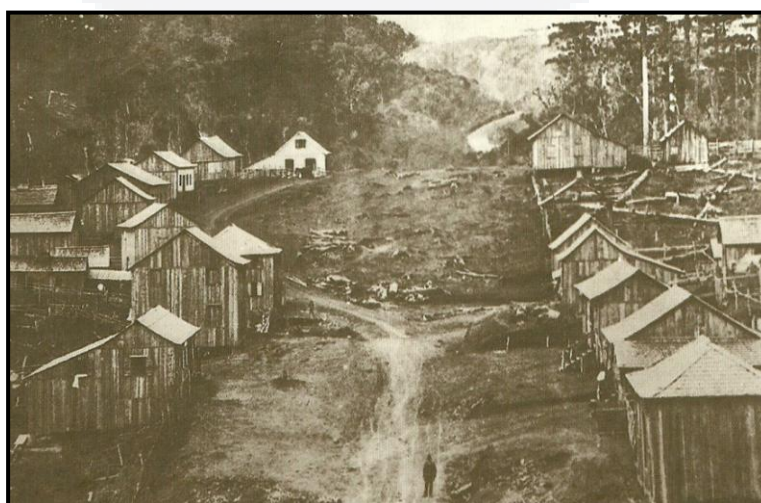


Figura 8: Colônia de Caxias 1884, trecho da Avenida Júlio de Castilhos.
Fonte: De Boni, Costa (1991).

Os colonos passam a agir como que se tivessem a missão de civilizar aquele meio hostil, que deveria ser conquistado e domesticado. Mesmo depois de erguer suas residências e cultivar as primeiras plantações, ainda continuavam a desmatar a floresta. Não mais por uma questão econômica ou de subsistência, mas por uma espécie de ética religiosa. Isso os mantinha unidos, mesmo isolados, numa região praticamente abandonada. Em relação à fauna, era bastante comum a caça entre os colonos. Relatos descrevem a fauna selvagem da época, com a presença de onças, javalis, cobras e outros animais que fazem parte das memórias dos pioneiros (DE BONI, COSTA, 1991).

Essa sensação de isolamento e pavor da mata explica-se pelo fato dos imigrantes, em geral, viverem em aldeias, onde havia uma maior concentração demográfica, portanto, proximidade. Nas colônias em questão, a dimensão dos lotes coloniais e a distância entre os vizinhos variava de 250m a 500m.

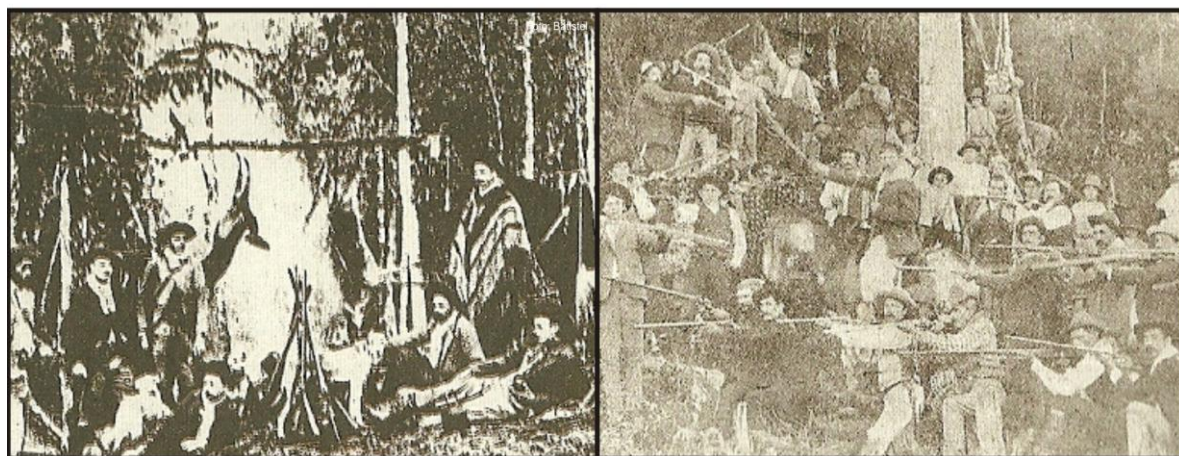


Figura 9: Colonos caçadores.
Fonte: De Boni, Costa (1991).

As serrarias surgiram de forma gradual, sendo que, no início das colônias, as derrubadas não tinham fins lucrativos. As toras só foram aproveitadas anos mais tarde, especialmente com o corte de araucária, árvore típica da região. No final do século XIX, as serrarias deram início à indústria extrativista e manufatureira da serra, começando ao desenvolvimento econômico da região, com a presença de moinhos, marcenarias, funilarias, curtumes, entre outros estabelecimentos

comerciais e manufatureiros. Salienta-se que a madeira foi responsável pela energia inicial deste desenvolvimento, ou seja, as cidades cresceram baseadas no consumo das florestas ao redor (BUBLITZ, 2004, p. 191).

O crescimento de outra atividade fundamental para o desenvolvimento econômico e cultural da região foi a indústria do vinho. O cultivo da uva era de 11.380 hectares de terras em 1920. Atualmente a produção da Serra Gaúcha de 50.389 ha, segundo o Comunicado Técnico 111 da Embrapa. É necessário salientar que a degradação ambiental regional não pode ser atribuída apenas à colonização. Como afirma Bublitz (2004), as maiorias dos colonos sequer imaginavam que seus atos poderiam implicar futuros problemas de ordem ecológica.



Figura 10: Desmatamento da Floresta.
Fonte: De Boni, Costa (1991).

As colônias já estruturadas caracterizam o cotidiano das famílias, que trabalham, rezam e se divertem. As relações que fomentaram o capital social estavam presentes nas festas, nas reuniões, o que, segundo Putnam (apud CORREA, 2003, p. 16) contribuiu para aumentar a eficiência da sociedade, facilitando as ações coordenadas. Essas relações, oriundas de redes sociais, podem ser denominadas como sociabilidade informal, incluindo atividades como reunir amigos em casa, buscar lazer na comunidade, ir à igreja, a festas de clubes, dentre outras.

As manifestações entre os imigrantes evidenciavam a disposição cultural para a vida associativa, originando a criação das entidades para preservação da identidade cultural dos membros da colônia. O *filó* era o encontro de famílias à noite, quando executavam trabalhos artesanais como trançar a palha de trigo (*dressa*) para a confecção de chapéus e cestas, tricotar, bordar, aproveitando a ocasião para tomar vinhos, ouvir músicas e também contar as histórias para as crianças.

Ao referir sobre o capital social da região, importante ressaltar que, em contraste com as propriedades do sul do Estado com seus latifúndios, as áreas coloniais foram divididas em pequenos lotes, o que aproximavam os moradores não somente física como socialmente.

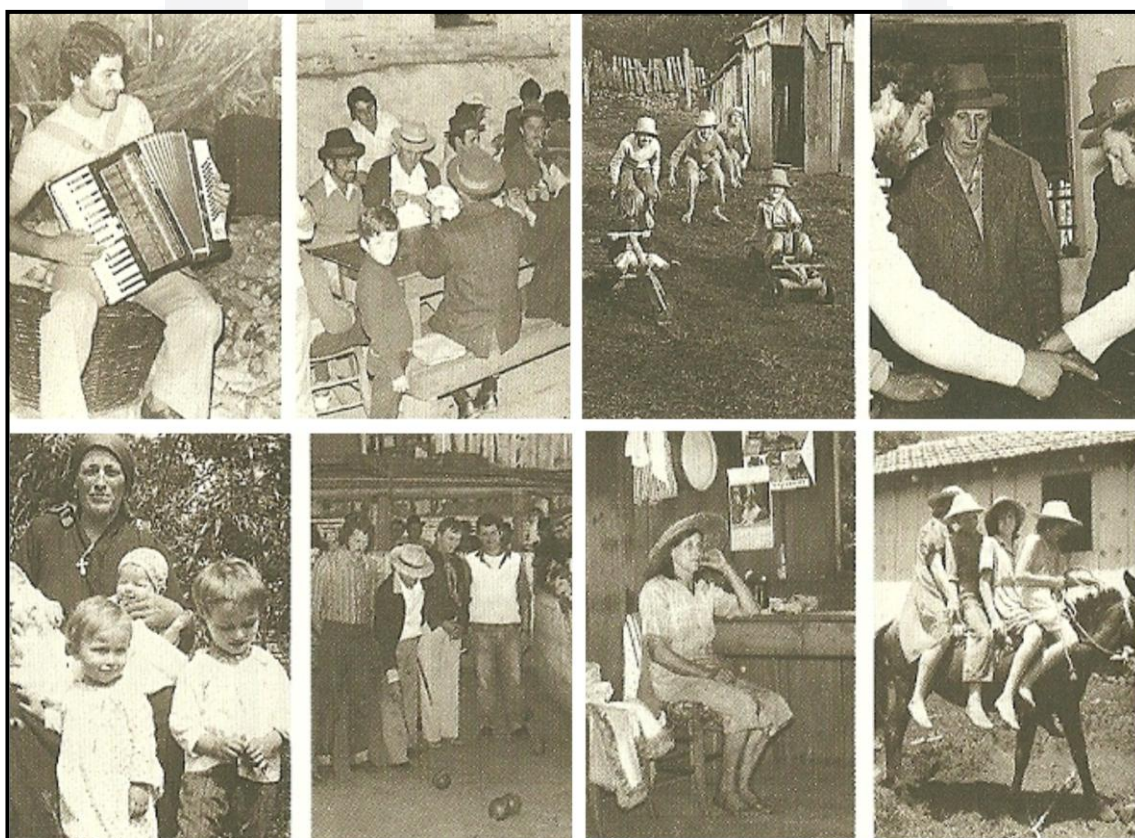


Figura 11: Cotidiano da colônia – Capital Social.
Fonte: De Boni, Costa (1991).

A proibição legal dos imigrantes para adquirir escravos, é um fator que obrigou os colonos a desempenharem todas as tarefas da comunidade, sem

restrição. Destaca-se também que a chamada classe excluída não era constituída apenas por escravos, indígenas ou cablocos (indígenas miscigenados com brancos), negros e pardos mesmos livres, que em regra faziam parte das camadas mais pobres da sociedade.

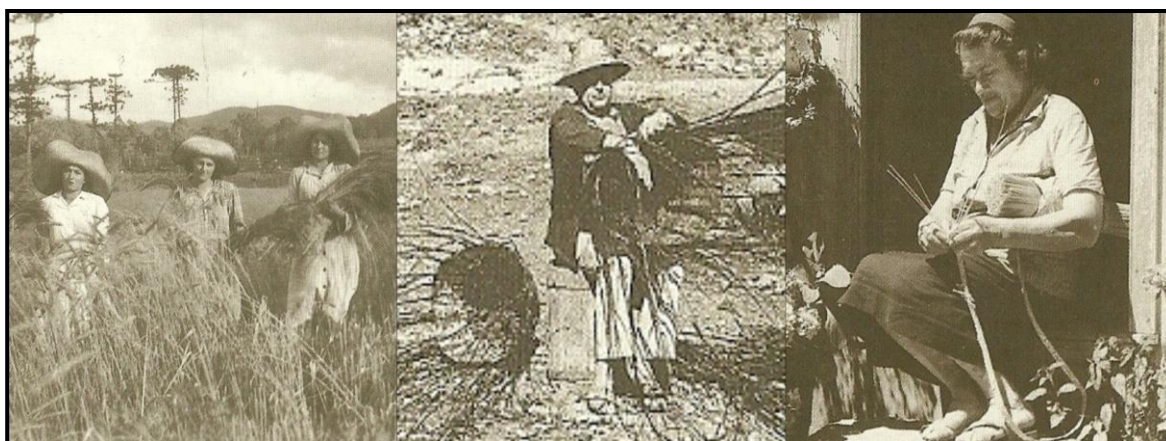


Figura 12: Cotidiano da colônia – Artesanato.
Fonte: De Boni, Costa (1991).

Com os poucos recursos da colônia e vivendo num país não industrializado, os italianos valeram-se de suas habilidades artesanais, a fim de suprirem suas necessidades. Quando não era possível plantar, boa parte do tempo era dedicada à confecção de utensílios, mesmo que com técnicas rudimentares.

As unidades familiares artesanais foram, com o tempo, sendo reduzidas, a medida que o colono se inseria no mercado e o artesanato colonial passava a ser substituído por produtos industrializados. A maioria das empresas da região teve início em uma composição familiar e, hoje, representam boa parte do PIB industrial da Serra Gaúcha.

No entanto, é importante salientar que muitas mulheres e alguns homens seguem realizando o trabalho artesanal na região. É sobre esses que o estudo se debruça a partir das próximas páginas. O estudo empírico é apresentado a partir das categorias (macro e micro) definidas para as análises, as quais se organizam da seguinte forma, como já informado, no método, mas retomamos aqui, onde se iniciam as análises. Segue a Tabela 1.

Tabela 1: Categorias de Análises

CATEGORIAS DE ANÁLISES	
CATEGORIAS	CATEGORIAS INTERMEDIÁRIAS
a) Modos de Vida Sociocultural	Cotidiano
	Comunidade
	Artesanato
b) Processos de Produção Artesanal	Taxonomia
	Cultivo
	Processo artesanal
	Design
c) Significados, Valores e Produção Artesanal	Significados/Importância
	Valorização da matéria-prima
	Valorização do produto
	Influências e Sustentabilidade

FONTE: Da autora.

5.2 Artesanato com palha de milho

5.2.1 Características do grupo pesquisado

□ ARTESÃ

O contato com a artesã deu-se através da EMATER/Bento Gonçalves, que disponibiliza gratuitamente oficinas para mulheres da zona rural, interessadas em trabalhar com artesanato de palha de milho. Foram identificados grupos de artesãs de Veranópolis e Cotiporã, que desenvolvem trabalhos artesanais, com cursos e oficinas em todo o estado. Após contato com as artesãs, uma delas aceitou o convite para participar desta pesquisa. As entrevistas totalizando três entrevistas, foram realizadas entre os meses de março e junho do corrente ano; duas delas foram realizadas durante as oficinas em Bento Gonçalves, e uma, na residência da artesã, em Veranópolis.

5.2.2 Categorias

a) Modos de vida sociocultural

Categorias Intermediárias

□ COTIDIANO

A artesã A tem 64 anos e, juntamente com o esposo, as duas filhas e um filho, genros e nora, é responsável pela produção de artesanato com palha de milho. O casal mora em um Clube de Tiro, no interior da cidade de Veranópolis. As filhas residem no centro da cidade, onde trabalham na indústria e comércio. O esposo é responsável pelo plantio e colheita do milho, no interior de Cotiporã; lá a família tem uma pequena chácara.

No total, são oito pessoas envolvidas na produção artesanal com palha de milho. A renda familiar da artesã, professora municipal aposentada, não depende do artesanato. No entanto, nos últimos 12 anos, houve um incremento na produção, com a participação da artesã na Expointer, o que proporcionou exportação de peças para Itália. Antes disso, a produção era bastante informal, focada na própria localidade.

Ela relata que o seu cotidiano limita-se ao processo artesanal. A maioria das atividades familiares é em função do artesanato. Isso inclui a produção e a participação em feiras, como Femaça, Expointer, Fenavinho, Festa da Uva, eventos de que costumam participar. Outras atividades relacionadas ao artesanato os cursos e oficinas artesanais, dos quais faz parte como instrutora. O cotidiano da artesã A é marcado pelas relações familiares e também como instrutora, entre os grupos sociais do Rio Grande do Sul.

□ COMUNIDADE

A comunidade da artesã localiza-se, como já citado na cidade de Veranópolis, Serra Gaúcha. Veranópolis, Berço Nacional da Maça e Terra da Longevidade, está localizada a 170 quilômetros da capital do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Com uma população de 26.121 habitantes (IBGE, 2009) e uma área de 289,4 km², é o município com o 9º melhor Índice de Desenvolvimento Sócio-Econômico no Estado. Em se tratando do Índice de Desenvolvimento Humano, a

nota é 0,850 (também em uma escala até 1,00).



Figura 13: Cidade de Veranópolis.
Fonte: Prefeitura de Veranópolis.

A colonização da cidade teve início em 1884, quando os primeiros imigrantes italianos chegaram, principalmente das províncias de Treviso, Pádua, Cremona, Mântua, Belluno, Tirol e Vicenza, e começaram a povoar o território. Pouco tempo depois, os primeiros poloneses chegavam ao município. Todo o território da região pertencia, desde 1830, ao município de Santo Antônio da Patrulha. As freguesias mais próximas da cidade eram Lagoa Vermelha e Vacaria. O local também era um ponto de encontro de tropeiros que, periodicamente, passavam por ali, com destino a Montenegro. Em 1898, passou à categoria de vila.

□ ARTESANATO

A artesã relata que aprendeu a trabalhar com a palha de milho usando a técnica do nó, transmitida pela mãe e a avó, que confeccionavam cestas e descansos para panelas. Há cerca de trinta anos, a artesã buscou o aprimoramento da técnica, através de cursos oferecidos pelo Sindicato Rural da cidade, quando desenvolveu, então, a técnica do cordão, que proporciona a confecção de bolsas e jogos americanos.

Bom, a técnica do nozinho aprendi com a minha mãe, esta aqui... O cordão eu fiz um curso há uns 30 anos atrás, porque eu queria fazer bolsa, e com ao nozinho não dá. Então a gente fazia parte do Sindicato Rural, e eu fui fazer o curso, em Cotiporã. Então com esta bolsinha aqui, a gente aprende as outras técnicas, que é a do cordão, e a trama que passa entre o cordão.¹²

¹²Entrevistas realizadas com artesã A, entre os meses de março e junho de 2011.

Sua participação na Associação dos Artesãos de Cotiporã, por mais de 10 anos, possibilitou que a artesã desenvolvesse cursos e oficinas artesanais com a palha de milho. Atualmente, através da Emater, ela é instrutora nas oficinas, percorre mais de 30 municípios do Estado, levando o conhecimento para diversas comunidades.

Relata que o principal entrave das pessoas que pretendem ingressar na atividade artesanal é a matéria-prima: a palha de milho. Salienta que, na cadeia artesanal o elo mais importante para o sucesso do artesanato é a matéria-prima. A maioria das mulheres que participam dos cursos não tinha como produzir a palha, sendo obrigadas a comprar a matéria-prima para trabalhar. Como esta nem sempre é acessível, as pessoas se desmotivam, perdem o interesse e desistem da prática.

O segundo problema mencionado pela artesã é a pouca experiências das artesãs e a falta de discernimento para entender que o artesanato é um processo extremamente ligado à paciência e ao bem fazer. As pessoas têm pressa de ver a peça pronta logo, e não se preocupam com seu acabamento.

