



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA
UNIDADE ACADÊMICA DE DESIGN
MESTRADO ACADÊMICO EM DESIGN**

RAISSA ALBUQUERQUE DOS ANJOS

DESIGN E ARTESANATO:

**Uma avaliação de ações de fomento em associações de artesãs na
Paraíba**

**CAMPINA GRANDE – PB
2021**

RAISSA ALBUQUERQUE DOS ANJOS

DESIGN E ARTESANATO:

Uma avaliação de ações de fomento em associações de artesãs na Paraíba

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal de Campina Grande como requisito à obtenção do título de Mestre em Design.

Linha de Pesquisa: Ergonomia, Ambiente e Processos

Orientadores: Prof. Dr. Pablo Marcel de Arruda Torres e Profa. Dra. Nathalie Barros da Mota Silveira

CAMPINA GRANDE – PB
2021

A597d

Anjos, Raissa Albuquerque dos.

Design e artesanato: uma avaliação de ações de fomento em associações de artesãs na Paraíba. / Raissa Albuquerque dos Anjos. - Campina Grande, 2021.

154 f. : il. Color.

Dissertação (Mestrado em Design) - Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Ciências e Tecnologia, 2021.

"Orientação: Prof. Dr. Pablo Marcel de Arruda Torres e Dra. Nathalie Barros da Mota Silveira".

Referências.

1. Design. 2. Artesanato. 3. Codesign. 4. Políticas públicas. I. Torres, Pablo Marcel de Arruda. II. Silveira, Nathalie Barros da. III. Título.

CDU 7.016(043)

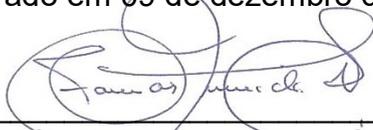
Raissa Albuquerque dos Anjos

DESIGN E ARTESANATO:

**Uma avaliação de ações de fomento em associações de artesãs
na Paraíba**

Esta dissertação foi julgada adequada para obtenção do grau de Mestre em Design e aprovada em sua forma final pelo programa de Pós-Graduação em Design, da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG).

Aprovado em 09 de dezembro de 2020

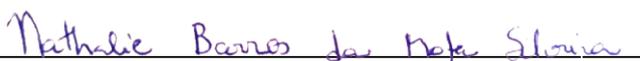


Prof. Dr. Itamar Ferreira da Silva
Coordenador da Pós-Graduação em Design – UFCG

BANCA EXAMINADORA



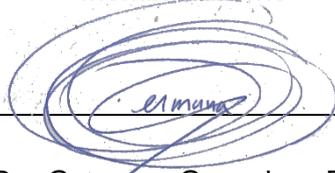
Prof. Dr. Pablo Marcel de Arruda Torres
PPG Design – UFCG
Orientador



Profª. Dra. Nathalie Barros da Mota Silveira
PPG Design – UFCG
Orientadora



Profª. Dra. Ingrid Moura Wanderley
PPG Design – UFCG
Membro Interno



Profª. Dra. Germana Gonçalves De Araújo
DAVS – UFS
Membro Externo



Dedico a todas as mulheres que fizeram e fazem parte da minha história. Artistas, artesãs, professoras, avós, mães, e em especial à minha tia Célia, que partiu antes que eu pudesse comemorar mais uma conquista ao seu lado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao meu pai, Jairo. Meu maior exemplo de luta e integridade. Ele que sempre foi minha base e que mesmo nos momentos de incertezas (acadêmicas ou não), sempre acreditou em mim e em meu potencial. Agradeço por todas as palavras de incentivo e carinho que me foram ditas durante mais uma etapa acadêmica que decidi seguir. Agradeço por sempre torcer e vibrar ao meu lado a cada nova conquista.

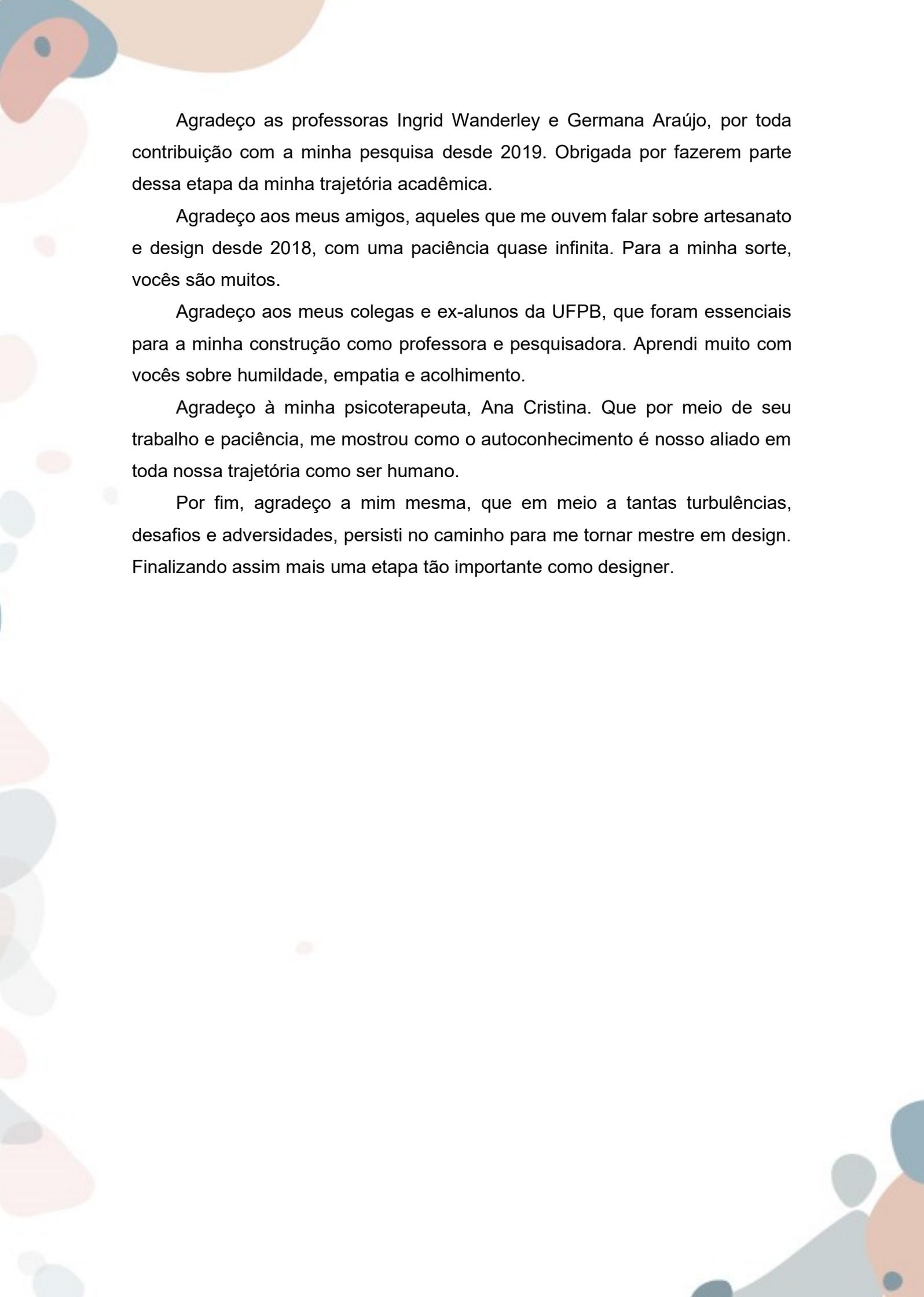
Agradeço ao meu companheiro, amigo, professor, lutador, coach, entusiasta e comediante, João Neto. Você esteve ao meu lado durante os momentos mais difíceis e turbulentos dessa caminhada (agitada) como mestranda. Sempre com muito bom humor e carinho em seus gestos e palavras, você foi meu lugar seguro e minha alegria. Obrigada por ser a calma em pleno caos.