Bom se tu pensar que tem que comprar a palha, e se tu ainda não tem muita prática... O problema é que elas acham que é fácil, só enrolar a palha, fazer uns nozinhos [...] não tem paciência de aprender. Esta bolsa, por exemplo, que eu levo 15 horas para fazer, elas demoram uma semana. E ainda tinha as despesas. Porque não é fácil pegar o jeito para trabalhar com a palha de milho.¹³

A preocupação de transmitir o conhecimento deu à artesã a oportunidade da prestação de serviço através de cursos e oficinas por todo Estado, tornando-se uma alternativa a mais de renda familiar. Ela afirma que o artesanato com palha de milho pode ser trabalhado em diversos estados, pois é uma cultura bastante conhecida, até mesmo com o advento de cursos disponibilizados em vídeos ou DVDs. Mesmo assim, ela salienta que para a técnica, e principalmente pela questão de acabamentos, são necessárias aulas presenciais que facilitem o entendimento.

A artesã refere-se ao ensino do artesanato de uma maneira carinhosa, ressaltando que o resultado da transferência do conhecimento não se dá apenas com a peça bem feita. Muitas vezes, o principal é a troca de experiência com as outras pessoas, o fazer novas amizades, a possibilidade de dar novas oportunidades de renda para outras pessoas e comunidades. A relação da artesã com o ensino da

¹³ Entrevistas realizadas com artesã A, entre os meses de março e junho de 2011.

técnica para outras pessoas é muito forte. Até pode-se afirmar que essa seja uma das questões mais importantes a serem trabalhadas no contexto artesanal.



Figura 14: Boneca de palha de milho.
Fonte: Da autora.

A artesã refere que os produtos que costumava confeccionar quando aprendeu a técnica com a sua mãe, eram cestos, descansos de panelas, mas principalmente as bonecas, com as quais ela mais gostava de fazer e brincar. Havia diversos tipos e modelos. Observa-se que esse caráter lúdico mantém-se no presente.

b) Processos de produção artesanal

Categorias Intermediárias

☐ TAXONOMIA DO MILHO

O milho (*Zea mays* L.) é uma planta que pertence à família *Gramineae/Poaceae*. O milho utilizado pela artesã é da variedade *Pagnoncelli*. As sementes foram cedidas pela Fepagro de Veranópolis, e distribuídas pela Emater. Segundo dados da Emater/RS-Ascar, esse milho é uma variedade crioula, não lançada oficialmente, mas que tem demonstrado potencial para utilização em artesanato. A variedade apresenta baixo rendimento para grão, que passa a ser um subproduto. A espécie apresenta maleabilidade melhor que as outras palhas, não se

tornando quebradiça na trama e, ainda, absorve melhor a cor durante o tingimento.



Figura 15: Milho *Pagnoncelli*.

Fonte: Da autora.

□ CULTIVO

A cultura do milho é de 180 dias, geralmente colhe-se o verde no verão e a safrinha, no inverno. Para a semeadura, deve-se colocar de 3 a 4 sementes em cada cova, a uma profundidade de 10 cm, aproximadamente, por 5 cm de largura, num espaçamento entre elas de 30 a 40 cm. A colheita ocorre após a secagem das espigas (maturação). O solo é preparado para o plantio com a utilização de ureia.

O controle das pragas é feito através de capina manual e também por meio da prevenção química. A artesã não soube informar qual produto químico é utilizado para ervas daninhas, mas, segundo seu relato, ele não interfere na qualidade da palha do milho. Acrescenta que não utiliza agrotóxico na plantação do milho. Assim afirma a artesã:

Passa sim, normal, inseticida para as ervas, mas não interfere nada na palha. A gente coloca um pouco de uréia quando chove... Não é agrotóxico. Não colocamos nada neste milho do artesanato. Mas mesmo que colocasse isso não interferem nada na palha. Tem gente que coloca remédio no silo, quando armazenam. Mas para nós não tem necessidade.¹⁴

¹⁴ Entrevistas realizadas com artesã A, entre os meses de março e junho de 2011.

□ PROCESSO ARTESANAL

Considera-se processo artesanal o momento em que se inicia o preparo das fibras até a produção das peças. A primeira parte do processo será definida como preparação da matéria-prima, cujas etapas serão relatadas. A segunda parte do processo artesanal será definida como realização, ou seja, todas as outras etapas necessárias para a construção da peça.

| PREPARAÇÃO DA MATÉRIA-PRIMA

Separação das palhas

As palhas são separadas por cores: a branca e a vermelha.



Figura 16: Palha de milho na cor branca e vermelha.

Fonte: Fonte: Da autora.

A variedade da cor vermelha é mais difícil de produzir, pois sua produção é aleatória. Não está ligada ao plantio de sementes de milho na cor vermelha. Não nasce uma cor padrão: as palhas nascem espontaneamente e esporadicamente no meio dos milhos de palha clara, ou branca, como explica a artesã:

Porque ele sempre nascia no meio do milho branco... Então a gente fez um teste aqui, a gente plantou só o vermelho, este mais escuro. Mas deu de todas as cores. Branco, vermelho, este escuro né... Até deu uma cor meio alaranjada... Até puxando para um roxo. Não sei o por quê. Só que para trabalhar esta palha, ela quebra bastante... Não é igual a branca, a parte lisa é seca, e se quebra.¹⁵

Para esse tipo de artesanato a palha é o elemento principal. Após a separação, o grão é vendido, e não é utilizado como semente. As sementes são disponibilizadas pela Emater. O grão vermelho também é separado, pois não tem valor de mercado. A justificativa para a não utilização do grão para semente deve-se

¹⁵ Entrevistas realizadas com artesã A, entre os meses de março e junho de 2011.

a uma questão de renovação da semente. A artesã costuma não utilizar a mesma semente no mesmo solo. Não foi encontrado um embasamento técnico nesse sentido. Como explica a artesã: “Dizem que não é bom plantar a mesma semente na mesma terra. Sei lá [...] Uns agrônomos já disseram que é bom trocar. Outros não acham que é problema. Mas a gente sempre troca”.

Nesta etapa, após a separação da espiga, é feita a higienização das palhas, a fim de eliminar impurezas e deixá-las mais clara, pois as mesmas apresentam manchas por causa da umidade, mofo, ou insetos. Esse processo também é utilizado para a conservação das peças depois de prontas, pois evita o aparecimento de mofo ou outros fungos, que costumam ocorrer nas palhas.

O enxofre sólido é utilizado nesse processo, que consiste em colocar a palha ou o objeto (palha cor natural, não tingida) dentro de um recipiente, revestido com uma lona plástica, coberto com uma tampa ou lona presa através de um elástico. Queima-se o enxofre. A fumaça penetra na palha fazendo a higienização da mesma. O enxofre é queimado dentro de uma vasilha de metal, coberto por uma cerâmica. É necessário que a queima permaneça por, no mínimo, 5 horas. Após isso, as palhas são retiradas e colocadas ao ar livre, de 12 a 18 horas, a fim de eliminar o forte cheiro deixado pelo enxofre.



Figura 17: Processo de higienização da palha de milho.

Fonte: Da autora.

mais claras, não necessitam passar pelo processo de clareamento. Será utilizado apenas um produto para conservação da peça, que evita o mofo (cola branca ou verniz).

Quando questionada a respeito da utilização do enxofre, principalmente quanto aos riscos de intoxicação, a artesã afirma que se protege com a utilização de máscaras e luvas, o que na realidade, não aconteceu quando ela foi nos demonstrar o processo. Relata que já passou mal algumas vezes por causa da fumaça, mas que não teve nenhum acidente significativo. E que o processo não gera resíduos sólidos, pois o enxofre é envolto num tecido, totalmente queimado junto com o pó.

Tem um pano bem prático que eu comprei para limpar os móveis, ele vai queimando ao redor, cortei uma rodelinha, coloquei o enxofre aqui no meio, coloquei o fogo em redor, e foi indo, foi indo... e não sobrou nada, queimou tudo... Então a fumaça vai na palha e deixa bem branquinho tudo. [...] é bem simples, a fumaça faz todo o serviço.¹⁶

Segundo a Ficha de Informação de Segurança de Produto Químico – FISPQ, sobre o produto Enxofre Sólido, da Petrobrás Distribuidora S.A., esta adverte para os principais riscos da sua utilização. É um produto extremamente irritante, a inalação pode provocar irritação das vias aéreas superiores, provocar dor de cabeça, náuseas e tonturas, podendo, em altas concentrações, chegar à confusão mental e depressão até perda de consciência. Sobre o descarte da embalagem e restos do produto, deve ser em instalação autorizada.

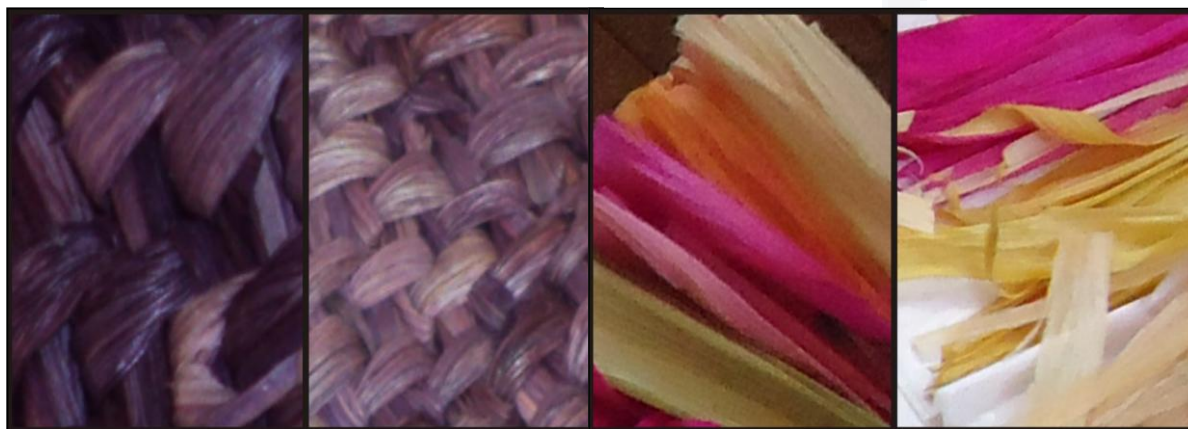


Figura 18: Tingimento natural com suco de uva, e tingimento com corante artificial.
Fonte: Da autora.

O tingimento natural das palhas é feito através da utilização de vinho, suco

¹⁶ Entrevistas realizadas com artesã A, entre os meses de março e junho de 2011.

de uva, suco de beterraba e erva mate. As palhas brancas são fervidas durante meia hora e, após, secam ao ar livre. O tingimento artificial é feito com a utilização de um corante líquido. Este tingimento é muito utilizado nos trabalhos com flores e está disponível em diversas cores. O processo é o mesmo.

| REALIZAÇÃO DA PEÇA

Antes de iniciar o processo artesanal de construção do produto, é necessário molhar as palhas para que possam ser tramadas com facilidade, e dividi-las em tiras. Essas tiras são novamente separadas com base nas cores, tamanho e espessura, a fim de facilitar no procedimento da trama.



Figura 19: Divisão e separação de tiras para início do processo da trama.
Fonte: Da autora.

□ TÉCNICA DO NÓ

Pode ser realizada com o auxílio de um molde, que serve como base para algumas peças, como cestas. Esse molde é feito com Mdf (espessura entre 3mm a 5mm), ou outro material semelhante. A primeira etapa consiste em passar as tiras de palha entre os furos do molde, preenchendo toda sua extremidade. Inicia-se a construção da trama colocando uma tira no centro, deixando as duas pontas soltas da tira: faz-se o nó deixando as pontas do centro soltas para que, na próxima fileira, seja feito o próximo nó.



Figura 20: Técnica do nó com molde I.
Fonte: Fonte: Da autora.

As pontas soltas são direcionadas para frente e puxadas para fazer o próximo nó. Deixam-se as pontas nas laterais, para que, na próxima fileira, se faça o nó.



Figura 21: Técnica do nó com molde II.
Fonte: Da autora.

A técnica do nó pode ser utilizada sem a utilização do molde. Basta somente mudar o início, através do entrelaçamento de duas tiras de palha, com um nó no centro. Com isso obtêm-se quatro pontas: na etapa seguinte, adiciona-se mais uma tira, puxando as pontas na mesma direção. Esse processo dará um formato arredondado de fundo nas peças.



Figura 22: Técnica do nó sem molde.

Fonte: Da autora.

Para o acabamento, na última fileira as pontas são puxadas para dentro do nó de baixo, com auxílio de uma agulha de crochê.



Figura 23: Produtos produzidos com a Técnica do nó.

Fonte: Da autora.

□ TÉCNICA DO CORDÃO

A técnica do cordão consiste na torção das tiras em torno de si mesmo. Deve-se colocar as tiras no centro, para que possam ser presas na torção. Antes de terminar o cordão, deve-se inserir mais uma tira e, assim, sucessivamente. Utiliza-se a técnica do cordão com auxílio de um tear, para que se possa tramar a peça.



Figura 24 Técnica do cordão I
Fonte: Da autora.

O tear é um esquadro feito de madeira, com a colocação de pregos com altura de um centímetro aproximadamente, com dois centímetros de distância entre eles. Os pregos servirão de apoio para firmar o cordão que será tramado. O esquadro irá delimitar o formato da peça. As peças somente serão retiradas do tear após secas, o que leva aproximadamente oito horas de exposição ao sol.

A técnica do cordão também é utilizada como base para a trama larga. No cordão largo, ao contrário do fino, a palha não será torcida, e sim dobrada, dando a aparência de uma fita larga. O cordão grosso serve para preenchimento do trabalho.



Figura 25: Técnica do cordão II
Fonte: Da autora.

Conservação da peça

Para evitar o mofo, a artesã aplica uma camada de cola branca industrial à base de água, em toda peça, que a conserva e dá brilho, como uma espécie de acabamento. Outra alternativa é a cola feita artesanalmente, cujos ingredientes são: 1 copo americano de água, 1 colher (sopa) de farinha de trigo, 1 colher (sopa) de vinagre, levados ao fogo brando até o ponto. Após a aplicação, deve-se deixar a peça secar ao sol.



Figura 26: Cola branca para acabamento .
Fonte: Da autora.

Quando a peça requer um acabamento com mais brilho, é utilizado verniz acrílico incolor, também usado em madeiras. Após sua aplicação, deixar a peça secar ao sol.

Ferramentas

As ferramentas utilizadas no artesanato com palha de milho são:

- | tesouras: para cortar as pontas das palhas;
- | pincel: para impermeabilizar as peças com cola branca ou verniz;
- | agulhas de crochê: para puxar as pontas do cordão de palha para dentro do nó.

□ DESIGN

Os principais produtos produzidos pela artesã têm um caráter decorativo. Ela utiliza de vários elementos como flores, fitas na produção de seus assessorios,

como pode-se observar nos arranjos, floreiras, porta guardanapos, etc.



Figura 27: Produtos produzidos com palha de milho I.
Fonte: Da autora.

Outros produtos que servem de utensílios domésticos, como o descanso de panelas, cestas, *sousplat* e bolsas, também são confeccionados pela artesã.



Figura 28: Produtos produzidos com palha de milho II.
Fonte: Da autora.

O relato da artesã sobre a sua produção com relação ao design é bastante superficial, pois não são feitos estudos de moda ou de preferência do público. Seu trabalho fica resumido aos pedidos dos clientes dos produtos já feitos, podendo haver pequenas modificações. Ela informa também que não há um incremento de peças novas. Ao invés disso, foca nos produtos personalizados como lembranças para casamentos, batizadas ou outros. Relata também que não houve mudanças no design das peças ao longo do tempo. Mudanças superficiais como uma fileira diferente na trama pode ser feita se o cliente desejar, mas que é alterada a morfologia da peça. “Quando eu aprendi a fazer a bolsa já era este modelo. A gente pode mudar uma fileira, o tamanho um pouco também, mas elas são muito parecida com aquilo que me deixaram de amostra. Entende?”¹⁷

Ela comenta que há diferenças entre as peças que fazia quando a sua mãe a ensinou: eram pesadas e tinham aparência grosseira, por causa da técnica do nó. Mas ultimamente as peças têm menos detalhes e também são vendidas. É o caso do jogo americano, produto que exporta, uma peça bem aceita pela maioria dos clientes. Ela demonstrou forte preferência por peças trabalhadas com flores e partes coloridas, juntamente com a utilização de crochê e *dressa*, misturas de técnicas artesanais, adaptadas para o mercado.

c) Significados, valores e produção artesanal

Categorias Intermediárias

□ O SIGNIFICADO/IMPORTÂNCIA

O artesanato assume um significado vital para artesã A, o que se expressa na seguinte fala: “Eu não consigo imaginar a minha vida agora sem o artesanato!”¹⁸

A artesã relata a experiência e, principalmente, a satisfação de ter seu trabalho aceito pelas pessoas, perceber a sua admiração. Ela comenta que não trabalha com artesanato somente pela questão financeira, que é importante, por conseguir manter a manutenção do trabalho, mas que sente muito orgulho de suas peças ornamentarem as residências de pessoas de todo o Brasil. Reforça que a

¹⁷ Entrevistas realizadas com artesã A, entre os meses de março e junho de 2011.

¹⁸ Entrevistas realizadas com artesã A, entre os meses de março e junho de 2011.

família não depende da renda do artesanato para a subsistência. Outro aspecto importante, e mencionado diversas vezes, é o prazer que sente em passar a técnica adiante, passar o conhecimento para outras pessoas. A artesã afirma que o fato de ensinar as pessoas é uma das razões pela qual ela continua trabalhando com o artesanato.

Claro que tem que ganhar dinheiro também, mas poder pensar em fazer peças que vão para a casa das pessoas, eu acho lindo. E tem que pensar também nas pessoas que a gente passa, é muito importante. [...] Mas no meu caso, eu me sinto muito feliz porque eu já passei isso pra muitas pessoas. Estou com 64 anos e já ensinei muita gente.¹⁹

□ VALORIZAÇÃO DA MATÉRIA-PRIMA

Quanto à matéria-prima, a artesã relata que, nos mais de 40 anos que trabalha com artesanato, ainda não conseguiu uma fibra a qual possa substituir a palha de milho com as mesmas propriedades. Ela não vê problema nenhum em testar outros materiais, como já o fez com a palha de arroz, não obtendo sucesso. “A gente teria que fazer teste para ver se ela é resistente na hora de fazer a trama, ou o nozinho, mas acho que daria para tentar, sem problemas”, comenta a artesã.

□ VALORIZAÇÃO DO PRODUTO

A participação em feiras possibilitou que os produtos da artesã chegassem ao exterior. O primeiro contato com o grupo italiano deu-se através da Emater. O intuito era ensinar a técnica para um grupo de italianas de baixa renda, para que as peças pudessem ser produzidas na Itália, o que não se concretizou. Assim, iniciou uma parceria de mais de dez anos, com a produção e exportação de milhares de peças.