Agradeço à minha grande amiga e parceira de profissão, Aryuska Aryelle, que esteve presente em todos os meus momentos como mestranda, da proposta inicial até defesa dessa pesquisa você esteve comigo. Companheira de trajetória como aluna e designer, sempre me impulsionando, aconselhando e acreditando em meu trabalho. Dividir contigo as experiências de ser uma designer na Paraíba torna tudo mais divertido e eficaz.

Assim, agradeço também à UAD e a UFCG, espaços que me possibilitaram conhecer e conviver com designers e mestres que me inspiram até hoje. Aos professores do PPGDesign e aos colegas e amigos que fiz na turma de 2018. Com vocês aprendi que não importa o que aconteça, no fim todos seremos mestres.

Aos professores Cleone Souza e Itamar Ferreira, que acreditaram em mim desde a graduação. Vocês nunca me deixaram desistir, independente das turbulências da vida. Ser professora hoje é reflexo daquilo que aprendi e ainda aprendo com vocês.

Aos meus orientadores, Pablo Torres e Nathalie Barros, por acreditarem em mim, até mesmo quando eu já não acreditava mais que conseguiria continuar. Muito obrigada por toda orientação, dedicação e acolhimento. Vocês foram essenciais nessa caminhada.



Agradeço as professoras Ingrid Wanderley e Germana Araújo, por toda contribuição com a minha pesquisa desde 2019. Obrigada por fazerem parte dessa etapa da minha trajetória acadêmica.

Agradeço aos meus amigos, aqueles que me ouvem falar sobre artesanato e design desde 2018, com uma paciência quase infinita. Para a minha sorte, vocês são muitos.

Agradeço aos meus colegas e ex-alunos da UFPB, que foram essenciais para a minha construção como professora e pesquisadora. Aprendi muito com vocês sobre humildade, empatia e acolhimento.

Agradeço à minha psicoterapeuta, Ana Cristina. Que por meio de seu trabalho e paciência, me mostrou como o autoconhecimento é nosso aliado em toda nossa trajetória como ser humano.

Por fim, agradeço a mim mesma, que em meio a tantas turbulências, desafios e adversidades, persisti no caminho para me tornar mestre em design. Finalizando assim mais uma etapa tão importante como designer.

RESUMO

Embora possuam origens semelhantes, Design e Artesanato percorrem caminhos econômicos e culturais distintos no Brasil desde os anos 1960. Vestígios do distanciamento entre as duas atividades podem ser notados até os dias atuais. A partir da década de 1990, com o movimento de revitalização do artesanato incentivado pela implantação de políticas públicas e ações de inclusão social por parte do Governo Federal, a relação entre design e artesanato torna-se mais uma vez atrativa ao setor econômico e cultural no país. Partindo-se do pressuposto de que a atividade artesanal é beneficiada por intervenções de design para geração de renda e valorização cultural, a presente pesquisa analisa quais as consequências do associativismo em grupos de artesãos no estado da Paraíba, sob a perspectiva de colaboração entre designer e artesão, reconhecendo as dimensões sociais, culturais e econômicas que envolvem design e artesanato no estado. Portanto, buscou-se compreender o contexto pós-intervenção de design de quatro associações de artesãos beneficiadas por programas e políticas públicas governamentais por meio de um estudo de casos múltiplos. A pesquisa revela uma prática de design assistencialista e produtivista junto ao artesanato paraibano, cujas relações são estabelecidas de forma assimétrica entre designer e artesão. Resultantes de modelos hierárquicos norteados pelo desenvolvimento de um artesanato empreendedor e de pouca valorização cultural, as relações entre os atores sociais evidenciam uma explícita diferenciação de valor entre conhecimento técnico e conhecimento tácito, justificando a insustentabilidade de ações de design em toda Paraíba. Todavia, apesar do diagnóstico atual pouco favorável, intervenções de design no artesanato paraibano podem ser reestabelecidas de maneira horizontal e colaborativa. Nesse sentido a utilização de processos colaborativos nas relações entre design e artesanato mostram-se eficazes ao proporcionar aprendizado coletivo e troca de conhecimentos entre todos os atores envolvidos, de maneira equilibrada e respeitosa.

Palavras-chave: Design; Artesanato; Codesign; Políticas Públicas.

ABSTRACT

Although they have similar origins, design and handicrafts have followed different economic and cultural path in Brazil since 1960s. Traces of the distance between the two activities can be seen until today. Since the 1990s, with the movement to revitalize handicrafts encouraged by the implementation of public policies and social inclusion actions by the Federal Government, the relationship between design and handicrafts has once again become attractive to the economic and cultural sector in the country. Based on the assumption that handicraft activity is benefited by design interventions to generate income and cultural appreciation, this research analyzes the consequences of associativism in groups of artisans in the state of Paraíba, from the perspective of collaboration between designer and artisan, recognizing the social, cultural and economic dimensions that involve design and handicrafts in the state. Therefore, we sought to understand the post-intervention design context of four associations of artisans benefited by government programs and public policies through a multiple case study. The research reveals a practice of assistentialist and productivist design along with Paraíba handicrafts, whose relations are established asymmetrically between designer and artisan. Resulting from hierarchical models guided by the development of an entrepreneurial craft and of little cultural value, the relationships between social actors show an explicit differentiation of value between technical knowledge and tacit knowledge, justifying the unsustainability of design actions throughout Paraíba. However, despite the current unfavorable diagnosis, design interventions in Paraíba handicrafts can be reestablished in a horizontal and collaborative way. In these terms, the use of collaborative processes in the relationship between design and handicraft is effective in providing collective learning and exchange of knowledge between all the actors involved, in a balanced and respectful manner.

Keywords: Design; Handicraft; Co-design; Public Policies.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: DELIMITAÇÃO DA PESQUISA.....	23
FIGURA 2: LINHA CRONOLÓGICA DO ARTESANATO BRASILEIRO	36
FIGURA 3: CLASSIFICAÇÃO DO ARTESANATO BRASILEIRO	39
FIGURA 4: FORMAS DE ORGANIZAÇÃO DO ARTESANATO E DE ARTESÃOS NO BRASIL.....	41
FIGURA 5: CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA.....	58
FIGURA 6: ÁREAS DE CONCENTRAÇÃO PARA REALIZAÇÃO DA REVISÃO DE LITERATURA.....	58
FIGURA 7: MODELO ESQUEMÁTICO PARA REVISÃO DE LITERATURA	60
FIGURA 8: MODELO ESQUEMÁTICO COM ANÁLISE DE METODOLOGIA.....	61
FIGURA 9: MODELO DE DESIGN PARA INOVAÇÃO SOCIOTÉCNICA.....	65
FIGURA 10: TERRITÓRIO DA PRAIA DA PENHA.....	70
FIGURA 11: RESULTADOS DA COLABORAÇÃO ENTRE RONALDO FRAGA E ARTESÃS SEREIAS DA PENHA.....	71
FIGURA 12: TERRITÓRIO DO MUNICÍPIO DE NATUBA.....	73
FIGURA 13: PRODUTOS COM FIBRA DA BANANEIRA PRODUZIDO PELA NAFIBRA.....	74
FIGURA 14: TERRITÓRIO DO MUNICÍPIO DE SERRA REDONDA.....	75
FIGURA 15: LABIRINTO PRODUZIDO PELA ASSOCIAÇÃO BORDADOS DA SERRA.....	76
FIGURA 16: TERRITÓRIO DO MUNICÍPIO DE SÃO JOÃO DO TIGRE	77
FIGURA 17: RENDA RENASCENÇA PRODUZIDA PELA ASSOARTI.....	78
FIGURA 18: SÍNTESE DA ANÁLISE ARTESANATO E IDENTIDADE.....	89
FIGURA 19: SÍNTESE DA ANÁLISE ARTESANATO E ASSOCIATIVISMO	97
FIGURA 20: SÍNTESE DA ANÁLISE ARTESANATO E SETOR PÚBLICO.....	105
FIGURA 21: SÍNTESE DA ANÁLISE ARTESANATO E DESIGN.....	112

QUADROS

QUADRO 1: FERRAMENTAS DE IMERSÃO	66
QUADRO 2: FERRAMENTAS DE ESTRATÉGIA	67
QUADRO 3: FERRAMENTAS DE ANÁLISE	68

LISTA DE TABELAS

TABELA 1: TABELA DE CLASSIFICAÇÃO DE POLÍTICAS PÚBLICAS _____	51
TABELA 2: CARACTERIZAÇÃO DO ARTESANATO PRODUZIDO NA ASSOCIAÇÃO DE ARTESÃS SEREIAS DA PENHA _____	71
TABELA 3: CARACTERIZAÇÃO DO ARTESANATO PRODUZIDO NA ASSOCIAÇÃO DOS ARTESÃOS DE NATUBA - NAFIBRA _____	74
TABELA 4: CARACTERIZAÇÃO DO ARTESANATO PRODUZIDO NA ASSOCIAÇÃO DAS ARTESÃS DE SERRA REDONDA – BORDADOS DA SERRA _____	76
TABELA 5: CARACTERIZAÇÃO DO ARTESANATO PRODUZIDO NA ASSOCIAÇÃO DOS ARTESÃOS DE SÃO JOÃO DO TIGRE - ASSOARTI _____	78
TABELA 6: CODIFICAÇÃO DE ANONIMATO DOS ENTREVISTADOS _____	79

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ARTENE – Artesanato do Nordeste S/A

Artesol – Artesanato Solidário

CNRC – Centro Nacional de Referência Cultural

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IFPB – Instituto Federal da Paraíba