[...] e tinha um secretário deste italiano, que estava participando destes eventos, para ele tentar descobrir artesanatos. Quando eles foram ver os trabalhos, eles gostaram do vaso, das flores e dos bonecos [...] O mais que ele gostou foi o vaso. Então eles vieram falar comigo, e me pediram que se eles levassem uma peça se a gente tentava fazer. [...] Eles pediram então se a gente podia passar para os outros. Eu disse com certeza, porque espaço tem para todo mundo, e eu disse que para mim era um orgulho. Eles vieram, filmaram e tentaram fazer lá, mas elas não conseguiram fazer igual. Então eles voltaram aqui e assim começou então a exportação destas peças.²⁰

¹⁹ Entrevistas realizadas com artesã A, entre os meses de março e junho de 2011.

²⁰ Entrevistas realizadas com artesã A, entre os meses de março e junho de 2011.

A ligação que o consumidor tem com artesanato ocorre principalmente, pela identificação do “verdadeiro artesanato”, segundo a artesã. Para ela, as pessoas se identificam com a matéria-prima “que sai da terra e vira uma peça”. Ou seja, acredita que a maioria das pessoas que compra seus produtos faz essa ligação do artesanato com a natureza.

Bom a gente percebe, pelas feiras que a gente participou, que as pessoas sempre dizem que este é o verdadeiro artesanato. Porque eles se identificam. Porque sai da terra e vai virar uma peça. Este é o verdadeiro artesanato. Porque é todo ligado à terra. É artesanal mesmo. Não tem nada que não seja artesanal.²¹

O sentimento de orgulho que a artesã tem pela sua atividade, não se deve somente aos produtos, mas também à oportunidade que o artesanato lhe deu de conhecer pessoas e lugares, os quais fazem parte de sua trajetória de artesã.

□ INFLUÊNCIAS E SUSTENTABILIDADE

A maneira como a artesã A trabalha com o artesanato, a forma de ensinar as pessoas está totalmente ligada ao seu modo de vida. E como “professora”, tenta passar não somente uma técnica, mas uma maneira de ver as coisas da vida. Nas conversas percebe-se que ela tem muita disposição para ensinar e que gosta disso. Outro aspecto importante é o prazer que o ato de fazer proporciona, a emoção que causa; ela se sente feliz e satisfeita em produzir.

Eu sempre digo que a gente tem que fazer aquilo que gosta. Se você começa a fazer e vê que isso não te dá prazer, que tu não fica feliz não adianta insistir. Tu até pode fazer por um tempo, mas no final tu desiste. Eu acho que o mais importante do artesanato é o gostar de fazer. É não tem pressa de ver pronto. E querer ver as coisas bem feitas mesmo que demore mais.²²

A artesã afirma que vem percebendo uma mudança de postura dos clientes. Antes, seus produtos eram utilizados como objetos ornamentais, com pouca funcionalidade. Hoje, ela consegue perceber que, em alguns casos, os consumidores associam forma e função, com um enfoque ambiental. É o caso das bolsas que, nos

²¹ Entrevistas realizadas com artesã A, entre os meses de março e junho de 2011.

²² Entrevistas realizadas com artesã A, entre os meses de março e junho de 2011.

últimos anos, vem tendo uma procura muito maior, por causa da substituição das sacolas plásticas.

Veja o caso das bolsas. Eu venho fazendo muita bolsa, muito mais do que fazia antigamente, porque agora as pessoas começam a pensar que podem levar as compras numa bolsa e não mais em sacolinhas de plástico. Pode até não ser diretamente só usada para isso, mas a gente pode ver que o artesanato ajuda a natureza.²³

Se pensarmos na sustentabilidade sob o ponto de vista sociocultural, a relação do processo artesanal com a matéria-prima (que é o natural), o fato de passar o conhecimento adiante, e por seus produtos serem feitos à mão são elementos que estabelecem um forte significado de valor para quem os compra.

5.3 Artesanato com palha de trigo

5.3.1 Características do grupo pesquisado

□ AS ARTESÃS

Através de contato com a Emater e a Associação dos Artesãos de Farroupilha, foram identificadas as artesãs que desenvolvem trabalhos exclusivamente de artesanato com palha de trigo. Foram selecionadas três artesãs que aceitaram participar da pesquisa. As entrevistas foram realizadas com: artesã B (74 anos), artesã C (78 anos) e artesã D (80 anos).

5.3.2 Categorias

a) Modos de vida sociocultural

Categorias Intermediárias

□ COTIDIANO

A artesã B e a artesã C são vizinhas e residem na localidade de Linha 47, 1º Distrito, zona rural do município de Farroupilha. Elas comercializam seus produtos pela Associação dos Artesãos de Farroupilha. A família da artesã B possui

²³ Entrevistas realizadas com artesã A, entre os meses de março e junho de 2011.

plantações de frutas (uvas, ameixas, caquis, pêssegos), de onde tira o seu sustento. A família da artesã C, além das plantações de frutas (uvas e pêssegos), administra uma câmara fria, que recebe frutas de produtores de toda região. Já a artesã D reside no centro da cidade de Farroupilha, junto à casa de sua filha, que possui um minimercado. Todas são aposentadas e suas rendas familiares não dependem diretamente do artesanato. Somente a artesã B cultiva o trigo em suas terras, e quando necessário, disponibiliza para as demais produzirem o artesanato. Todas participam do Grupo Cultural *Nei Tempi Del Filó*.

A Associação dos Artesãos de Farroupilha surgiu com o objetivo de resgatar e valorizar o artesanato, promover o desenvolvimento econômico e técnico dos artesãos, para ampliar suas oportunidades de trabalho e geração de renda e, assim, contribuir para o desenvolvimento socioeconômico do município, principalmente a partir do turismo. A Associação conta com a participação de 36 artesãos, que desenvolvem diversos tipos de artesanato.

O grupo *Nei tempi del Filó* tem como ideal o resgate da cultura típica italiana de fé, coragem e muita vontade voltada para o trabalho. O que antigamente era uma característica típica cotidiana, um estilo de vida corriqueiro, é hoje resgatado como atividade artística, estilizado e adequado aos novos tempos.

Na época do início da colonização, os homens reuniam-se em um ambiente para jogar, beber vinho e tratar de negócios e da vida cotidiana. As mulheres não se envolviam nos assuntos dos homens. Elas reuniam-se em outro ambiente, para falar sobre família, a lida doméstica e culinária, enquanto filavam com a palha de linho e os fios de lã de ovelha para fazer vestes. Daí o nome “filó”. Elas faziam também a “*dressa*” (trança de palha) para confeccionar chapéus e “*sporta*” (bolsa onde se carregavam diversos objetos). O encontro era regado a pinhão, batata doce, amendoim, pipoca, *fregolá* e, claro, o bom vinho. Nesses encontros contavam causos e anedotas. Surgiu assim a tradição do filó (PAESI, 2001).

O Grupo se apresenta em feiras, desfiles e festividades da região, mas seu palco principal é o ENTRAÍ – Encontro das Tradições Italianas, realizado bianualmente no município de Farroupilha (PAESI, 2001).

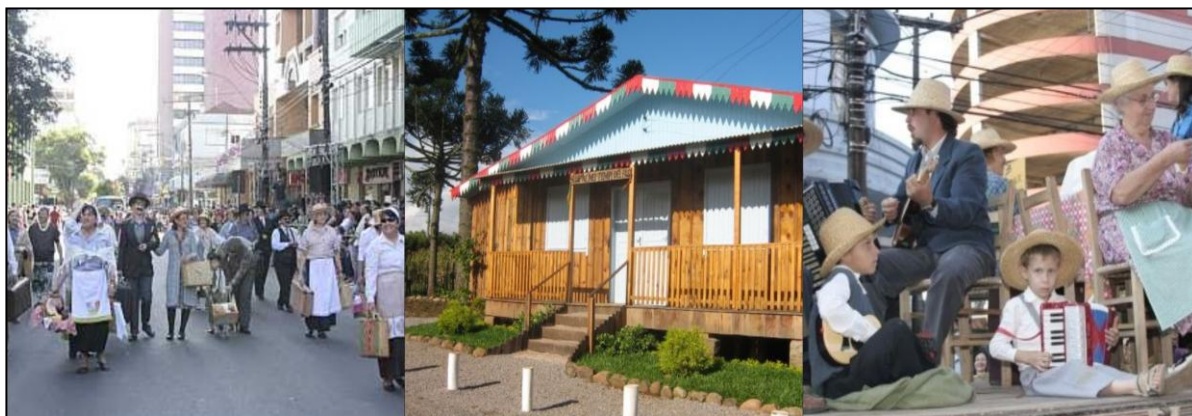


Figura 29: Grupo Cultural Nei Tempi Del Filó.

Fonte: Da autora.

O cotidiano dessas mulheres é fortemente marcado pelos encontros sociais focados na perpetuação das suas tradições étnicas.

□ COMUNIDADE

A comunidade das artesãs pertence à zona rural do município de Farroupilha. A cidade, considerada o Berço da Colonização Italiana, é a maior produtora de kiwi e uvas moscatéis do País. Está localizada a 107 quilômetros da capital, Porto Alegre e, segundo o Censo de 2010, sua população é de 63.293 habitantes, que vivem numa área territorial 359,30 Km². O Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) é de 0,844. Salienta-se que Índices acima de 0,800 são considerados elevados (IBGE, 2011).

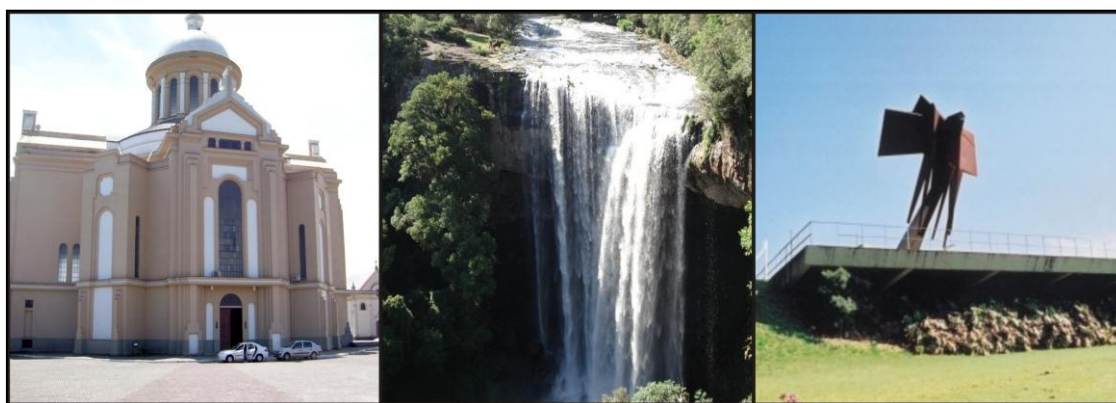


Figura 30: Cidade de Farroupilha.

Fonte: Prefeitura de Farroupilha.

O município de Farroupilha começou a consolidar-se com a instalação das primeiras famílias de imigrantes em Nova Milano. Entre 1885 e 1886, na Colônia Sertorina, que ficava em parte dentro do atual território farroupilhense, entre Linha Palmeiro (Bento Gonçalves) e a 1ª e 2ª Léguas (Caxias), Feijó Júnior, dono das terras, instalou uma comunidade habitada por imigrantes italianos, trentinos e trevisanos. Com o crescimento econômico da nova região era esperado que surgisse um movimento de emancipação.

Os moradores das colônias queriam autonomia administrativa e política. No ano de 1934, 35 farroupilhenses formaram uma comitiva, liderados por Ângelo Antonello, representando as comunidades de Nova Vicenza, Nova Milano, Vila Jansen e Nova Sardenha. Eles entregaram uma petição ao então interventor federal, José Antônio Flores da Cunha. Assim, o município de Farroupilha foi criado através do decreto estadual 5.779, de 11 de dezembro de 1934. O nome é em homenagem ao centenário da Revolução Farroupilha, comemorado no ano seguinte.

□ ARTESANATO

O artesanato como atividade do grupo, teve início há 12 anos, através da Associação dos Artesãos, que necessitava de artesãos para trabalhar com a *dressa*. Atualmente, segundos dados da Associação, o município de Farroupilha conta com apenas quatro artesãs que trabalham com a *dressa*.

O conhecimento da técnica e sua transferência está ligado exclusivamente ao filó. As artesãs acreditam que a curiosidade das pessoas que participam do filó pode servir de estímulo para que aprendam ou que, pelo menos, conheçam a técnica da *dressa*.

As artesãs ressentem-se por não terem conseguido passar o prazer de fazer artesanato para seus filhos. A maioria foi morar nas cidades e aqueles que ficaram se dedicam ao trabalho agrícola. Elas ressaltam que o fato de eles não praticarem não significa que a maioria dos seus filhos e netos não conheçam a técnica, o que já lhes serve de alívio. Mas, infelizmente, apenas o conhecimento não basta. A prática é fundamental para manter vivo o artesanato. Para a artesã B, saber fazer a trança é

apenas uma etapa. É preciso também saber como confeccionar os produtos. “Sim. Eles até pode saber fazer (a trança). Não sei se vão conseguir costurar.” Abaixo reproduzimos o diálogo entre a artesã B e a artesã C:

-A *dressa* é o de menos quase... A trança só... Não diz nada. Tem que ter a palha, e se tu não semeia... Não vai achar (artesã B).
 -Porque nos campos de trigo tu podes dizer... Mas lá as colheitadeiras tiram o trigo, e deixa a palha picada no chão para adubar para a próxima safra. [...] Não! Não! Fica tudo picadinho... (artesã C).
 -Sim a colheitadeira tira a espiga e o resto fica lá. Quem quer trabalhar com artesanato de *dressa*, tem que pensar no lugar onde mora, para poder plantar, semear, colher, porque não tem como conseguir de outra forma o material... (artesã B).²⁴

A artesã D alerta sobre a falta da continuidade da produção artesanal tradicional na cidade de Farroupilha. Segundo ela, das quatro artesãs que continuam com a prática, somente uma trabalha comercialmente.

Eu tenho uma irmã que sabe fazer bem, mas ela mora na praia. Os meus netos, eles nem querem saber de *dressa*. A minha filha sabe. E como sempre digo: Morremos nós. Tchaul! Tchaul! [...] Nós quatro. [...] Nós quatro. Morremos nós, acabou a *dressa* aqui de Farroupilha.²⁵

Para as artesãs, o artesanato da *dressa* é muito mais do que a trança em si. É o processo como um todo, principalmente seu significado cultural.

b) Processos de produção artesanal

Categorias Intermediárias

□ TAXONOMIA DO TRIGO

O trigo (*Triticum aestivum*) é uma planta de ciclo anual, cultivada durante o inverno e a primavera. Segundo a Embrapa, o trigo é a segunda cultura mais produzida no País, dentre as espécies vegetais em produção, sendo superada apenas pelo milho.

²⁴ Entrevistas realizadas com as artesãs artesã B, artesã C e artesã D, entre os meses de janeiro a maio de 2011.

²⁵ Entrevistas realizadas com a artesã D, entre os meses de janeiro a maio de 2011.



Figura 31: Trigo.

Fonte: Embrapa Trigo/ RS.

O processo de seleção do trigo utilizado para artesanato deu-se através de seleção de sementes adequadas feita pela artesã B, ao longo de vários anos. As palhas são maiores, mais macias e as espigas são compridas e quase sem “bigodes”. A coloração é mais clara, aproximando-se de um amarelo ouro.

Mas nem todo o trigo é bom pra palha. Porque tem uns que as palhas são mais curtas, mas duras, uns quebram mais... Então o bom é este aqui pra palha. Sem bigode, dá uma palha boa. [...] é mais limpa e macia. [...] A gente foi selecionando. Com o passar dos anos. [...] É quase sem espiga, e dá uma palha mais macia.²⁶

□ CULTIVO

Plantio e Colheita

A cultura é anual, entre os meses de junho a dezembro. A semeadura acontece entre os meses de junho e julho, após o preparo e adubação do solo com uréia. As espigas que servirão para sementes sofrem um processo de limpeza e separação das impurezas, para serem utilizadas para semeadura no próximo plantio. As sementes são acondicionadas em local seco, num recipiente bem fechado, conforme relato da artesã B:

A gente separa a semente e guarda para semear. A gente separa o joio, como de diz... e guarda a semente para semear. A gente tem que escolher sempre no caso... para semear. E o resto a gente leva no moinho.. E o moinho se encarrega ele de limpar o resto. Mas a semente própria tem que procurar uma semente boa e limpa. Senão tu vai semear peste.²⁷

A colheita é feita nos mês de dezembro e o material é guardado em feixes

²⁶ Entrevistas realizadas com a artesã C, entre os meses de janeiro a maio de 2011.

²⁷ Entrevistas realizadas com a artesã B, entre os meses de janeiro a maio de 2011.

grandes, sem separação. Há necessidade de controle de pragas. A artesã B menciona a ferrugem da folha. Segundo o Embrapa Trigo, a ferrugem pode ser identificada pelas pústulas de coloração amarelo-escuro a marrom ao longo das folhas e pode ocorrer tanto em plantas jovens quanto na fase adulta. O controle dessa doença pode ser obtido basicamente pelo uso de fungicidas. Quando questionada sobre a utilização do fungicida, não soube explicar qual tipo já foi utilizado na sua plantação, pois há muitos anos não tem essa necessidade.



Figura 32: Ferrugem das folhas do trigo.
Fonte: Embrapa Trigo/ RS.

□ PROCESSO ARTESANAL

Como já mencionado na análise anterior, considera-se como processo artesanal o momento do preparo das fibras até a produção das peças; a primeira parte do processo será definida como preparação da matéria-prima e a segunda, como realização.

| PREPARAÇÃO DA MATÉRIA-PRIMA

Separação das palhas

A primeira etapa da separação das palhas é a divisão por maço e o corte das espigas.

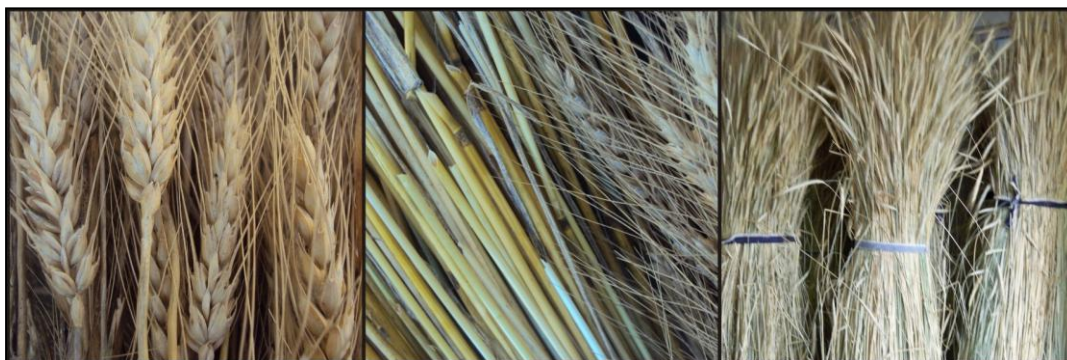


Figura 33: Palha de Trigo I.
Fonte: Da autora.