IPHAEP – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba

MDIC – Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior

PAB – Programado do Artesanato Brasileiro

PAP – Programa de Artesanato Paraibano

PM Natuba – Prefeitura Municipal de Natuba

PMJP – Prefeitura Municipal de João Pessoa

SEBRAE – Serviço Brasileiro de Apoio à Micro e Pequena Empresa

SETDE – Secretaria Estadual de Turismo e Desenvolvimento Econômico

SICAB – Sistema de Informações do Artesanato Brasileiro

SICTCT – Secretaria da Indústria, Comércio, Turismo, Ciência e Tecnologia

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 INTRODUÇÃO	15
1.1. CONTEXTUALIZAÇÃO	15
1.2. PROBLEMA DE PESQUISA	18
1.3. OBJETIVOS	18
1.1.1. OBJETIVO GERAL	18
1.1.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	18
1.4. JUSTIFICATIVA	19
1.5. DELIMITAÇÃO DA PESQUISA	21
CAPÍTULO 2 REVISÃO DE LITERATURA	24
2.1. DESIGN E SOCIEDADE: ASPECTOS SOCIAIS DO DESIGN	24
2.1.1. UM DESIGN EM REDE: DESENVOLVIMENTO LOCAL E TERRITÓRIO	27
2.1.2. PROCESSOS PARTICIPATIVOS E COLABORATIVOS DO DESIGN	30
2.2. ARTESANATO BRASILEIRO: ORIGENS E HISTÓRIA	32
2.2.1. ARTESANATO BRASILEIRO, UMA QUESTÃO POLÍTICA	34
2.2.2. IDENTIDADES E SINGULARIDADES DO ARTESANATO BRASILEIRO	36
2.2.3. ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO ARTESANAL: ASSOCIAÇÕES E COMUNIDADES ARTESÃS CONTEMPORÂNEAS	38
2.3. DESIGN E ARTESANATO NO BRASIL: DO SOCIAL AO COLABORATIVO	42
2.3.1. RELAÇÕES ENTRE DESIGNER E ARTESÃO	46
2.4. POLÍTICAS PÚBLICAS NO BRASIL	49
2.4.1. POLÍTICAS PÚBLICAS E ARTESANATO NO BRASIL	52
2.4.2. PROGRAMA DO ARTESANATO BRASILEIRO - PAB	52
2.4.3. PROGRAMA DE ARTESANATO PARAIBANO - PAP	54
CAPÍTULO 3 MATERIAIS E MÉTODOS DE PESQUISA	57
3.1. CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA	57
3.2. FASE EXPLORATÓRIA PROCEDIMENTOS DE INVESTIGAÇÃO	58
3.3. FASE APLICADA PROCEDIMENTOS DE COLETA E ANÁLISE DE DADOS	63
3.3.1. ESTUDO DE CASO	63
3.3.2. MODELO DE DESIGN PARA INOVAÇÃO SOCIOTÉCNICA	64

<u>CAPÍTULO 4 ASSOCIAÇÕES DE ARTESÃOS NA PARAÍBA: ESTUDO DE CASOS MÚLTIPLOS</u>	<u>69</u>
4.1. ASSOCIAÇÕES DE ARTESÃOS NA PARAÍBA	69
4.1.1. ASSOCIAÇÃO DE ARTESÃS SEREIAS DA PENHA.....	69
4.1.2. ASSOCIAÇÃO DOS ARTESÃOS DE NATUBA - NAFIBRA	72
4.1.3. ASSOCIAÇÃO DAS ARTESÃS DE SERRA REDONDA	74
4.1.4. ASSOCIAÇÃO DOS ARTESÃOS DE SÃO JOÃO DO TIGRE – ASSOARTI	76
4.2. ANÁLISES COMPARATIVAS	78
4.2.1. ARTESANATO E IDENTIDADE: SEMELHANÇAS E DIVERGÊNCIAS ENTRE O ARTESANATO PRODUZIDO NA PARAÍBA 79	
4.2.2. ARTESANATO E ASSOCIATIVISMO	89
4.2.3. ARTESANATO E SETOR PÚBLICO.....	98
4.2.4. DESIGN E ARTESANATO NA PARAÍBA.....	105
<u>CAPÍTULO 5 RESULTADOS E DISCUSSÕES.....</u>	<u>113</u>
5.1. O PANORAMA PARAIBANO E O ARTESANATO O TURISMO.....	113
5.2. DESIGN E ARTESANATO NO DESENVOLVIMENTO LOCAL PARAIBANO – RELAÇÕES E CONFLITOS	117
5.3. ARTESANATO E DESIGN EM COLABORAÇÃO NA PARAÍBA: INVERTENDO ESTRUTURAS E CONSTRUINDO RELAÇÕES	120
5.4. AÇÕES GOVERNAMENTAIS, ARTESANATO E DESIGN: CAMINHOS POSSÍVEIS	123
<u>CAPÍTULO 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</u>	<u>124</u>
6.1. SUGESTÕES PARA NOVAS PESQUISAS	125
<u>REFERÊNCIAS</u>	<u>127</u>
<u>APÊNDICES.....</u>	<u>136</u>
<u>ANEXOS.....</u>	<u>151</u>

CAPÍTULO 1 | INTRODUÇÃO

Este capítulo apresenta a contextualização da pesquisa, fornecendo um panorama geral acerca do tema Design, Artesanato e Políticas Públicas nos contextos brasileiro e paraibano. Para isso são apresentados o problema, os objetivos, a justificativa e a delimitação da pesquisa.

1.1. Contextualização

O fazer manual é intrínseco ao homem, assim como a atividade artesanal é inerente à sociedade. Por meio de habilidades e saberes artesanais são construídas relações que se estabelecem e se solidificam nos mais diversos níveis e organizações sociais. O artesanato nasce como resultado tangível do saber-fazer artesanal, arraigado de identidades e cultura de um povo. No Brasil, o artesanato se propaga desde o período da colonização, porém apenas nas últimas três décadas o artesanato brasileiro ganha destaque como atividade de interesse público federal. Favorecido por interesses políticos e econômicos resultantes da estética modernista aplicada ao país nos anos 1950, o artesanato surge como potencialidade econômica em oposição à padronização e mecanização estabelecida no período pós-industrial (LIMA, 2005; BORGES, 2011; BARROSO, 2001; KELLER, 2014; SAMAPAI, 2017; MARQUESAN; FIGUEIREDO, 2014). A ascensão do artesanato como atividade econômica promissora ao empreendedorismo no Brasil, resultante de um discurso desenvolvimentista, é encoberta por um discurso preservacionista de valorização do território e da cultura imaterial brasileira. A dicotomia entre os discursos favorece a confusão acerca da atividade artesanal no país: o artesanato é cultural ou comercial?

No imaginário brasileiro, o artesanato é reconhecido até a atualidade como algo inacabado ou de pouco esmero, um produto originário das dificuldades vivenciadas por classes emergentes e grupos à margem da sociedade. A visão reducionista e elitista acerca do artesanato brasileiro pode ser justificável ao analisarmos as raízes do fazer artesanal no país, ligadas principalmente ao fazer das mãos de populações escravizadas (BORGES, 2011; NORONHA, 2017; FERNANDES, 2017; CAVALCANTI, 2017). Na busca por uma modificação da visão acerca do artesanato, ações públicas e programas de fomento da atividade são postas em prática a partir da década de 1990, direcionados por objetivos comerciais. Dentre os programas mais

significativos estão o Programa de Artesanato Brasileiro (PAB), vinculado ao Ministério da Indústria, do Comércio e do Turismo (MDIC) em 1995 e o programa Artesanato Solidário (Artesol) em 1998. Apoiados por órgãos não governamentais como o Serviço Brasileiro de Apoio à Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE), tinham a missão de organizar, delimitar e propagar o artesanato no território nacional.

A partir das ações de fomento e valorização do artesanato propostas pelo setor público, novos contextos são criados, novas relações são estabelecidas e novas perspectivas são propostas. Dentre as ações de fomento dos programas de artesanato nas esferas nacionais e estaduais, podemos destacar o incentivo ao associativismo e cooperativismo em grupos de artesãos, assim como a utilização de design para a valorização da atividade artesanal. A prática do associativismo promove a organização do setor, facilitando o auxílio financeiro e administrativo. Já o design promove a conexão entre tradição e técnica para o avanço social, por meio de capacitações, consultorias e cursos (SEBRAE, 2010). Na ótica da gestão pública, a conexão entre design e grupos de artesãos revela-se frutífera ao setor econômico e social. Entretanto, anterior às propostas federais de aproximação entre design e artesanato nos anos 1990, a relação entre as duas áreas ocorre de maneira complexa desde os anos 1960, envolta entre divergências e similaridades.

Ao discorrermos sobre design e artesanato no Brasil, se faz necessário um resgate ao início das atividades de design no país, marcado por uma ruptura entre o fazer artesanal e a atividade projetual do design. O fazer design institucional e industrial – pautado na padronização de processos e hegemonização de produtos – ao ser influenciado por processos de design desenvolvidos em países da Europa, busca afastar-se dos processos artesanais, caracterizados pelo ritmo lento e produção em pequena escala (BORGES, 2011; ROSSI, 2017; NORONHA, 2017). Portanto, percebe-se que o desenvolvimento das atividades ocorre de maneira concomitante, mas nem sempre convergente. Para Cavalcanti (2017), a interlocução entre os conhecimentos popular e erudito, promovida por Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães e Janete Costa entre os anos 1960 e 1980, pode ser considerada como o início de uma oposição ao distanciamento entre o fazer artesanal e o pensamento intelectual praticado historicamente no país. Nessa perspectiva, nomes como Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães, Lia Mônica Rossi, Adélia Borges, Eduardo Barroso, entre tantos outros pesquisadores, debruçaram-se sobre o estudo e compreensão das relações

complexas entre a produção artesanal e o design no Brasil. Desta forma, fornecendo material significativo acerca de características e especificidades das duas atividades na sociedade contemporânea brasileira, cujo aspecto mais explorado refere-se às expectativas do mercado consumidor quanto à qualidade e velocidade de produção em ambas as áreas.

Atualmente muito se discute acerca do design e dos modos de fazer design na sociedade, apontando constantemente para as possibilidades de melhoria na qualidade de vida de indivíduos e de seus contextos sociais. Guiados por práticas de design mais inclusivas, participativas e colaborativas, tais discussões sobre um “design social” ou um “design para sociedade” resultam numa conexão entre poder público e práticas projetuais. Para Margolin e Margolin (2002), o design é social ao ser capaz de promover progressos e bem-estar, coletivo e individual, quando conduzido majoritariamente por necessidades sociais humanas. Nesse sentido, Bergmann e Magalhães (2017) apresentam o design social como uma resposta à convergência de diversos fatores sociais diante da globalização e das dificuldades econômicas evidenciadas por este processo. Dentre os fatores apontados estão: as alterações climáticas, o surgimento das inovações sociais, a promoção do empreendedorismo e a elaboração de políticas públicas para o desenvolvimento social. Para os autores, esse “design social” surge como uma abordagem participativa, cujo objetivo é o bem-estar coletivo acima da ascensão econômica. Nesse contexto, o design pode ser utilizado como ferramenta de melhoria para a qualidade de vida de grupos sociais diversos, aplicando-se assim a grupos de artesãos.

Ao falarmos do design aplicado à realidade do artesanato brasileiro, principalmente quando viabilizado por meio de órgãos e instituições públicas, observa-se um direcionamento claro à exploração do alcance comercial do produto artesanal. No âmbito nacional, e também nas unidades federais, as diretrizes do PAB são utilizadas como política norteadora das ações de fomento do artesanato. Por um lado, espera-se do design uma promoção dos valores competitivos do produto artesanal, utilizando-se de estratégias para melhorias e inovações do processo produtivo, assim como a capacitação da mão-de-obra artesanal. Por outro lado, espera-se do artesanato uma produção com identidade e exclusividade, capaz de propagar os valores culturais brasileiros nos mercados internos e externos. De maneira quase irreal, os resultados esperados da colaboração entre design e artesanato são:

produtos manuais dotados de significado, valor cultural, exclusivos e inovadores, capazes de promover bem-estar social ao consumidor final, exigindo do artesão qualidades e acabamentos industriais.