A segunda etapa da separação ocorre por espessura da palha. Nessa etapa, toda palha é “descascada”, e quebrada, retirando a parte de fora (as folhas que ainda estão na palha) a fim de se utilizar a palha limpa para o artesanato.

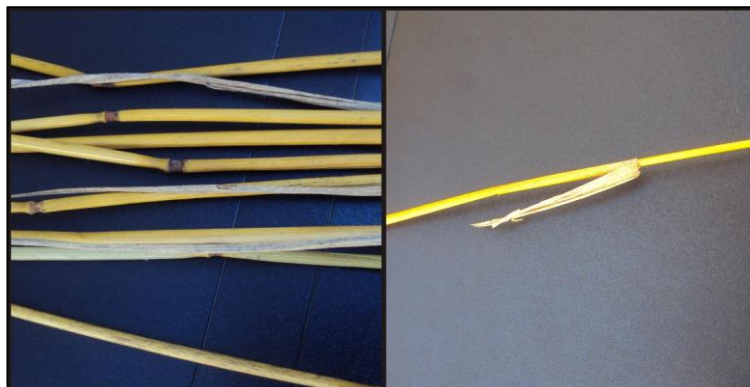


Figura 34: Palha de Trigo II.
Fonte: Da autora.

A palha limpa é separada em cinco tipos, por espessura, da mais fina a mais grossa. Os maços são identificados por tamanho, para facilitar a produção. É um processo demorado, que leva dias, conforme relato da artesã C.

Mas a palha não vem sempre igual, tu tem que separar. Daí tu vê que tem o nozinho, tem que tirar fora, para ficar a palha limpa. É como tirar a folha, entendeu? Olha só[...] Esta aqui é quase toda parelha, mas aqui no meio a gente vê que foi escolhida, senão se tu pega tudo, tem de fininha, de grossona e tem que classificar. Tudo isto tem que fazer antes de começar.²⁸



Figura 35: Separação da Palha de Trigo em maços
Fonte: Da autora.

O tingimento das palhas é feito com corante artificial líquido. Deve-se diluir

²⁸ Entrevistas realizadas com a artesã Artesã B, entre os meses de janeiro a maio de 2011.

o corante em um recipiente com água, deixando ferver até que se atinja a coloração desejada. Depois se enxágua bem em água fria para tirar o excesso de tinta. Assim como no artesanato com palha de milho para o artesanato da *dressa*, o objetivo principal é a palha. O trigo é utilizado para semente, diferente do que acontece com as sementes de milho, que são descartadas.

| REALIZAÇÃO DA PEÇA

Trançar é um ato solitário, que exige atenção, paciência e dedicação. Existem diversos tipos de tranças. A artesã C menciona que conhece 8 tipos diferentes, mas as mais utilizadas são as de sete palhas, nove palhas, e de quatro palhas. Antes de iniciar a técnica da trama é necessário molhar as palhas para que não se quebrem no ato de trançar, facilitando o processo.

Trança com 4 palhas

Para iniciar a trança, junta-se uniformemente as quatro palhas, trabalhando com duas palhas para cada lado (direito e esquerdo). Tramando uma por uma, dobra-se a 1ª tramando por trás da 2ª, de um lado para outro.



Figura 36: Trança de 4 Palhas.
Fonte: Da autora.

Trança com 5 palhas

Para iniciar a trança, junta-se uniformemente as cinco palhas. Trabalha-se tramando uma por uma. Começa-se com a 1ª palha tramando por trás da 2ª, na frente da 3ª. Trabalha-se uma vez de cada lado (direito e esquerdo). Deve-se começar do lado que tiver 3 palhas.

Trança com 7 palhas

Para iniciar a trança, junta-se uniformemente as sete palhas. Trabalha-se a 1ª palha por trás da 2ª, e pela frente das próximas 2 palhas. Trabalha-se uma vez de cada lado (direito e esquerdo). Deve-se começar do lado que tiver 4 palhas.

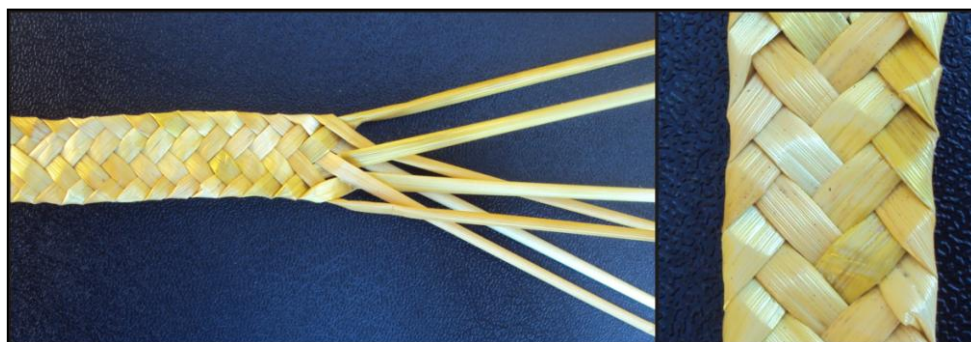


Figura 37 Trança de 7 Palhas.

Fonte: Da autora.

Trança com 9 palhas

Para iniciar a trança, junta-se uniformemente as nove palhas. Trabalha-se 1ª palha por trás da 2ª, e pela frente nas próximas 2 palhas. Trabalha-se uma vez de cada lado (direito e esquerdo). Deve-se começar do lado que tiver 5 palhas.

Trancelin

Para iniciar a trança, junta-se uniformemente as quatro palhas, trabalhando com duas palhas para cada lado (esquerdo e direito). Dobra-se a primeira tramando por trás da segunda e na frente da terceira do mesmo lado. Dobra a próxima palha por trás das duas, na frente da última, ficando essa na horizontal.



Figura 38: Trancelin.

Fonte: Da autora.

Na sequência da trança, quando as palhas forem acabando, deve ser inserida outra palha no seu interior. Para o acabamento, as pontas devem ser cortadas e puxadas para o lado avesso da peça.

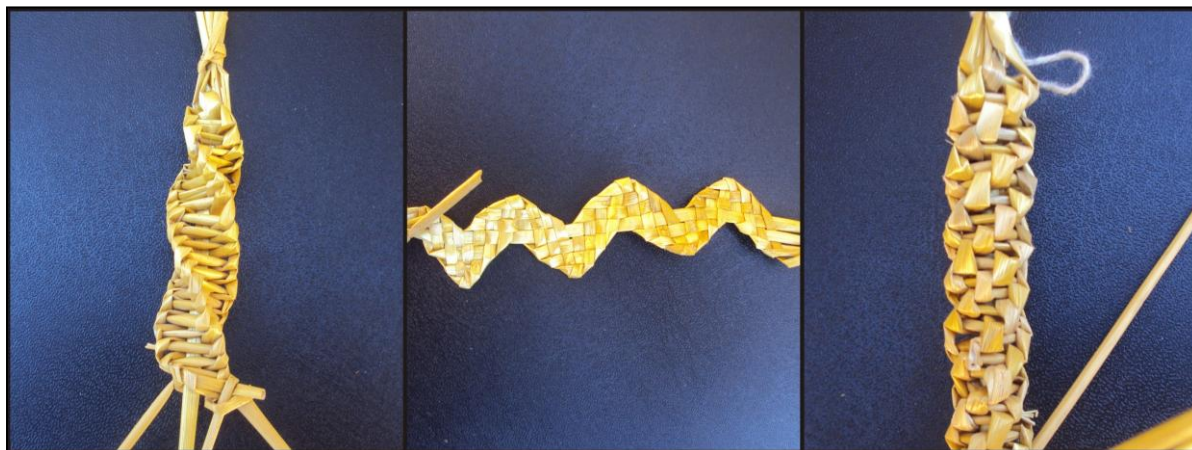


Figura 39: Cordão enrolado, trança zig-zag, cordão grosso.
Fonte: Da autora.

Processo de Costura

A costura é a etapa de construção da peça propriamente dita, pois até esse momento tem-se apenas um cordão feito de trança, ao qual precisa ser dado um formato. A costura pode ser feita manualmente, com agulha linha de nylon, material sintético que, por ser transparente, justifica-se seu uso. A artesã B utiliza uma máquina de costura manual, que herdou de sua mãe, e afirma que não pensa em trocá-la por uma de pedal ou elétrica, pois não vê necessidade, pela quantia de peças que produz: “Meu marido até pensou em comprar... mas eu não quero. Posso fazer quatro chapéus por dia se tem as tranças prontas. Não vejo necessidade. Ainda se tivesse que dar produção...” A artesã C, que costura tudo manualmente, demora dois dias e meio para costurar um chapéu. Na opinião da artesã B, essa etapa é a mais difícil do processo artesanal.

DESIGN

Os produtos feitos pelas artesãs tem um caráter exclusivamente tradicional. As peças são feitas da mesma maneira e forma, sem alterações no formato ou contexto. Os chapéus, as esportas, os porta trecos, as bonecas balaies são feitos

iguais aos produzidas no passado.



Figura 40: Produtos artesanais feitos de *dressa*

Fonte: Da autora.

c) Significados, valores e produção artesanal

Categorias Intermediárias

□ O SIGNIFICADO/IMPORTÂNCIA

O artesanato, segundo a artesã B, está presente na sua vida desde a infância, mas não com o mesmo sentido de necessidade. O caráter do artesanato hoje deixa de ser somente funcional e passa a ter também um sentido emocional.

Se tu quer manter a tradição, de fazer chapéu, de fazer “esporta” alguém tem que fazer, e alguém tem que vender, e alguém tem que comprar. Porque não é mais uma necessidade como era antigamente. Tu vai ficar ali esperando a morte chegar? Não né! Então como eu gosto e nono(avô) também de fazer... Bom o tempo que a gente tem, a gente faz *dressa*.²⁹

Podemos dividir o artesanato na vida das artesãs B, C e D em duas etapas. A primeira ocorre no início da vida dessas mulheres que aprenderam, com

²⁹ Entrevistas realizadas com a artesã Artesã B, entre os meses de janeiro a maio de 2011.

suas mães e “nonas”, a trançar antes de serem alfabetizadas. Como elas tinham que trabalhar na roça, para aproveitar o tempo gasto para deslocarem até lá, as mães molhavam um maço de palhas, para elas irem trançando pelo caminho. No trajeto até a roça era comum trançarem dois ou três metros.

As tranças serviam para fazerem chapéus, e eram vendidas em rolos, para uma fábrica de Garibaldi. O dinheiro servia para elas comprarem os enxovais ou outros produtos de necessidade: desde o café até o pó de arroz. Observa-se ainda que não tratava-se apenas de uma produção somente feminina: era comum os homens da casa também fazerem *dressa*.

O artesanato tem um significado terapêutico, uma ocupação nas vidas dessas mulheres, que já trabalharam muito e atualmente disponibilizam de tempo. E o tempo disponível pode ser tornar “pesado”, se não houver uma atividade. A partir do pressuposto que o trabalho faz parte da vida, é sinônimo de bem-estar, logo uma vida sem nenhuma atividade produtiva é encarada como uma vida sem significado. Além disso, é visto como um incentivo para o raciocínio e a memória delas, como pode-se observar nas suas falas.

Pra mim não é por nada, mas é uma terapia. Enquanto tu tá fazendo a *dressa* tu não pensa em mais nada de ruim. Tem que concentrar. Até que deus me deixa aí, e me dê forças nas mãos, eu vou fazer.³⁰

A gente não fica pensando em bobagem.³¹

Eu faço artesanato por causa do Filó. Porque a gente tem motivo para se reunir e fazer *dressa*. [...] O artesanato é importante na minha vida, porque se o artesanato, o filó, eu não tenha nada pra fazer.³²

□ VALORIZAÇÃO DO PRODUTO

Segundo a artesã B, muitos dos seus produtos são vendidos para turistas, na loja que a Associação dos Artesãos de Farroupilha mantém no centro da cidade, mas as maiores vendas ocorrem nas feiras da região, principalmente no Encontro das Tradições Italianas - Entrai e a Fenakiwi. Os produtos mais vendidos são as cestas de diversos tamanhos e os chapéus. Fazer parte da Associação auxilia as artesãs, já que, assim, têm um local o ano inteiro à disposição para venda dos seus

³⁰ Entrevistas realizadas com as artesãs Artesã B, entre os meses de janeiro a maio de 2011.

³¹ Entrevistas realizadas com as artesãs Artesã C, entre os meses de janeiro a maio de 2011.

³² Entrevistas realizadas com as artesãs Artesã D, entre os meses de janeiro a maio de 2011.

produtos.

□ INFLUÊNCIAS E SUSTENTABILIDADE

O filó pode ser considerado um dos elos entre a produção artesanal da *dressa* e o modo de vida dessas senhoras. Já aposentadas, as artesãs resgataram o artesanato como uma maneira de se sentirem úteis na sociedade novamente. As demonstrações do filó ocorrem em feiras, onde se caracterizam, falam o dialeto, cantam e dançam, retomam significados para que não sejam perdidos.

A principal relação do artesanato de *dressa* com o ambiente natural é a matéria-prima, ou seja, a *dressa* não existe só por causa do contexto cultural, mas principalmente pela sua ligação com a terra. As artesãs afirmam que a produção não causa nenhum tipo de dano ao meio natural. Além disso, que utilizam o material que seria eliminado de qualquer maneira, portanto, suas práticas artesanais caracterizam-se como reutilização. Além disso, não utilizam fungicidas; no entanto, utilizam tingimento artificial, diferente do artesanato de palha de milho. Com relação ao contexto econômico, afirmam que somente com a produção artesanal não conseguiriam sobreviver.

5.4.Artesanato com vime

5.4.1 Características do grupo pesquisado

□ Vimes Saccaro Ltda

Através de pesquisa por artesãos que trabalhassem com vimes pela região, chegou-se até a Vimes Saccaro que, há mais de meio século, mantém uma empresa de artesanato com vime. As entrevistas foram realizadas entre os meses de março e maio de 2011, na sede da empresa, com o casal de artesãos, suas duas filhas, e um artesão que trabalha na empresa, identificados respectivamente como: artesão E, artesã F, artesã G, artesã H e artesão I.



Figura 41: Galpão da empresa.
Fonte: Da autora.

A Vimes Saccaro é uma empresa familiar, que trabalha com artesanato em vime desde 1968. Seu gerente, artesão E, relata que o objetivo de empresa é dar continuidade ao trabalho que aprendeu com seu pai.

5.4.2 Categorias

a) Modos de vida sociocultural

Categorias Intermediárias

□ COTIDIANO

Em 23 de junho de 1968 nasceu a empresa, que se mantém no mercado produzindo e trabalhando, com exclusividade, com artesanato em vime. Desde então, a empresa passou por vários períodos, mas segundo relato da artesã G, o período mais difícil aconteceu com o fim da empalhação de garrafões com vime, com o advento do plástico, o material que, em regra, substituiu a produção com o vime.

O cotidiano da família baseia-se no trabalho na empresa, dividido entre a preparação do vime e a realização das peças. A artesã G relata que toda a família conhece a técnica, mas que atividades como a compra de madeira para os moldes e a venda dos produtos são realizadas principalmente pelo artesão E. O atendimento

aos clientes é responsabilidade da artesã G. O restante da família foca na produção.

□ COMUNIDADE

O município de Caxias do Sul, com população aproximada de 435 mil habitantes, pertence ao Aglomerado Urbano da Região do Nordeste do Estado do Rio Grande do Sul e é segundo pólo metal-mecânico do País. A cidade, colonizada por imigrantes italianos, faz parte da Região da Uva e do Vinho, abriga em seu parque industrial mais de 15 mil estabelecimentos, sendo um dos mais diversificados do Brasil.

A empresa Artefatos de Vimes Saccaro pertence à localidade de Ana Rech. Fundada em 26 de setembro de 1927, Ana Rech é hoje uma das quatro regiões administrativas de Caxias do Sul. Encontra-se a 12 km da sede administrativa municipal e destaca-se por ser uma localidade que ainda mantém os hábitos coloniais. A localidade é um grande pólo industrial mecânico, possuindo aproximadamente 16 mil habitantes.



Figura 42: Distrito de Ana Rech, cidade de Caxias do Sul.
Fonte: Prefeitura de Caxias do Sul.

Em abril de 1877, Anna Maria Pauletti Rech fixou moradia no Lote 104 do Travessão Leopoldina, na Colônia de Caxias, vinda do município de Peda Vena, ao norte da Itália. Aos 48 anos de idade, viúva e mãe de oito filhos, escolheu esse local porque encontrava-se na rota de passagem dos tropeiros, podendo servir como um bom lugar para abrir uma pequena casa de comércio e hospedagem.

A familiaridade de colonos, tropeiros e comerciantes com a “Casa de Anna Rech” fez com que a 8ª Léguas, local do estabelecimento, passasse a denominar-se Ana Rech. A moradora doou terrenos para diversas entidades como a igreja, o cemitério, o convento e o colégio e conquistou a comunidade com suas inúmeras qualidades, como solidariedade e serviços prestados.

□ ARTESANATO

O patriarca da família, pai do artesão E, nosso entrevistado, o sexto de onze irmãos, trabalhava como toda família na produção agrícola de milho, trigo e uva. Eles também criavam alguns poucos animais para o sustento. O vime, que servia para amarrar as videiras, passou a ser cultivado em todas as propriedades da região. Com essa matéria-prima eram confeccionados também os cestos para carregar a uva na colheita. Portanto, com o cultivo de uva, nasce a necessidade da produção do vime. Como dizia o ditado da época, onde há uva, há vime.

Todos aprendiam o ofício por meio da rigorosa fiscalização dos olhos do mestre artesão, e não foi diferente com a família do nosso entrevistado. O irmão caçula foi aperfeiçoar a técnica da trama do vime com um artesão, em Carlos Barbosa, tendo como objetivo dar início a um novo empreendimento, com a construção de uma pequena casa, de cinco por oito metros, que abrigava a fábrica em Ana Rech. Em 15 de junho de 1946 iniciaram as atividades da empresa Irmãos Saccaro.

Eles produziam cestos para uva em quatro tamanhos diferentes, balaies para padeiros, berços e cavalinhos para as crianças. A empresa cresceu junto com a produção de uva e vinho da Serra Gaúcha, principalmente quando entrou no mercado próspero da empalhação de garrações. Com o aumento da atividade, a mão de obra também necessitou de incremento, e as pessoas da comunidade começaram a trabalhar em suas casas com o artesanato de vime para a produção da empresa. Assim, Família Saccaro é tradicionalmente produtora de artesanato em vime.

b) Processos de produção artesanal

Categorias Intermediárias

□ TAXONOMIA DO VIME

Os exemplares arbóreos de *Salix* são conhecidos como salgueiro, salso, chorões (*willows*). As formas arbustivas, de uso tradicional em artesanato e cestaria, são denominadas de “vime”. O vime brasileiro, tradicionalmente, tem sido classificado como *Salix viminalis* L.. A literatura destaca a boa qualidade das variedades *Salix viminalis* L., *Salix purpurea* L., *Salix cinerea* L., *Salix caprea* L., *Salix triandra*, L., *Salix alba* L. subsp. *vitellina* e *Salix fragilis* L., na confecção de cestas. O vime é cultivado no sul do Brasil, desde o século XIX, quando foi introduzido por imigrantes europeus (Corrêa, 1978).



Figura 43: Plantação vime.
Fonte: Da autora.

□ CULTIVO

Plantio e Colheita

O vime é cultivado em locais alagados ou com bastante umidade. Suas ramificações, longas e pendentes, não possuem folhas e, uma vez ao ano, caem. Segundo o artesão E, não se costuma utilizar nenhum tipo de agrotóxico para sua produção, pois não é uma cultura que costuma apresentar pragas. Ele relata, no entanto, que utiliza venenos para combater as ervas daninhas que nascem entre as

plantas.

É uma planta muito resistente. Não tem praga, não tem nada. Não é como plantação de comida. A única coisa é quando vai cortar se não quiser cortar no meio mato, então você pode colocar o veneno pra capoeira. Pra acabar com o mato entre as plantas. Mas com a vime não precisa nada. Só cortar.³³

As folhas caem entre os meses de julho e agosto. Então é feita a poda, quando utiliza-se da mesma tesoura de podar parreira. Esse processo é feito anualmente, entre os meses de setembro a outubro (Braun, B., 1998).



Figura 44: Plantação vime pronta para poda.
Fonte: Acervo Vimes Saccaro.

Segundo a Empresa de Pesquisa Agropecuária e Extensão Rural de Santa Catarina – Epagri, os métodos tradicionais de colheita do vime consistem no “*coppicing*”, com corte de todos os ramos rentes ao solo, e do “*pollard*”, com corte dos ramos feito rente a um tronco de 2 a 4 m de altura. O processo da poda, realizado em nos dois sistemas, resulta em ramos mais vigorosos, finos e flexíveis, utilizados originalmente para fins de artesanato (EPAGRI, 1998).

As varas podem ser utilizadas com a casca, dando um aspecto mais rústico ao artesanato. Geralmente são utilizadas as varas mais finas, pois não passam pelo processo de divisão do vime para retirada das lâminas. Para trabalhos com o vime sem descascar, as varas devem ser tramadas ainda verdes, pois o vime verde é flexível.

³³Entrevistas realizadas com o artesão E, no mês de março de 2011.



Figura 45: Vara de vime com casca.
Fonte: Da autora.

□ PROCESSO ARTESANAL

| PREPARAÇÃO DA MATÉRIA-PRIMA

Após o corte, a próxima etapa é a descascação, que consiste na retirada da casca das varas de vime ainda verde. Para facilitar o transporte das varas, para seu cozimento, elas são separadas em feixes de 20kg a 30 kg, quando são colocadas em caldeiras comuns, aquecidas a lenha. São fervidas por quatro a seis horas, para amolecer a casca e facilitar sua retirada.



Figura 46: Processo de fervura para retirada a casca do vime.
Fonte: Acervo Vimes Saccaro.

Após a retirada das varas das fervuras, ainda molhadas, as cascas são separadas manualmente, utilizando-se um descascador (espátula). As cascas são utilizadas na adubação do solo. Ao ser questionada quanto ao aproveitamento das cascas do vime para artesanato, como *dressa* ou outro tipo de trama, a artesã F

respondeu que a casca, depois de seca, fica totalmente quebradiça e se parte com muita facilidade.

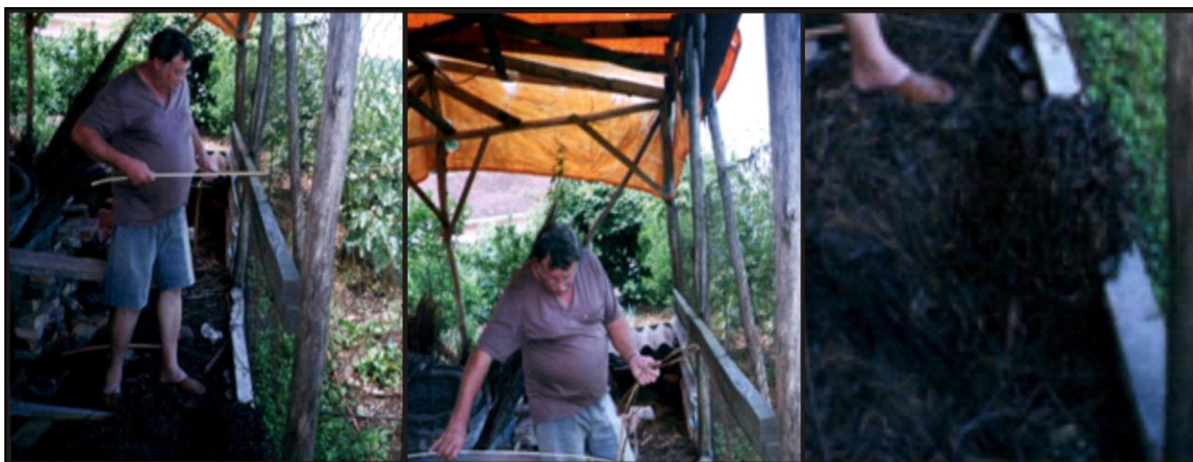


Figura 47: Retirada da casca do vime.
Fonte: Acervo Vimes Saccaro

Segundo informações da artesã F, enquanto estão úmidas, as cascas soltam uma espécie de liga, que impossibilita qualquer tipo de manuseio. Após o descascamento, as varas são secas ao sol por 3 dias, podendo haver variações nesse período dependendo das condições climáticas. O procedimento de secagem é importante, pois evita que as varas apresentem mofo quando armazenadas.

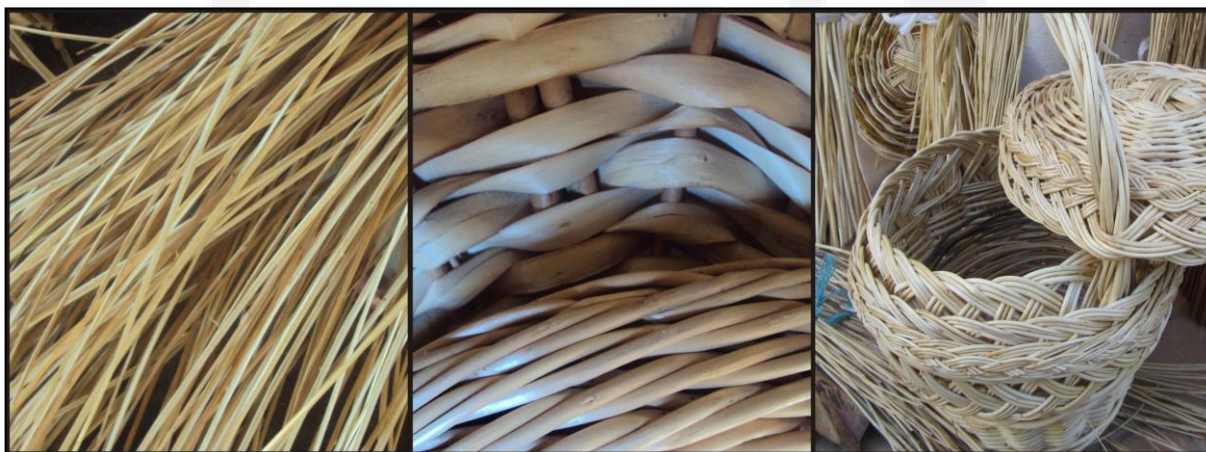


Figura 48: Vara de vime sem casca.
Fonte: Da autora.

Laminação/ “Rachada”

As varas de vime, para serem tramadas, devem passar por um processo de

divisão, ou como chama a artesã F, é “*a hora da rachada*”. Trata-se da divisão da vara em três ou quatro partes, com objetivo de obter lâminas uniformes para a trama. O processo é manual, é rachada uma vara por vez. Os artesãos contam apenas com o auxílio de um utensílio de madeira, em forma de cunha, que serve para rachar a vara.



Figura 49: Processo para rachar a vara de vime.
Fonte: Da autora.

Corta-se a ponta da vara para facilitar o encaixe da cunha. A cunha é forçada a passar por toda a vara, dividindo-a.



Figura 50: Utensílio utilizado para rachar a vara de vime.
Fonte: Da autora.

Segundo o relato de artesã F, essa é uma etapa do processo que apresenta bastante dificuldade, pois requer muita dedicação do artesão, pois é um processo

demorado.

Depois do processo da descascação, a vime é rachada em três ou quatro partes. Isso com um tipo de faca de madeira. É um rachador feito de nó de pinho. Isso tudo é à mão. Uma vara de cada vez. É bem cansativo. A mãe fica horas fazendo isso por dia... Porque a gente tem que preparar a vime para quem vai tramar. Depois de rachada a gente separa por maços.³⁴

Com as varas já divididas para serem utilizadas nas tramas, elas precisam ainda passar por um beneficiamento, através de uma máquina especial, que possui seis canaletas com lâminas, bem afiadas, para definir a espessura das tiras que servirão de matéria-prima para a trama. Tradicionalmente, essas espessuras eram feitas com uma plaina manual, até se chegar à espessura certa.

Passa-se numa máquina especial de beneficiamento, que possui várias canaletas. Cada máquina retira uma espessura, os mais grossos e os mais fino. A máquina foi adaptada para este trabalho; possui entre os rolos navalhas que separam o material, a flor e o miolo, as duas matérias-primas usadas para confecção e preparação de peças.³⁵

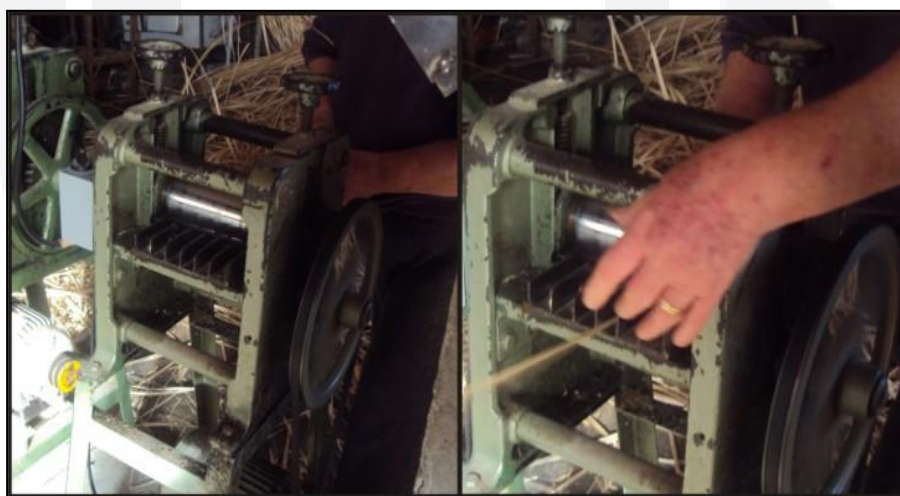


Figura 51: Máquina de beneficiamento da vara de vime.
Fonte: Da autora.

O processo de divisão da vara é bastante cansativo, pois deve ser realizado vara por vara, conforme já referido. Como pode-se observar, os artesãos não utilizam luvas ou outro material de proteção.

³⁴ Entrevistas realizadas com a artesã F, realizada em maio de 2011.

³⁵ Entrevistas realizadas com a artesã F, realizada em maio de 2011.



Figura 52: Lâminas após o beneficiamento.
Fonte: Da autora.

Desse processo é retirada a parte mais grossa do vime, chamada de “flor”, que é a parte de fora da vara.



Figura 53: Lâmina de vime chamada de “flor”.
Fonte: Da autora.

A parte interna que resta chama-se “miolo”. As duas matérias-primas são utilizadas na confecção de diversos produtos.



Figura 54: Lâmina de vime chamada de “miolo”.
Fonte: Da autora.

| REALIZAÇÃO DA PEÇA

Método/Técnicas

Para a realização do processo de trama, as lâminas de vime, já separadas, devem ser mergulhadas em água, para que fiquem mais maleáveis e flexíveis, facilitando, assim, o ato de tramar.



Figura 55: Varas de vime mergulhadas no tanque de água.
Fonte: Da autora.

O processo de construção das peças inicia com um molde, feito de madeira, que servirá de guia para a trama. Em algumas peças, esse molde faz parte da peça. É o caso de um baú de roupa: o fundo e a hastes laterais servem de sustentação, mas também como molde para a sequência do trabalho.

[...] para tudo aqui precisamos de molde. Não tem com dar uma sequência de construção do produto sem o molde. Claro que uma peça nunca é igual a outra, pelo caráter artesanal que tem, mas sempre seguimos o molde.³⁶



Figura 56: Molde feito de madeira.
Fonte: Da autora.

³⁶ Entrevistas realizadas com o artesão I, realizada em março de 2011.

O artesão contorna o molde (que já é a estrutura do produto) com a trama.



Figura 57: Processo de trama em baú.

Fonte: Da autora.

A higienização e conservação das peças é feita apenas com lavagem individual; e o acabamento, com verniz acrílico.



Figura 58: Lavagem das peças

Fonte: Da autora.

O método consiste em colocar as “tiras bases” na horizontal, presas ao molde e/ou estrutura de madeira do produto que será confeccionado. A seguir, ocorre o preenchimento da base entrelaçando o vime, alterando a frente e a parte de trás das tiras bases. Ao término do preenchimento, cortam-se os excessos, forra-se a estrutura (molde) de madeira com lâmina de vime, para que não fique à mostra. Arremata-se a peça, colocando as pontas do vime para o interior da estrutura.

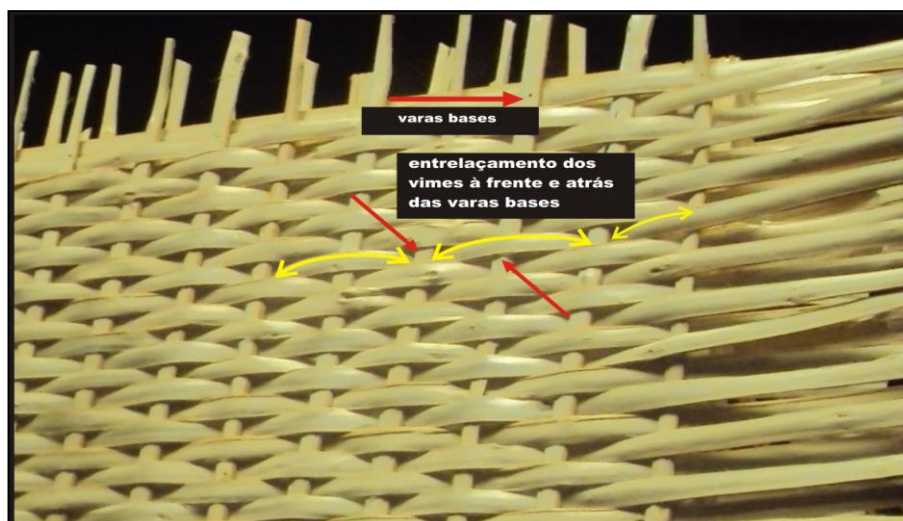


Figura 59: Processo de trama de vime.
Fonte: Da autora.

O acabamento das peças pode ser realizado através de uma trança, utilizando as pontas das varas.



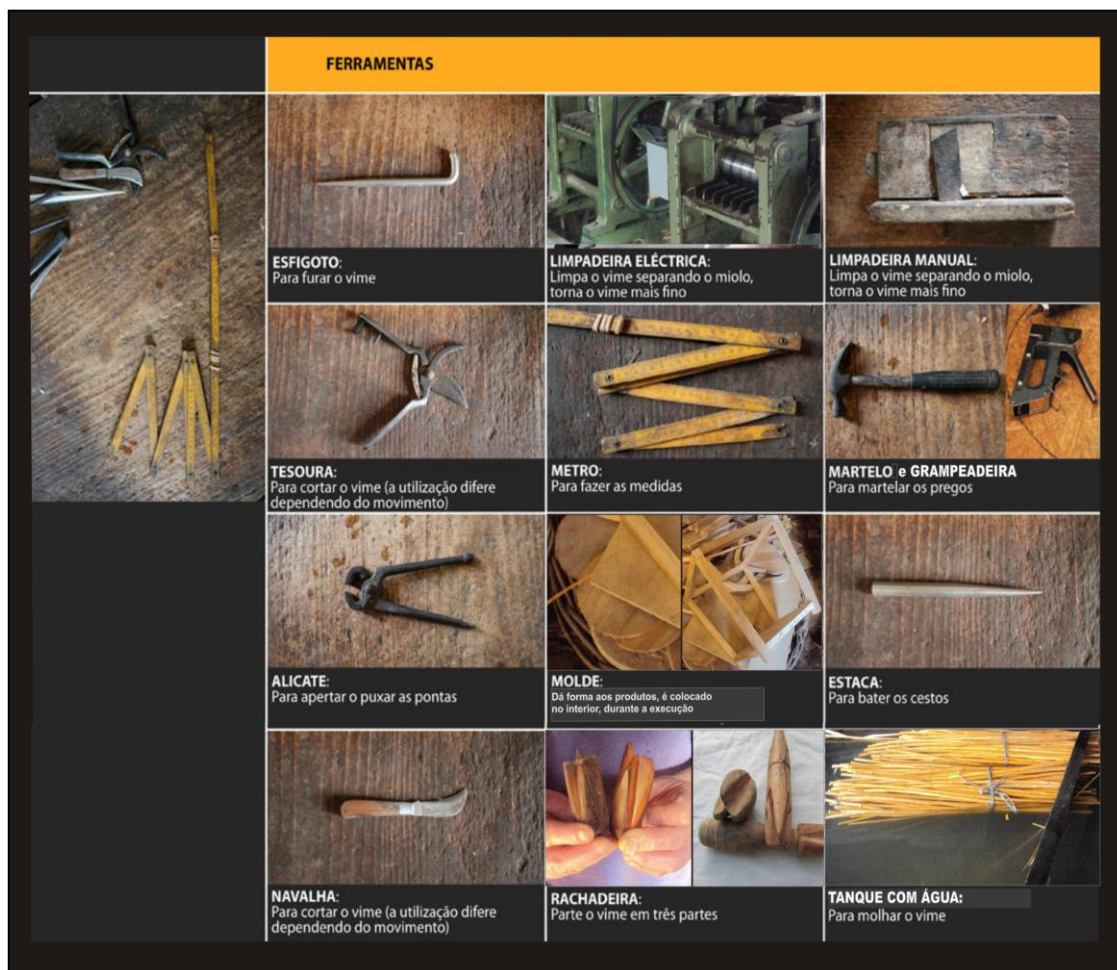
Figura 60: Acabamento da trama de vime.
Fonte: Da autora.

Segue abaixo o Quadro 1, que demonstra o processo artesanal de trançar uma cadeira.