Contudo, pouco se questiona sobre em que circunstâncias, e principalmente quais as consequências dessas relações entre design e artesanato. Questionamentos sobre como é dada a criação dos produtos que o mercado exige, quais processos ou métodos são utilizados, ou ainda como designer e artesão – com realidades sociais, vivências culturais e conhecimentos distintos – estabelecem processos de parceria e trocas de saberes ainda são pouco recorrentes no país. Desta maneira, se faz necessária uma avaliação das abordagens utilizadas na atualidade pelo setor público para fomento do artesanato, investigando-se as consequências de um relacionamento hierárquico entre artesão e designer, considerando-se os contextos e atores sociais envolvidos.

1.2. Problema de Pesquisa

Partindo-se do pressuposto de que a atividade artesanal de grupos e associações de artesãos são beneficiadas por intervenções de design para o desenvolvimento econômico e cultural das unidades federais brasileiras, questiona-se: **Quais as consequências de ações de políticas públicas que utilizam abordagens de associativismo para a realização de intervenções de design em grupos de artesãos do estado da Paraíba?**

1.3. Objetivos

1.1.1. Objetivo Geral

Investigar as consequências de ações para fomento do associativismo do artesanato paraibano, sob a perspectiva da colaboração entre designer e artesão.

1.1.2. Objetivos Específicos

- Mapear o contexto sociocultural de associações de artesãos beneficiadas por programas de fomento do artesanato paraibano;

- Identificar processos de associativismo para fomento do artesanato paraibano;
- Classificar experiências colaborativas entre artesanato e design sob a ótica do artesão;
- Analisar as influências de ações colaborativas entre designer e artesão no processo artesanal sob a ótica do artesão.

1.4. Justificativa

De maneira natural, o fazer artesanal surge das necessidades da sociedade, produzindo artefatos que auxiliam o homem em sua trajetória social. Seja na forma de utensílio doméstico ou expressão artística, o artesanato contribui para a construção de uma identidade local, tornando-se fator de importância para cultura e história dentro de um território. Nessa perspectiva, percebe-se no Brasil um artesanato que se desenvolve em meio à cultura, história e identidade do povo brasileiro, expressando realidades e significados do nosso país. Com o advento da industrialização e mecanização do trabalho no período pós-Revolução Industrial, o fazer artesanal perde espaço dentro da sociedade brasileira, enfraquecido por um movimento de padronização dos objetos industriais. Para Lima (2005), o distanciamento entre fazer artesanal, intelecto e indústria no Brasil revela aspectos históricos de uma herança da colonização europeia no país que refletem uma estética de modernização baseada no desenvolvimento econômico que reduz o valor cultural do artesanato ao valor comercial e econômico. O autor pontua que essa divisão e organização do trabalho em moldes europeus favorece um discurso elitista que enfraquece os significados culturais que envolvem o artesanato. É nesse cenário que a atividade artesanal no Brasil se desenvolve até atualidade.

A partir da década de 1990, em uma ação econômica para revitalização da cultura e abertura para o comércio externo, o governo federal inaugura o Programa de Artesanato Brasileiro – PAB, com intuito de evidenciar o artesanato produzido no país como atividade econômica dotada de cultura e identidade brasileira. Envolto numa cultura de associativismo proposta pelo setor público, o artesanato brasileiro desenvolve-se por meio de políticas públicas governamentais, onde o design é

elevado ao *status* de agente catalizador da revitalização e do resgate dos saberes tradicionais e culturais. Esse é contexto no qual as aproximações entre design e artesanato no Brasil se estabelecem ao longo dos próximos 30 anos.

É sabido que relações humanas são complexas, sendo abastecidas de tensões e divergências principalmente em grupos extensos, como associações e cooperativas; entretanto, quando estabelecidas de maneira hierárquica tendem ao rompimento com maior facilidade. Esse fato pode ser observado nos estudos acerca da relação entre design e artesanato no Brasil publicados na última década, em que autores como Adélia Borges, Eduardo Barroso e Lia Mônica Rossi evidenciam as tensões entre as duas áreas, apontando as dificuldades inerentes a uma inserção do designer de maneira imperativa e menos empática financiada pelo setor público. Como consequência dessas intervenções hierárquicas, temos um processo de desgaste e descontinuidade das parcerias entre design e artesanato em comunidades artesãs no país cada vez mais recorrente.

Como alternativa a abordagens hierárquicas, são propostos novos enfoques para a atuação do designer junto ao artesão, proporcionando um ambiente de colaboração entre os atores sociais. Tais abordagens fundamentam-se na natureza social e participativa do design (MANZINI, 2008;2017; TORRES, 2020). Relações de design colaborativas são caracterizadas pela troca e compartilhamento de conhecimentos entre todos os indivíduos envolvidos em um sistema de rede, onde todas as partes se conectam e buscam otimizar processos, melhorar situações vivenciadas e propor soluções inovadoras de maneira coletiva (MANZINI, 2008;2017). Ou seja, a relação entre design e artesanato pode ser fortalecida quando objetivos e interesses são alinhados de maneira colaborativa em um sistema de conexão entre artesão, comunidade e designer. Desta maneira, investigar as consequências das relações entre design e artesanato no Brasil sob a ótica da colaboração entre as áreas pode beneficiar todo o setor, identificando-se fragilidades do sistema e propondo novas perspectivas de atuação para que a parceria perdure por mais tempo ou para que haja uma continuidade do trabalho.

A investigação do comportamento humano por meio de estudos exploratórios revela-se significativa para o meio acadêmico como fonte de informação e referência necessárias ao estudo e compreensão da sociedade atual. Numa sociedade globalizada e em constante mutação, imersa numa cultura de trocas virtuais e

mecanizadas, as experiências vivenciadas *in loco* são capazes de promover mudanças de comportamento importantes para a geração de conhecimento científico e empírico. Pesquisas de procedimento participativo incentivam e fortalecem a construção de conhecimento plural e multidisciplinar de maneira singular ao atribuírem aos atores envolvidos e suas vivências cotidianas relevância acadêmica e científica.