Quadro 01: Processo artesanal de vime.
Fonte: Da autora.

As principais ferramentas e utensílios utilizados no artesanato com o vime são o martelo e os pregos, em alguns casos. Na maioria das vezes, são utilizados grampos, com pistolas grampeadoras, além dos rachadores, espátulas, alicates e estacas, conforme demonstrado no Quadro 2, a seguir:



Quadro 02: Ferramentas utilizadas no processo do artesanato em vime
Fonte: Da autora.

□ DESIGN

O artesanato de vime é empregado na confecção de mobiliário, luminárias, cestas em geral, utilitários domésticos, dentre outros.



Figura 61: Produtos da Vimes Saccaro.
Fonte: Da autora.

c) Significados, valores e produção artesanal

Categorias Intermediárias

□ O SIGNIFICADO/IMPORTÂNCIA

Na opinião da artesã G³⁷, o artesanato tem valor como significado cultural, pois representa a cultura e as tradições da comunidade, em especial, é o “negócio da família”. Ela e os irmãos nasceram e se criaram no meio dos vimes. Por isso, existem vários sentimentos que se mesclam: as brincadeiras, a relação com o trabalho, a dedicação do pai de passar para os filhos o amor e a relação com o fazer bem, algo imprescindível ao artesanato.

Ela afirma ainda que o interesse pelo resgate do natural fez com que a atividade voltasse a ser percebida pela sociedade. Uma atividade considerada secundária, com a mídia trazendo à tona questões relativas à sustentabilidade, fez com que as pessoas voltassem a enxergar o artesanato como algo especial, de valor ambiental.

□ VALORIZAÇÃO DA MATÉRIA-PRIMA

Trabalhar com artesanato de vime é um negócio estratégico, que necessita de planejamento, pois não se pode “deixar para a última hora”, como alerta o artesão E. Não somente porque é feito à mão, mas principalmente pela questão da matéria-prima. O vime é uma cultura sazonal, que apresenta a vantagem de ser comercializada, principalmente no estado de Santa Catarina, seu maior produtor, tendo tanto um grande mercado de produção quanto de venda.

O vime utilizado na produção dos Saccaro é cultivado pelo próprio artesão. Isso por uma questão econômica, já que o preço da matéria-prima oscila muito. E como a sua empresa depende do vime para ter produção, ele opta pela produção própria a fim de garantir o seu produto.

O vime pode ser substituído por várias fibras naturais como junco, ratam, cana da índia, dentre outras. O junco é o mais comum no mercado, usando processos semelhantes de trama. É um cipó bastante maleável e não tem estrutura,

³⁷ Entrevistas realizadas com a artesã G, em março de 2011.

sendo necessária, então, a utilização de madeira para estruturação das peças. Dessa maneira, precisa mais mão-de-obra do que a trama do vime.

A substituição do vime por outras fibras naturais representa a perda do significado cultural e o caráter de artesanato tradicional. Em contrapartida, estes materiais têm uma aceitação no mercado muito maior do que o vime, principalmente em se tratando do junco. A substituição do vime e das fibras naturais pelas fibras sintéticas é muito comum, principalmente em móveis externos. O motivo principal é a conservação e resistência desse tipo de material a intempéries.

A mistura de outras matérias-primas na trama não é comum. No entanto, testemunhou-se o emprego da palha de trigo, ou seja, a “*dressa*”, junto com vime, na fabricação de cestas, o que foi justificado principalmente por ser um material comum aos artesãos da região. Além disso, o produto pretendia ter uma linguagem sustentável, sendo utilizados na substituição de cestas de supermercado, produzidas com polímero.



Figura 62: Produtos da Vimes Saccaro com uso de *dressa*.
Fonte: Da autora.

□ VALORIZAÇÃO DO PRODUTO

Para a artesã H, a principal dificuldade enfrentada pela empresa da família é pertencerem a uma região em que a maioria das pessoas conhece a técnica e trabalha nos porões de suas casas, produzindo de maneira informal. O fato dificulta muito o trabalho da empresa que, formalizada, tem custos para isso.

Com relação ao design, a principal preocupação do artesão E é com relação a cópias de produtos e as consequências legais disso. Ele gostaria de trabalhar com o

vime, mas de uma forma mais moderna, não fazendo os mesmos modelos de produtos em que trabalham há décadas. Para ele, o artesanato de vime necessita precisa ser renovado, precisa de novidades para conseguir visibilidade no mercado e até para competir. Ele explica que em comparação, com o junco e o ratam, a matéria-prima é vista com certo preconceito em relação à qualidade técnica.

Para a artesã G, a intervenção do design como ferramenta metodológica na produção poderia contribuir na melhoria de seus produtos junto ao mercado, talvez conseguindo aliar tendências, posicionamento de mercado, o que seria uma ajuda significativa para a empresa.

□ INFLUÊNCIAS E SUSTENTABILIDADE

O artesanato é o negócio de família. Todos vivenciam os processos e suas rotinas cotidianas são em torno da produção artesanal. Não existindo outra forma de renda. A vida da família depende do artesanato.

Segundo o relato do artesão E, ele não entende que o artesanato desenvolvido por ele, semi-industrial, possa, de alguma forma, contribuir para preservação do ambiente natural, mesmo não utilizando nenhum processo que possa agredi-lo. Na visão do artesão, a sua relação com o artesanato é, principalmente, econômica, pois é um modo de conseguir sustentar sua família.

Já a artesã G entende que o resgate cultural que se faz através do artesanato pode despertar o interesse da sociedade para questões ambientais; mas não acredita, como seu pai, que o artesanato possa resolver problemas sociais, já que o trabalho é pouco valorizado, como mão-de-obra. Os artesãos que ainda hoje trabalham com o vime enfrentam grandes dificuldades econômicas, sendo obrigados a buscar outras alternativas de sustento, o que também é o caso da família entrevistada.

6. TRAMANDO OS SABERES E FAZERES: APONTAMENTOS CONCLUSIVOS

*“A mão é a janela que dá para a mente.”
(Immanuel Kant apud Sennett, 2009, p.169)*

O artesanato, assim como o design, refere-se a múltiplas representações culturais, as quais permeiam seus processos. No capítulo pretende-se apresentar as conclusões sobre as análises das experiências relatadas pelos artesãos em relação às questões que nortearam a pesquisa, as quais retomam-se tomando como base as categorias de análise.

Iniciou-se analisando os modos de vida socioculturais dos grupos pesquisados, tendo como plano de fundo o contexto da Serra Gaúcha, principalmente a descendência da imigração italiana. Os artesãos que participaram do estudo apresentaram muitas características em comum, não somente nos aspectos geográficos e econômicos, mas, sobretudo, pelo seu modo de viver. Percebeu-se que a produção artesanal no meio rural articula ações cotidianas que envolvem a vida e a economia familiar, constituindo-se em um elemento estrutural dos grupos envolvidos.

Retoma-se o quadro que destaca a Categoria de Análise “A” definindo também suas Categorias Intermediárias de análise, para retomar sinteticamente os

dados levantados com a pesquisa.

CATEGORIAS DE ANÁLISES	
CATEGORIAS	CATEGORIAS INTERMEDIÁRIAS
a) Modos de Vida Sociocultural	Cotidiano
	Comunidade
	Artesanato

Tabela 3: Categorias de Análises – Destaque a Categoria “A.”

Fonte: Da autora.

A comunidade da Serra Gaúcha destaca-se pelo elevado grau de desenvolvimento econômico e social, como demonstrado pelo PIB e IDH da região. Como observado na contextualização da região, houve mudanças sociais que afetaram as relações familiares naquilo que elas eram no início da colonização italiana até os dias atuais. De acordo com a pesquisa a produção e o consumo de artefatos estão diretamente relacionados com a forma de lidar com as circunstâncias da vida cotidiana, com os modos de pensar e fazer das pessoas. Pode-se entender que a ordem social foi influenciada pela ordem econômica, refletindo-se no forte desenvolvimento econômico da comunidade da região.

O cotidiano das famílias pesquisadas é semelhante, em se tratando do caráter artesanal das suas práticas. No entanto, as diferenças aparecem quando observadas em seu contexto econômico. Tanto o grupo que trabalha com o artesanato de milho, quanto o grupo que trabalha com artesanato de *dressa* não dependem financeiramente do artesanato, tendo como renda principal aquela derivada de suas propriedades, e também contam com suas aposentadorias.

No caso do artesanato com *dressa*, as artesãs participam igualmente de grupos de tradição (filó), onde apresentam a *dressa* como forma de reatualização cultural. A atividade, para elas, não é entendida como um meio de renda, mas sim como uma forma de transmitir a cultura italiana para outras pessoas, além de tê-las como uma atividade terapêutica. Apenas uma artesã comercializa seus produtos, mas

assim como no caso do artesanato com milho, aquela também não é a renda principal da família. A atividade principal é derivada da produção e comércio de frutas. A diferença está no artesanato com vime, em que a família, financeiramente, depende de sua produção artesanal.

Pode-se observar que a ligação entre a produção agrícola da região e o artesanato foi fundamental para a constituição da técnica no espaço da colônia, bem como deu origem a manufaturas envolvidas na lida da terra, que tem vínculos comerciais. Como pode se observar no caso da empresa Vimes Saccaro, o trabalho artesanal começou em 1946 e suas atividades permanecem até hoje, como única atividade econômica da família.

Todos os integrantes da família pesquisada trabalham na empresa que, dependendo da produtividade, terceiriza alguns processos. A principal dificuldade relatada diz respeito à informalidade da concorrência, pois a empresa, para manter atividade, tem encargos que elevam o custo dos produtos. Os artesãos que trabalham de modo informal não têm esse ônus e produzem os mesmos artefatos. Tudo isto faz com que a empresa baixe seus preços ou que comercialize seus produtos longe do local de produção, o que acaba dificultando o processo como um todo e elevando os custos.

O aprendizado dos grupos aconteceu de um modo informal, na maioria dos casos, observando e repetindo; ou seja, aprenderam a fazer fazendo. Somente no caso do artesanato com milho a artesã A, que fez um curso para aperfeiçoamento, para assimilar outras técnicas. Nos demais, a técnica se mantém a mesma passada através das relações familiares. Cabe a esses artesãos, por sua vez, repassar o conhecimento adquirido com os anos de prática. Nesse sentido, pode-se observar a importância da dimensão social para a manutenção do artesanato nas comunidades.

A preocupação do ensino da técnica artesanal é uma realidade para a artesã do grupo do milho que, através das oficinas, tenta “resolver” a questão. A mesma preocupação observa-se entre as artesãs do grupo da *dressa*, que temem que esse tipo de artesanato desapareça do cotidiano da cidade, pois são as únicas pessoas que ainda trabalham com o processo e não veem interesse dos jovens em continuar o

trabalho.

Essa preocupação torna-se fundamentada quando se percebe as mudanças na relação do homem com o tempo. Justificada pela evidente falta de paciência dos aprendizes com relação ao aprendizado, como relata a artesã A: “eu levo 15 horas para fazer uma bolsa, elas demoram uma semana.” É difícil, num mundo globalizado e frenético, entender o ritmo do artesanato.

Sennett (2009, p.193) afirma que “[...] o tempo necessário para que alguém se torne um especialista costuma ser estimado em 10 mil horas de prática”. Esse espaço de tempo, aparentemente enorme, é necessário para que as “habilidades mais complexas fiquem gravadas tão profundamente que se transformem em conhecimento tácito e prontamente acessível” (SENNETT, 2009, p.193). É o que ocorre com o artesanato da *dressa*: o ato parece ser tão natural que as artesãs relatam que iam trançando enquanto caminhavam até a roça.

Na Vimes Saccaro, a preocupação com o ensino do processo artesanal não é uma realidade, pois a família toda entende-o como um modo de vida. A atividade artesanal não é separada do cotidiano da família. Todos sabem da importância do mesmo para a manutenção do negócio da família. No entanto, foi possível perceber que o trabalho com vime é um prazer para alguns integrantes (como o casal de artesãos) e um fardo para os mais jovens, que encaram a atividade apenas como um trabalho. Não foi possível constatar a mesma admiração por parte dos filhos pelo artesanato. Bem diferente do relato orgulhoso do artesão E, quando afirma saber fazer qualquer peça de vime que lhe for solicitada.

Em relação aos modos de produção artesanal, percebeu-se que não houve muitas mudanças ao longo do tempo. Basicamente mantiveram-se os mesmos desde a colonização. O processo artesanal dos casos pesquisados assemelha-se principalmente, na etapa de preparação da matéria-prima, considerada por todos como fundamental.

Retoma-se nesse momento a Categoria de Análise “B” e suas Categorias Intermediárias para nortear as análises que seguem:

CATEGORIAS DE ANÁLISES	
CATEGORIAS	CATEGORIAS INTERMEDIÁRIAS
b) Processos de Produção Artesanal	Taxonomia
	Cultivo
	Processo artesanal
	Design

Tabela 4: Categorias de Análises – Destaque a categoria “B”.

Fonte: Da autora.

Quanto aos cuidados com o cultivo e a separação das palhas, tanto de milho quanto de trigo, observa-se que tratar-se dos processos idênticos aos dos antepassados dos artesãos. O mesmo ocorre com os etapas de limpeza e descascação do vime. No caso do vime, com o aumento da produtividade, houve a inclusão de ferramentas e maquinários que auxiliam nos processos artesanais, principalmente na preparação do vime e na laminação das varas.

O domínio do processo artesanal é uma característica marcante dos grupos. Sennett (2009) comenta do alto nível de intimidade entre o artesão e os materiais que utiliza, desenvolvendo uma espécie de consciência material. Isso demonstra o vínculo entre a mão e mente do artesão, de uma forma tão hábil que, às vezes, aparenta ser inconsciente. A exemplo disso, ficou evidente, por diversas vezes, a habilidade demonstrada na produção artesanal, aprimorada pela técnica, que refletia a intimidade com que os artesãos desenvolvem ações repetitivas, tendo em mente todo o processo construtivo, o que requer um profundo cuidado e conhecimento. Numa visão ampla, pode-se afirmar que as pessoas que dominam esta prática, tanto quanto as mãos, usam a cabeça.

Um elemento fundamental foi verificar que há entraves para a obtenção da matéria-prima. É o caso das artesãs de *dressa*, em que nem todas possuem áreas disponíveis para a plantação de trigo. Mas mesmo aqueles que não trabalham direto com o plantio, participam da colheita, separação, classificação e do armazenamento

da palha, que servirá de matéria-prima para o ano inteiro. O mesmo acontece na produção do artesanato com a palha de milho, cultivado por um artesão, mas que conta com a participação de toda a família para colheita, separação e classificação da palha. O vime é cultivado pelo artesão por uma questão de redução nos custos, já o vime como matéria-prima está disponível para venda em mercados como os do Estado de Santa Catarina. A família trabalha com produção própria e domina todo processo: desde o cultivo, descascação, separação, classificação, até a laminação das varas.

De certa maneira, o plantio do milho e do trigo são culturas comuns no meio rural, mesmo quando o objetivo é o artesanato e não o grão. Já o cultivo do vime é diferente, pois o objetivo da cultura é somente o artesanato, e são raras as atividades agrícolas que ainda dependem exclusivamente do vime, como a amarração das videiras. O processo e o cuidado com a plantação são simples, diferente das outras culturas, que necessitam de cuidados com as pragas. O vime é uma cultura que comumente não é atingida por pragas, necessitando somente de limpeza entre um pé e outro. No entanto, a sua poda e descascação são trabalhos bastante difíceis, executado, somente por pessoas com muita experiência.

É necessário considerar que o processo artesanal é submetido a influências externas, geralmente por motivações econômicas ligadas ao mercado (decoração, turismo, feiras, moda, etc.), que podem influenciar o contexto artesanal. Essas influências externas geralmente baseiam-se na utilização de metodologias projetuais (sejam elas através do design ou ligadas ao marketing), que primam pela valorização mercantil dos artefatos, visando, dentre outros interesses, o aumento da geração de renda de cadeias produtivas.

Normalmente essas influências são repassadas aos artesãos com o objetivo de aprimorar a sua percepção quanto às necessidades de satisfazer as expectativas do mercado para que, desse modo, realizem alterações no processo de produção através de conceitos estéticos e funcionais aplicados no design, como também na forma de comercialização por meio de ferramentas que garantam maior visibilidade do artesanato nos diversos mercados. No caso da empresa Vimes Saccaro, seus responsáveis percebem que necessitam aprimorar alguns produtos para que possam

assim satisfazer as exigências do mercado. No entanto, é um processo demorado e complicado, pois a intervenção não pode se dar somente no redesign dos produtos. Faz-se necessário trabalhar igualmente questões que englobam a gestão estratégica da empresa, reposicionando-a no mercado, após a identificação dos seus pontos fortes. Experiências demonstram que a intervenção do design no artesanato pode ter um caráter benéfico quando respeitadas as características simbólicas da produção. É comum observar a atuação de designer na reconfiguração de objetos artesanais, o que implica num grande desafio para esse campo, pois se faz necessária uma imersão, não somente na técnica de produção de artefatos e sua comercialização, como na compreensão dos aspectos culturais e sociais que os configuram.

Esses aspectos, muitas vezes, são deixados em segundo plano. Isso ocorre quando o trabalho do designer fica ligado a questões projetuais e o artesão fica numa posição inferior, visto como mão de obra barata. Por isso, é preciso que as questões de ética estejam sempre presentes nas relações entre design e artesanato.

Com relação aos significados, valores e produção artesanal, importante ressaltar que, mesmo com as diferenças entre as comunidades dos grupos analisados, a paisagem colonial ainda se mantém, o que leva a considerar a forte ligação dos artesãos com o meio natural.

A seguir, o quadro apresenta as sínteses relativas à Categorias de Análise “C” e suas Categorias Intermediárias:

CATEGORIAS DE ANÁLISES	
CATEGORIAS	CATEGORIAS INTERMEDIÁRIAS
c)Significados, Valores e Produção Artesanal	Significados/Importância
	Valorização da matéria-prima
	Valorização do produto
	Influências e Sustentabilidade

Tabela 5: Categorias de Análises – Destaque a Categoria “C”.

Fonte: Da autora.

Percebe-se que a manutenção das tradições é o combustível natural para o artesanato realizado na Serra Gaúcha. A cultura do trigo, do milho e do vime e suas diversas práticas deram origem a inúmeros artefatos, essencialmente domésticos, produzidos de maneira artesanal. Os significados das épocas passadas e as maneiras como as experiências cotidianas foram vividas, lembradas, e agora contadas, também se alteraram com o tempo. O convívio com as artesãs da *dressa* durante a pesquisa necessitou de uma interação mais profunda, pois, além das entrevistas e observação dos processos artesanais, houve a participação em uma atividade de fundamental importância para a manutenção do artesanato, o filó. Através das entrevistas com as artesãs ficou evidente que a razão principal de todo aquele trabalho não era o artesanato em si. Existe uma motivação maior, uma vez que a questão financeira já está resolvida no cotidiano dessas mulheres. A princípio, surgiu a hipótese de que seria para a manutenção do contexto histórico da cultura italiana. Depois, ficou claro que a questão principal do artesanato da *dressa* é o filó. Trata-se do capital social produzido nestes encontros.

No caso das artesãs que trabalham com a *dressa*, o artesanato tinha um fim essencialmente utilitário. Entretanto, hoje, após a incorporação de uma nova realidade social, mesmo valendo-se dos mesmos saberes, elas buscam atender outras necessidades. Em uma das falas, a artesã D afirmou: “Eu faço artesanato por causa do filó. Porque a gente tem motivo para reunir e fazer *dressa*. [...] O artesanato é importante na minha vida, porque sem o artesanato, sem o filó, eu não teria nada pra fazer”. Isso demonstra uma mudança do caráter produtivo, dando outro significado para o ato de fazer, que passa a ser mediado pela emoção.

Portanto, o filó tem uma influência muito forte na produção das artesãs, pois, além de trabalhar a questão da manutenção das tradições italianas, atua como fomentador do capital social na vida delas. Elas sentem-se úteis novamente, pois podem demonstrar seus conhecimentos e passá-los para outras pessoas, perpetuando assim a atividade artesanal. As relações nesse cenário são permeadas pelas práticas artesanais que são muito importantes, principalmente porque fortalecem as relações de amizade, respeito, confiança e participação social. Trata-se de valores considerados indispensáveis para o bem-estar, produzido pelo

sentimento de pertencimento em uma sociedade que negligencia a condição do idoso.

Claro está que a contribuição econômica da venda do artesanato, mesmo não sendo a principal fonte de renda, é importante, tornando-se reconhecida como uma conquista de autonomia. Mas mais do que isso, essas senhoras deixaram de ter somente afazeres domésticos e assumem uma responsabilidade social, através dos papéis que exercem dentro do filó, o que passa a ser uma representação cidadã, demonstrando uma mudança nas relações de poder, mediadas por um saber fazer.

As práticas sociais podem ser compreendidas como ações que constituem os saberes culturais e simbólicos de uma sociedade. Essas relações sociais, descritas acima, fortalecem o espírito comum, o sentimento de pertencimento, compreendido como a identidade com uma cultura, em que seus membros partilham e reforçam referências históricas, conforme Hall (2002). Assim, o cenário social promove o sentimento de saber se reconhecer, o que pode ser melhor percebido nos casos dos artesanatos em milho e *dressa*, e menos no caso do artesanato do vime. Pode-se então afirmar que, nesses dois casos, o aspecto de sustentabilidade social é relevante, enquanto no caso do artesanato em vime o aspecto econômico prepondera. Nos três casos, a questão ambiental é intrínseca ao processo artesanal, sua condição de existência, estando fortemente relacionada com as histórias de vida de cada artesão dos grupos entrevistados.

Ao referir a utilização de matérias-primas naturais, abre-se um parêntese na análise para dividir o enfoque em dois grupos: o primeiro é a importância da matéria-prima; a outra, a sua possível substituição. Existem milhares de materiais que compõem o cenário industrial moderno. Os designers, em conjunto com os fabricantes, confrontam-se atualmente com uma variedade muito grande de possibilidades para seleção de materiais. Segundo Manzini (2002), o processo de seleção dos materiais está em constante inovação, não existindo na atualidade um só material que se apresente como único, como uma escolha óbvia ou obrigatória.

A escolha da matéria-prima mais adequada é muito importante. Deve-se levar em consideração a multiplicidade de materiais, questões de produção, desempenho e mercado e, principalmente, os seus impactos ambientais. De acordo

com Annes (2005), a escolha do material não deve basear-se somente numa seleção econômica, mas também no processo produtivo, no descarte, na produção de resíduos, ou seja, no design. Cabe ao designer encontrar a solução mais adequada, de acordo com os parâmetros sustentáveis.

No caso da *dressa*, o caráter principal do artesanato é a palha de trigo. Ou seja, a essência dos objetos está na matéria-prima, mais do que no processo, pois existem trançados de diversos materiais, como couro, tecido, outras fibras naturais, mas o que caracteriza a *dressa* é a palha de trigo. A matéria-prima adquire um caráter simbólico, não se abrindo possibilidade para substituição. Esse mesmo sentimento foi percebido no grupo do artesanato com palha de milho, apesar de manifestar-se com menos ênfase.

Já a substituição de matéria-prima não é vista como problema para os artesãos que trabalham com vime, pois realizaram várias tentativas com outras fibras e até a combinação de outros materiais, como a utilização de tramas com palha de trigo. O principal substituto para a produção de móveis de vime seria o junco. No entanto, por ser uma matéria-prima com um alto valor agregado, de difícil cultivo e alto custo, não é utilizada no momento.

A relação com a matéria-prima está relacionada com sua representação do artesanato. As narrativas dos artesãos apontam a recorrência dos termos “valorização” e “orgulho” referindo-se, respectivamente, à valorização da cultura e do orgulho do fazer artesanal. Verificou-se também que o reconhecimento pelo consumidor da autenticidade dos produtos artesanais se dá pela identificação do “verdadeiro artesanato”. Segundo a artesã A³⁸, o que está atrelado ao fato da matéria-prima ser natural. As práticas artesanais analisadas incorporam as características presentes no território, seu conjunto de símbolos, de signos, costumes e ritos, que são aceitos e reconhecidos pelos artesãos, sendo incorporados nos seus artefatos.

Outra questão analisada é a respeito da compreensão e realização dos artesãos perante práticas sustentáveis. A princípio, quando mencionado o termo “sustentabilidade”, os entrevistados não demonstravam muita compreensão do seu

³⁸ Artesã do grupo do artesanato de palha de milho.

significado, sendo, para algumas artesãs, um termo quase que desconhecido. No entanto, quando mencionávamos exemplos de práticas relacionadas à sustentabilidade, elas demonstraram entender que práticas como o cuidado com a terra e a valorização do ambiente natural são questões ambientais presentes em todo o processo artesanal. Ficou claro que todos os artesãos têm uma ligação muito estreita com a natureza, demonstram conhecimento dos processos relativos à matéria-prima e percebem as mudanças que veem ocorrendo em relação ao ambiente.

Segundo Pereira (*apud* Annes, 2005), a introdução da abordagem ambiental na produção de artefatos é um desafio, fazendo-se necessária a compreensão de novos métodos que permitam auxiliar na tomada de decisões a favor do ambiente natural, respeitando os requisitos de cada produto e as necessidades dos consumidores e/ou usuários. O autor afirma que a relação sustentável dos produtos deve levar em consideração um equilíbrio integrado entre os meios: material (manutenção da produção e consumo), natural (preservação da natureza) e sensorial/espacial/cultural (busca pela qualidade de vida).³⁹

Pode-se afirmar que nenhum dos processos praticados pelos artesãos contribui para danos significativos ao meio ambiente. Os elementos anti ecológicos que surgem nas falas referem-se ao uso de agrotóxicos, corantes, verniz e enxofre. Os agrotóxicos não eram utilizados antigamente nas suas produções agrícolas, mas atualmente, é quase impossível trabalhar sem esse incremento, que, para eles, como vem sendo usado, não agride a natureza.

Percebeu-se também algumas práticas como a utilização de enxofre para limpeza das palhas de milho, como práticas agressivas ao meio ambiente. O tingimento das palhas com corante artificial ou até mesmo o acabamento com verniz podem ser atividades consideradas menos agressivas, mas que também

³⁹ Meio Material – A aquisição de matéria-prima, sua transformação e a fabricação dos produtos compõem a fase de produção, enquanto que o uso e o processo de destruição dos produtos compõem a fase de consumo. A produção e o consumo são básicos no conceito ambiental, sendo vistos como meio material. Sob esta ótica, a idéia de Ciclo de Vida é rapidamente percebida já que a construção de um produto corresponde a uma série precisa de processos. Meio Natural – Dois gêneros de danos resultantes da produção industrial podem atingir o meio natural: o esgotamento dos recursos naturais renováveis e não-renováveis e a poluição do ar, das águas, do solo, além da poluição causada pelo lixo. A aplicação dos métodos do Ecodesign é fundamental para minimizar esses efeitos negativos ligados aos produtos de consumo. Meio Sensorial - Todo discurso ambiental tem como objetivo a qualidade de vida humana, o bem-estar, proporcionados ou ameaçados pela produção industrial, os benefícios e confortos proporcionados pelo prazer de uso de uma variedade de produtos oferecidos pela indústria e, de outro lado, as desordens provocadas ao espaço, à qualidade do ar e da água, à qualidade do meio ambiente físico e social geral (ANNES, 2005, p.19).

possuem um impacto negativo ao ambiente natural.

Uma informação importante a respeito da questão ambiental é em torno do questionamento ao artesão E sobre como trabalha as questões de ambientais na sua empresa. Ele ressalta o fato de não utilizar nenhum processo que possa agredir o ambiente natural. No entanto, em momento algum seus produtos comunicam esse caráter. Para ele, todos os processos, sejam eles artesanais ou não, deveriam ser pensados de maneira a interferir o menos possível na natureza. Por isso que não entende essa prática como algo diferenciado e sim como algo comum. Não há uma percepção mercadológica sobre ela considerada pelo artesão um elemento inerente ao artesanato.

Quanto à observação dos produtos artesanais enquanto mensagens voltadas para mudanças dos modos de vida, pode-se dizer que, ao confeccionar um artefato, os artesãos (grupos do milho, da *dressa* e do vime) não estão apenas comunicando a identidade da comunidade, mas também acredita-se que podem se transformar num motivador para retomada de valores que aproximam o homem da natureza. Esta constatação ganha legitimidade quando Arantes (2004) afirma que a sustentabilidade, se aplicada para a contribuição no projeto de produtos, pede especial atenção para características essenciais relacionadas aos produtos.

A primeira delas é a singularidade, onde os diferenciais agregados devem estar efetivamente enraizados nas culturas locais e serem reconhecidos como diferenças significativas, tanto pelos produtores quanto externamente, combatendo-se a produção globalizada (ARANTES, 2004, p.124). Quanto a essa ideia, percebe-se que, para agregar valor mercantil ao artesanato da *dressa*, por exemplo, devem ser ressaltadas as características culturais, principalmente, no que tange à utilização da palha de trigo como matéria-prima.

Outra característica relacionada refere-se ao desenvolvimento das condições materiais e técnicas de produção, que devem expressar a qualidade dos produtos, respeitando as disposições culturais dos produtores e sua organização social. Essa característica é fundamental para todo o processo artesanal. No fazer bem feito constitui-se a essência do artefato, não importando o tempo e nem o esforço dispensado para o acabamento perfeito da peça. A característica é comumente

observada no processo artesanal, o que foi demonstrado no Capítulo anterior, onde os relatos dos artesãos falam do prazer proporcionado pelo ato do fazer bem feito.

Com relação à valorização do produto, entende-se que é necessária a recuperação, identificação e a documentação de formas de expressão, modos de fazer e dos lugares da produção artesanal, de modo a se garantir a reprodução continuada desses saberes e modos de expressão, estimulando-se sua transmissão e valorização nas próprias comunidades, sobretudo para as gerações mais jovens. O que faz a artesã A (Grupo do artesanato de palha de milho) é um desejo a ser alcançado pelo Grupo do artesanato de *dressa*).

No caso específico da produção da *dressa*, foi realizada uma extensa pesquisa no intuito de encontrar bibliografia que contemplasse os modos de fazer desse artesanato. Em consultas realizadas na Emater de todo Estado, foram encontrados registros fotográficos de peças e históricos da produção. No entanto, não foram encontrados registros do método artesanal.

A reprodutibilidade no contexto artesanal é uma característica fundamentada no modo como o aprendizado artesanal é repassado para os demais. O aprendizado e, principalmente, o domínio da prática do processo não é algo fácil, não sendo aprendido com pouco empenho. Sobre isto, William Morris traz uma importante contribuição quando afirma que o aprendizado só pode vir por meio da prática e da reprodução de processos (PERVSNER, 2001). Nesse sentido, o saber se une à prática, ou como afirma Sennett, é preciso que haja a interação da mão e da mente para a construção de algo pleno. Essas interações ficaram explicitadas nos casos analisados, onde a vida ainda é vivida e tramada à mão, a partir do contato cotidiano com as fibras naturais, o que dá às práticas artesanais estudadas uma dimensão simbólica única, para não dizer poética, como as fotografias apresentaram.

Portanto, ao analisar os significados e valores dos modos de vida e da produção artesanal que envolvem processos de design em relação à sustentabilidade, entende-se que, se observadas as principais características do artesanato, como o conhecimento amplo do material, do processo e o cuidado com a qualidade, quando repassados para sua aplicação ao design, pode-se produzir produtos e serviços com um caráter sustentável.

Outro conceito que um produto com valor sustentável deve apresentar é a noção de durabilidade ou de produto durável. A durabilidade é uma das estratégias que permitem alongar a duração dos produtos, diminuir sua renovação e, portanto, preservar seus recursos ambientais, uma resposta contrária à obsolescência programada pelo mercado. A durabilidade faz parte do contexto do artesanato como foi possível observar no artesanato de *dressa*. O “guarda pente e fitas” refere-se a uma peça feita há mais de 80 anos e que ainda é usada, reproduzida e comercializada pelas artesãs.

Projetar um objeto mais durável é um objetivo para o qual o designer pode contribuir. Ele pensa em artefatos que possam ser produzidos com material reaproveitado, sejam eles alimentadores de uma nova produção ou reciclagem. Não deixa de ser uma maneira de perpetuação da matéria, nesse caso, da perpetuação da matéria-prima artesanal (MANZINI; VEZZOLLI, 2005).

É importante considerar que a apropriação dos produtos se faz através do design dos artefatos: sua representação formal, texturas, linhas, cores, etc., e através de sua significação: sua função de uso e estética. Dessa maneira, os artefatos despertam, ao mesmo tempo, valores de uso e de estima, que lhe são intrínsecos. Neste sentido, entende-se que uma aproximação entre o design e o artesanato é uma forma de se inserir conceitos ligados à sustentabilidade nos dois campos, para que, assim, os artefatos decorrentes dessa aproximação consigam sensibilizar seus usuários para outros valores.

Para Cardoso (2000), os designers precisam resgatar sua convicção de que o design é o lugar ideal para embutir qualidade de produção (o bem fazer), criatividade e viabilidade, principalmente no que diz respeito às questões ambientais. Toda sociedade demonstra, em sua cultura material, seus anseios ideológicos. O design, como tradutor do seu tempo, não somente projeta uma forma, mas projeta sentido e anseio nos artefatos da sociedade em que vive.

A natureza é inseparável do conjunto material–processo–produto. Ou seja, o produto é feito de um material cuja estrutura tem propriedades que derivam do processo. Portanto, ao pensar em design para sustentabilidade, deve-se ter em mente a tríade pensada de forma integral e não isoladamente, da mesma maneira que um

artesão pensa o seu produto, levando em consideração a forma integrada do processo artesanal. Há necessidade de considerar as questões ambientais no design de uma forma mais abrangente e integrada.

Segundo Manzini, “O empenho por modos de vidas sustentáveis diz respeito às mais variadas dimensões relacionais da condição humana” (2008, p. 5). O design para sustentabilidade requer mudanças sistêmicas, sendo analisado sob os termos de design estratégico:

[...] hoje em dia, a sustentabilidade deveria ser meta-objetivo de todas as possíveis pesquisas em *design* (e não, como foi visto nos últimos anos, como um tipo de setor especializado, que corre paralelo a outros setores especializados). Provavelmente, ninguém discordaria dessa afirmação (quem poderia declarar a vontade de projetar ou pesquisar de modo a produzir insustentabilidade?) (MANZINI, 2008, p.12).

No entanto, a perspectiva apresentada por Manzini não é uma realidade. É necessário considerar o design para a sustentabilidade como um pensamento sistêmico, englobando e interligando todos os passos concretos que o design pode, conscientemente, atingir no caminho de um sistema sustentável. De uma maneira mais objetiva, o design para sustentabilidade consiste no design estratégico capaz de colocar em ato discontinuidades locais promissoras, contribuindo para efetivas mudanças sistêmicas (MANZINI, 2008).

O processo de aprendizagem social pode ser capaz de romper com os padrões consolidados, determinando novos comportamentos e modos de pensar. O elemento fundamental da mensagem de Manzini é o incremento das plataformas habilitantes como ferramentas para mudarmos a sociedade em que vivemos.

Soluções *plataformas habilitantes* “[...] é um sistema se produtos, serviços, comunicação e o que mais for necessário para implementar a acessibilidade, a eficácia e a replicabilidade de uma organização colaborativa”⁴⁰ (MANZINI, 2008, p. 84). O autor alerta que conceber e desenvolver *soluções habilitantes* não é uma tarefa

⁴⁰ Acessibilidade e eficácia - Gerar novas ideias, adaptar e gerenciar criativamente uma existente, ou mesmo simplesmente participar ativamente de uma iniciativa em andamento, em termos de tempo e dedicação pessoal, ou seja, dois recursos que são os mais escassos hoje em dia. Aumento de escala – O objetivo não é somente gerar nicho de mercado potencialmente lucrativos, o interesse no aumento de escala é promover a adoção de estilos de vida sustentáveis entre um grande número de pessoas, de modo a reorientar as mudanças sociais e econômicas rumo a sustentabilidade. Replicação – aumentar o impacto social e econômico destas organizações não significa aumentar as dimensões de cada organização, mas sim multiplicá-las de modo a criar amplas redes.

simples, em que as relações interpessoais são fundamentais. A produção artesanal é uma atividade baseada em organizações sociais (familiares, associações ou cooperativas) profundamente inseridas em suas comunidades. Neste contexto, a ideia de reprodução integrada ou sistêmica parece algo difícil, pois envolve diversos atores.

Aponta-se a necessidade para que o campo do design, em sua ligação com saberes e fazeres artesanais, seja de fato permeada por uma reflexão sobre a produção social dos artefatos, sobre o homem e o universo sociocultural e natural em que está inserido. Deve-se perceber os modos de vida local, de produção e respeitar as necessidades dos usuários, o domínio da técnica e o significado simbólico dado aos seus produtos pela comunidade, o que contribui de forma decisiva para o incentivo a novas formas de produção e de criação, respeitando-se a autonomia no processo. Dessa forma, ressignifica-se o fazer artesanal para algo que tenha valor tanto na esfera dos artefatos quanto na esfera das comunicações ou expressões essenciais para a manutenção das ações do nosso cotidiano, ameaçado pela massificação do consumo nocivo ao ambiente natural.

Entender que os artefatos são a materialização de um conjunto de fatores culturais e sociais leva à conclusão de que tanto o design quanto o artesanato são formas de criação. No entanto, não existem fórmulas mágicas. Faz-se mister assumir uma nova postura, só assim conseguir-se-á perceber quais os conhecimentos do campo artesanal que podem ser estabelecidos ou utilizados no design para a sustentabilidade. Por hora, pode-se apontar o entendimento e preservação da identidade cultural, a durabilidade, não obsolescência e a utilização de materiais sustentáveis.