Desta maneira, a presente pesquisa justifica-se academicamente ao buscar meios de aproximação entre saber empírico das comunidades artesãs e saber científico do design para a produção de novos conhecimentos nas áreas de design, artesanato e políticas públicas, utilizando-se de uma abordagem participativa entre pesquisadora e atores sociais envolvidos. Já no âmbito social e econômico, justifica-se ao lançar novos olhares a respeito dos modelos de intervenção utilizados atualmente por instituições governamentais e privadas no Estado, promovendo novas perspectivas quanto à atuação do designer no artesanato paraibano e, conseqüentemente, favorecendo novas possibilidades de inovação e desenvolvimento socioeconômico do setor artesanal.

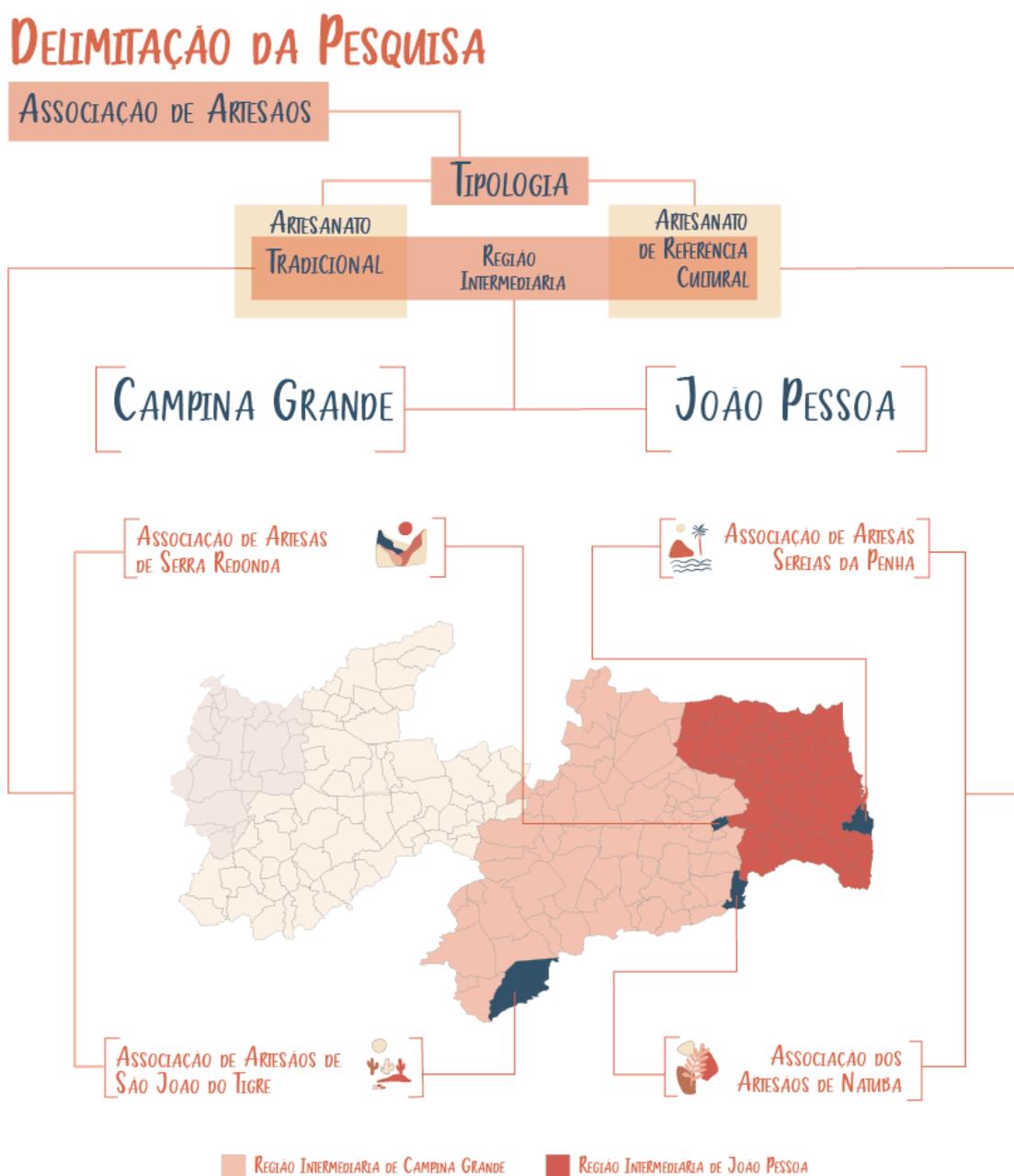
1.5. Delimitação da Pesquisa

A presente pesquisa tem por objetivo de estudo e investigação as conseqüências do associativismo aplicado pelo setor público ao artesanato sob a perspectiva das relações colaborativas entre design e artesanato para o desenvolvimento local. Um país de dimensões continentais favorece uma pluralidade da atividade artesanal, reflexo de um território miscigenado, heterogêneo e diversificado. Assim, faz-se necessária a delimitação do objeto de estudo de acordo com o objetivo proposto. Primeiramente foi delimitado quanto ao tipo de organização social do artesanato, optando-se por Associações de Artesãos, definida pela Base Conceitual do Artesanato Brasileiro (2012, p.16) como:

Instituição de direito privado, sem fins lucrativos, constituída com o objetivo de defender e zelar pelos interesses de seus associados. Regidas por estatutos sociais, com uma diretoria eleita em assembleia para períodos regulares. A quantidade de sócios é ilimitada.