O artesanato pode promover ações rumo à valorização e à regeneração do meio natural. Nesse sentido, os designers têm para si o desafio de serem conectores e facilitadores de ações que comunicam e estabelecem uma mudança rumo a sustentabilidade. O designer precisa aprender a “pensar como um artesão”. É mais do que um conhecimento da técnica ou dos materiais, vai muito além. É um estado de espírito, representa uma aguçada posição crítica sobre o modo de vida almejado para a sociedade.

Enfim, as reflexões e discussões abordadas neste trabalho, não se encerram por aqui. Para um próximo estudo, sugere-se a pesquisa com um grupo formado por artesões e designers trabalhando em conjunto, para que se possa assim verificar como o trabalho de interface possibilita o surgimento e/ou criação de *plataformas habilitantes*.



REFERÊNCIAS

- ANNES, Jacqueline. **Manufatura ambiental consciente**. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2005.
- ALVES, Alda. J.; GEWANDSZNAJDER, Fernando. **O método nas ciências naturais e sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa**. São Paulo: Pioneira, 1999.
- ARANTES, Antonio. **Cultura e territorialidade em políticas sociais**. In: LAGES, V., BRAGA, C., MORELI, G. Organizadores. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Brasília, DF, SEBRAE, 2004.
- BARCHET S., BOHN L., RIBEIRO T. VIELMO R. Câmbio de sementes e seus guardiões: experiências de conservação da agrobiodiversidade em dois municípios do Rio Grande do Sul. **Revista Agriculturas** V. 4 nº3 outubro. 2007. 32-35
- BARDI, Lina B., **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: Editora: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- BARROSO, Eduardo. **Identidade cultural e artesanato**. 2003. Disponível em: <www.sebrae.org> Acesso em: 02 de ago. 2010.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de Consumo**. Trad. De Artur Mourão. Rio de Janeiro: Editora Elfos, 1995.
- BAXTER, Mike. **Projeto De Produto Guia Prático Para O Desenvolvimento De Novos Produtos**. 2ª Edição, São Paulo: Editora Edgar Blucher, 2000.
- BIG. Bruno. A Arte das minhas mãos. . **Seminários Internacionais Museu Vale: Homo faber: o animal que tem mãos**. Vila Velha. ES. 2011. Acessado em: 25 jun. 2011. Disponível em: <<http://www.seminariosmv.org.br/>>
- BONFIM, Gustavo Amarante. **Idéias e formas na história do design**. João Pessoa: UFPB, 1998.
- BORGES, Adélia. Cabeça, mãos e alma: reflexões sobre design + artesanato na América Latina. **Seminários Internacionais Museu Vale: Homo faber: o animal que tem mãos**. Vila Velha. ES. 2011. Acessado em: 25 jun. 2011. Disponível em: <<http://www.seminariosmv.org.br/>>
- BOURDIEU, Pierre. **A Economia das trocas simbólicas**. 5º Ed. São Paulo. Editora: Perspectiva, 2001.

BRAGA, Chistiano., LAGES, Vinícius., MORELLI, Gustavo. (Ed.). **Territórios em movimento: cultura e identidade como estratégia de inserção competitiva**. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Brasília: Sebrae, 2004.

BRAUN, B. **Produção e processamento de vime para artesanato na região de Lages**. Epagri/GTZ: Florianópolis, 1998.

BUBLITZ, Juliana. A eco-história da colonização italiana no Rio Grande do Sul. **Revista MétiS**. Caxias do Sul. EDUCS, v.3, n.6, p.179-200. 2004.

BURDEK, B. **História, teoria e prática do design de produtos**. São Paulo:Edgar Blücher, 2006.

CABRAL, Fabrícia G. S. **Saberes Sobrepostos: design e artesanato na produção de objetos culturais**. Dissertação (Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Design) da Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro. 2007.

CANCLINI, N. Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo. Editora: Brasiliense, 1981.

CARDOSO, Rafael. **Uma Introdução à História do Design**. São Paulo: Editora Edgar Blucher, 2000.

CAVALCANTI, Clóvis. **Desenvolvimento e natureza: estudos para uma sociedade sustentável** 3.ed. São Paulo: Cortez, 2001.

CELASCHI, Revista IHU, 2006, pg. 28). Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br>>. ZIZEK, S. A ecologia é o ópio do povo. In: **Revista eletrônica IHU Unisinos**. Acessado em 15 de fevereiro de 2010.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CfSD Center for Sustainable Design. Disponível em <<http://cfds.org.uk>> Acessado em 20 de março de 2010.

CHEMIN, Beatris Francisca. **Manual da Univates para trabalhos acadêmicos. Univates**. Lajeado, 2010. Disponível em: < www.univates.br > Acesso em: 25 de out. 2010.

COELHO, Luiz A. L. **Conceitos-chave em design**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio. Novas Ideias, 2008.

CORRÊA, M. P. **Dicionário das plantas úteis do Brasil e das exóticas cultivadas**. Rio de Janeiro:IBDF, 1978.

CORREA, Silvio M. S./organizador. Capital social e desenvolvimento regional. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

CROCCO STUDIO Disponível em: < <http://www.croccostudio.com/>.> Acessado em 01 de agosto de 2011.

DE BONI, Luiz, COSTA, Rovílio. **Far La Mérica**. Riocelli. Porto Alegre, 1991

DESCARTES, René. **Discurso sobre o método**; trad. Márcio Pugliesi e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Ed. Hemus, 1978.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

DRUMMOND, José A. Natureza Rica, povos pobres? Questões conceituais e analíticas sobre o papel dos recursos naturais na prosperidade contemporânea. **Ambiente & Sociedade**. Ano V. 2002. 1.10, p.1-24.

EMBRAPA. Circular Técnica nº 22 Fisiologia do Milho. Embrapa Milho e Sorgo, Dezembro de 2002.

EMBRAPA. Indicações técnicas da Comissão Sul-Brasileira de Pesquisa de Trigo: trigo e tritcale – 2005. Cruz Alta: Comissão Sul- Brasileira de Pesquisa de Trigo, 2005. 162 p.

EMPRESA DE PESQUISA AGROPECUARIA E EXTENSÃO RURAL DE SANTA CATARINA – Epagri. **Norma técnica do cultivo do vime**. Florianópolis, 1998. 19p. (Epagri. Sistema de Produção Nº 31).

ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA LEI Nº 10.283, DE 17 DE OUTUBRO DE 1994.

FAGGIANI, Kátia. **O Poder do Design: da ostentação à emoção**. Brasília: Thesaurus, 2006.

FGTAS. Fundação Gaúcha do Trabalho e Ação Social. Disponível em: <www.fgtas.rs.gov.br> Acessado em: 15 de out. 2010.

FLUSSER, Vilém. **A Forma das Coisas. Uma Filosofia sobre o Design** (tradução de The Shape of Things por Débora F. Figueiredo Bergamasco), Lisboa: Relógio d' Água, 2002.

FORTTY, A, Objetos de desejo: design e sociedade desde 1970. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FOSSAERT, Robert. **A sociedade II: as estruturas econômicas**. Rio de Janeiro. Editora Zahar, 1981.

FROTA, Lélia Coelho. Artesanato tradição e modernidade em um país em transformação. VELHO, Gilberto, et al , In: **Cultura Material: identidades e processos sociais**, Funarte, Rio de Janeiro: Encontros e estudos, 2000, p. 23-45.

GOMES, Vanderlisa, LAROQUE, Luis F. História e Cultura dos Italianos e seus descendentes: O costume do Filó em localidades do Vale do Taquari/RS. **Revista Destaques Acadêmicos**. CCHJ/UNIVATES, Ano 2, N. 2, p. 33-43. 2010.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A editora 2001.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. de Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro (edição bilíngue). São Paulo: 70, 2010, p. 143.

HOLZHAUER, B., Trends im Marktbeobachtung (2007) Disponível em: <http://www.holzhauderei.de/> Acessado em: 01 de agosto de 2010.

IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em: www.ibge.gov.br Acessado em: 02 de março de 2011.

ICSID International Council of Societies of Industrial Design. Disponível em: www.icsid.org Acessado em: 14 de mai. 2010

KRUCKEN, Lia. **Design e território. Valorização de identidades e produtos locais**. São Paulo: Editora Nobel, 2009.

LAGE, Alexandra. DIAS, Suzana. **Desígnio Teoria do Design**. Portugal, Lisboa: Porto Editora. 2006.

LEFF, Enrique. **Saber Ambiental - Sustentabilidade, Racionalidade, Complexidade**. Petrópolis- RJ: Editora Vozes, 2001.

LEITE, Rogério Proença. Modos de vida e produção artesanal: entre preservar e consumir In:_____ CAVALCANTI, Cláudia. **Olhares Itinerantes: reflexão sobre artesanato e consumo da tradição**. São Paulo, 2005.

LIMA, Ricardo. Artesanato de tradição: cinco pontos em discussão. In:_____CAVALCANTI, Cláudia. **Olhares Itinerantes: reflexão sobre artesanato e consumo da tradição**. São Paulo, 2005.

LIMA, Ricardo. Estética e gosto não são critérios para o artesanato. In: _____ **Artesanato, produção e mercado: uma via de mão dupla**. São Paulo: Programa Artesanato Solidário, 2002.

MAFFESOLI, Michael. **No fundo das aparências**. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

MANIFESTO DA BAUHAUS Disponível em <http://www.arkitekturbo.arq.br/bauhaus_manifesto_por.html> Acessado em 19 de setembro de 2011.

MANZINI, Ezio, VEZZOLI, Carlos. **O Desenvolvimento de Produtos Sustentáveis**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

MANZINI, Ezio. **A Matéria da Invenção**. Trad. Pedro Afonso Dias. Lisboa: Centro Português de Design, 1993.

MANZINI, Ezio. **Design para a inovação social e sustentabilidade: comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais**. Coordenação de tradução Carla Cipolla; Rio de Janeiro: E-papers, (Cadernos do Grupo de Altos Estudos ; v.1), 2008.

MARTINS, Saul. **Contribuição ao estudo científico do artesanato**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1973.

MONTEGUTTI, Ivo; GIACOMEL, Miriam; DALL'OSBEL, Simone. **Farroupilha ontem e hoje – Subsídios**. SMEC, Farroupilha, 1993.

MORAES, Roque. Mergulhos Discursivos: análise textual qualitativa entendida como processo integrado de aprender, comunicar e interferir em discursos, In: _____ GALIAZZI, M. C., FREITAS, J. V. (Org.). **Metodologias emergentes de pesquisa em educação ambiental**. 2. ed. Ijuí:Ed. Unijuí, 2007. p. 85-114.

NEMER, José Alberto. **Heloísa Crocco: Topomorfose**. Porto Alegre: Paiol, 2010.

NIEMEYER, Lucy. **Elementos de Semiótica Aplicados ao Design**. 2 ed. Rio de Janeiro: 2AB, 2003.

PASTORI, Douglas. **O. Habitar a Terra –Cartografia de um encontro entre conceitos do Design Estratégico para a Sustentabilidade de Ezio Manzini, da Ecosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e da Ecologia Cognitiva de Pierre Lévy**. Dissertação (Mestrado do Programa Pós-Graduação em Design Estratégico) Universidade do Vale dos Sinos, Porto Alegre, 2010.

PAPANEK, Victor. (1995). **Arquitetura e design, ecologia e ética**. Lisboa: Edições 70 London: Thames and Hudson, 1999.

PAESI, Edson. L. **Origen do Filó Italiano**. Farroupilha. 2001.

PERVSNER, Nikolaus. **Origens da Arquitetura moderna e do Design**. São Paulo. Ed. Martins Fontes. 2001.

PETROBRÁS - Ficha de Informação de Segurança de Produto Químico – FISPQ – BR609 Enxofre Sólido Petrobrás Distribuidora SA

PREFEITURA MUNICIPAL DE CAXIAS DO SUL. Regiões Administrativas – Ana Rech. Disponível em: <<http://www.caxiasdosul.rs.gov.br/>> Acessado em 28 de julho de 2011.

PREFEITURA MUNICIPAL DE FARROUPILHA. Histórico Disponível em: <<http://www.farroupilha.rs.gov.br/>> Acessado em 28 de julho de 2011.

PREFEITURA MUNICIPAL DE VERANÓPOLIS. Histórico Disponível em: <<http://www.veranopolis.rs.gov.br/>> Acessado em 28 de julho de 2011.

REDIG, Joaquin. **Sobre desenho industrial**. Rio de Janeiro: Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1977.

RENATO IMBROSI. Disponível em: <<http://www.renatoimbrosi.com.br>> Acessado em: 01 de agosto de 2011.

RICHARDSON. Roberto J. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. 3 ed. São Paulo: Atlas, 1999.

SACHS, Ignacy. **Estratégias de transição para o século XXI – desenvolvimento e meio ambiente**. São Paulo: Studio Nobel/Fundap, 1993.

SANTOS, José L. **O que é cultura**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2000.

SANTOS, Rafael. J. **Antropologia para quem não vai ser antropólogo**. São Paulo: Torno Editorial, 2005.

SEBRAE. **Termo de Referência. Atuação do Sistema SEBRAE no Artesanato**. Brasília: SEBRAE, 2010.

SECRETARIA DA COORDENAÇÃO E PLANEJAMENTO. **Estudo de Desenvolvimento Regional e Logística para o Estado do Rio Grande do Sul – Rumos 2015** (volumes 1, 2 3, 4, 5 e Relatório Síntese). Porto Alegre, 2006.

SCHNEIDER, Beat. **Design – uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico**. São Paulo: Editora Blücher, 2010.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Tradução de Clóvis Marques – Rio de Janeiro: Record, 2009.

TEDESCO, João. C. **Colonos, carreteiros e comerciantes**. A região do Alto Taquari no início do século XX. Porto Alegre: EST Edições, 2005.

THACKARA, John. **Plano B: o design e as alternativas viáveis em um mundo complexo**. Tradução Cristinan Yamagami, São Paulo, SP. Editora Saraiva: 2008.

UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, Disponível em: <www.unesco.org/pt/brasil> Acesso em: 18 jul. 2010.

VERGARA, Sylvia. C. **Métodos de Pesquisa em Administração**. São Paulo: Atlas. 2005.

WALKER, Stuart. Desmascarando o objeto: reestruturando o design para a sustentabilidade. **Revista Design em Foco**. v.II nº2 jul/dez. 2005.

WWI - WORLDWATCH INSTITUTE. **Estado do Mundo, 2010: Transformando Culturas do Consumismo à Sustentabilidade** - Tradução: Claudia Strauch – Salvador, BA :Uma Ed., 2010 298p. Disponível em: <www.worldwatch.org.br>. Acesso em: 18 jul. 2010.

ZERO HORA. Fascículo especial “**Origens do Rio Grande**”, do dia 04 de dezembro de 1996.

APÊNDICE A

ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA A PARTIR DOS OBJETIVOS – CATEGORIAS DE ANÁLISES

a) Contextualizar os modos de vida sociocultural dos grupos;

- Como você descreve o seu modo de vida.
- Descreva a comunidade em que vive.
- Como é a sua relação social. Quais as atividades que vocês em comunidade?
- Por que você ingressou na atividade artesanal? Tempo em que exerce a atividade?
- Descreva como foi o início da sua atividade.
- Exerce outra atividade além do artesanato? Qual?
- O artesanato é responsável por quanto na sua renda familiar? Quantas pessoas dependem da sua produção artesanal?
- Como é repassado o conhecimento do artesanato?

b) Caracterizar os processos de produção artesanal dos grupos

- Descreva seu processo artesanal. TODO O PROCESSO.
- Com relação aos processos, as técnicas que você utiliza, sempre foram as mesmas?
- Quais as principais dificuldades encontradas neste processo?
- Já pensou em outras maneiras de produzir o artesanato?
- O artesanato é desenvolvido a partir de que influências (religião, moda, mercado)?
- Quais são os cuidados necessários para a manipulação da matéria-prima.
- No caso de cultivo próprio da matéria-prima
- Como se dá o plantio? Qual é o tempo de ciclo de produção? Qual é o tamanho da área que utiliza para o plantio? Como é feito a colheita?
- Quando falamos em sustentabilidade: O que passa pela sua cabeça?
- Quais as principais características dos seus produtos?
- Quais destas características, na sua opinião identificam a sua comunidade?
- Os produtos sofrem influência das tendências de mercado, ou moda.
- Você aceitaria trocar de matéria-prima ou de processo a fim de aprimorar a produção? Por quê? Como faria. Há possibilidade de substituição da matéria-prima? Por qual?

c) Analisar os significados, valores e produção artesanal percebidos por estas comunidades na sua relação com os recursos naturais que utilizam como matéria prima;

- Qual a importância do artesanato na sua vida?
- O que o artesanato representa para a senhora?
- Você se preocupa com a extração desta matéria prima em relação ao ambiente natural?
- Quais as suas principais preocupações com o ambiente?
- Como se dá a valorização e escolha de bens naturais locais como matéria-prima para a produção artesanal?
- Em sua opinião o que diferencia o seu produto (cesto, chapéu, etc.) dos outros existentes no mercado que são produzidos com outros materiais, principalmente sintéticos? Por quê?
- O seu modo de vida influencia na sua produção artesanal? e vice versa.
- O fato de ser artesão modificou a sua vida? Como?
- Em sua opinião por que as pessoas compram o seu artesanato?
- Você se preocupa com a manutenção do processo de produção artesanal? Como? Em que aspectos?
- Qual relação entre a sua produção artesanal e as questões ambientais?

APÊNDICE B

SÍNTESE DAS CATEGORIAS DE ANÁLISES

a) Modos de vida sociocultural dos grupos;

Categorias Intermediárias

- | COTIDIANO: Família, Trabalho;
- | COMUNIDADE: Lugar, Lazer (capital social);
- | ARTESANATO: Início de Atividade, Renda, Conhecimento (transferência);

b) Processos de Produção Artesanal dos grupos

Categorias Intermediárias

- | TAXONOMIA: Matéria-prima;
- | CULTIVO: Plantio, Colheita, Pragas;
- | PROCESSO ARTESANAL: Técnica e Ferramentas
(possíveis substituições);
- | DESIGN: Mercado; Tendências, Moda, Produtos (características);

c) Significados e valores percebidos em relação à Produção Artesanal;

Categorias Intermediárias

- | SIGNIFICADOS/IMPORTÂNCIA: Relativo ao cotidiano;
- | VALORIZAÇÃO DA MATÉRIA-PRIMA: Relativo à produção artesanal
(possíveis substituições);
- | VALORIZAÇÃO DO PRODUTO: Principais características;
- | INFLUÊNCIAS: Relações dos Modos de Vidas na Produção Artesanal,
Culturais e Econômicas;
- | SUSTENTABILIDADE: Produção Artesanal e as Questões Ambientais;