Em seguida, foram delimitadas as especificidades do trabalho artesanal, classificadas entre Artesanato de Referência Cultural e Artesanato Tradicional. Quanto às intervenções do setor público, foram selecionadas associações cujo financiamento e apoio do governo foi realizado por meio de consultorias de design entre os anos de 2000 e 2019. Como delimitação geográfica, optou-se por associações inseridas nas Regiões Geográficas Intermediárias de João Pessoa e Campina Grande. Nas duas regiões citadas estabeleceu-se o eixo de comercialização e divulgação do artesanato na Paraíba, por meio de eventos como Salão de Artesanato Paraibano que ocorre nas cidades de Campina Grande entre os meses de junho e julho e na cidade de João Pessoa entre os meses de janeiro e fevereiro. Desta maneira, foram selecionadas quatro Associações de Artesãos a serem estudadas: **Associação de Artesãs Sereias da Penha, Associação dos Artesãos de Natuba, Associação das Artesãs de Serra Redonda e Associação dos Artesãos de São João do Tigre**. Ademais, foram considerados os seguintes fatores: estrutura social e econômica da associação, tipologia do artesanato produzido, ocorrência de processos de associativismo estabelecidos durante o desenvolvimento de ações de fomento do artesanato, ocorrência de intervenções de design mediadas por ações e programas governamentais nas associações e ocorrência de processos colaborativos entre designer e artesão. O esquema gráfico da delimitação da pesquisa pode ser visualizado na Figura 1.

Figura 1: Delimitação da Pesquisa



Fonte: Elaborado pela autora, 2020

CAPÍTULO 2 | REVISÃO DE LITERATURA

Este capítulo apresenta a revisão de literatura realizada acerca do tema geral da pesquisa. Apresentando conceitos, teorias e autores importantes para a compreensão das três áreas da pesquisa na atualidade, o capítulo foi dividido em quatro tópicos, sendo eles: Design e Sociedade: aspectos sociais do design; Design e Artesanato no Brasil: do social ao colaborativo; Artesanato brasileiro: origens e história e Políticas Públicas no Brasil.

2.1. Design e Sociedade: aspectos sociais do design

Discussões sobre possibilidades de atuação e responsabilidades do design mostram-se recorrentes e atuais a despeito da abrangente utilização do termo nas últimas décadas. A percepção do design como parte integrante de sistemas econômicos, políticos e sociais tem início em meados do século XIX, relacionando-se diretamente com o crescimento do setor industrial. Os processos de massificação de produtos e consumo acelerado, decorrências da industrialização, perduram na sociedade contemporânea até meados do século XX (MORAES, 2009; CARDOSO, 2011), distanciando-se, desse modo, cada vez mais dos processos produtivos artesanais. As dificuldades de transição da produção artesanal à produção industrial no Brasil são reflexos de uma industrialização tardia e de um design ainda iniciante e inseguro de suas potencialidades (MORAES, 2009; DIAS, 2016). Espelhando-se nos moldes europeus, o design brasileiro percorre um caminho junto ao avanço industrial e econômico, corroborando para uma percepção antes de tudo técnica, e por vezes, reducionista.

A construção do design como atividade técnica e prática fundamentou-se nas demandas imediatistas de consumo por parte de uma sociedade em rápido desenvolvimento econômico. Uma sociedade da industrialização, da produção em série e da materialização dos desejos em forma de produtos tangíveis (MCCOY, 1993; CARDOSO, 2011). Entretanto, atender aos anseios industriais transporta o design para o centro de discussões sobre os efeitos a longo prazo dos modos de consumo e

produção modernos. As inquietações¹ do designer Vitor Papanek (1923-1988) acerca das responsabilidades do design num mundo globalizado – repleto de conflitos sociais, econômicos e culturais – tornam-se pontos de partida para questionamentos a respeito das atuações do designer para uma sociedade complexa e globalizada, conduzida por preceitos de satisfação e bem-estar alcançados através de um consumo exacerbado de bens materiais. No caso do Brasil, que possui um setor industrial ainda em desenvolvimento nas décadas de 1950 e 1960, o pensamento de um design voltado aos avanços da indústria e da economia permanece sem maiores questionamentos até a década de 1980 (CARDOSO, 2011). Apesar de polêmicas, as afirmações de Papanek ressoam sobre o cotidiano daqueles que estudam e fazem design ao longo dos 50 anos seguintes à sua publicação, principalmente em relação aos aspectos sociais e sustentáveis da atividade. Desta maneira, e com maior ênfase a partir dos anos 1970, reflexões sobre os aspectos sociais e ambientais do design ganham força em todo o mundo.

Teorias conduzidas pelos aspectos sociais do design buscam explicar seus significados por meio da pluralidade e utilização do termo “design” na sociedade (DILNOT, 1982; MIZANZUK, 2013). Dilnot (1982) explica que ao propormos questionamentos acerca das possibilidades do design na sociedade, primeiramente se faz necessário refletirmos sobre nossa própria compreensão sobre **o que é design** e sobre **o que design faz**. Isto é, precisamos primeiramente assimilar o que naturalmente entendemos, reproduzimos e atribuímos ao design nos contextos sociais em que estamos inseridos. Para o autor, reflexões sobre o design na sociedade demonstram não apenas suas implicações sociais, mas também suas potencialidades transgressoras e comunicativas. É por meio do design que materializamos ideias complexas em produtos e soluções tangíveis.

Posicionando o design como parte integrante da sociedade ao revisar uma perspectiva da atividade como mero instrumento de satisfação dos desejos de consumo, Dilnot (ibidem, 1982, p. 49, tradução nossa) afirma que “o final da atividade do design é social e não apenas técnico”. Sob essa perspectiva, o design apresenta-se não apenas como um conjunto de capacidades técnicas necessário à indústria,

¹ Em 1971, Vitor Papanek expõe suas opiniões controversas no capítulo “Como cometer um crime: As responsabilidades sociais e morais do designer” do livro *Design for The Real World – Design para o mundo Real*.

mas como uma representação social e histórica de um povo, onde design e sociedade evoluem juntos. Para Araújo (2016), o design dentro da sociedade apresenta-se como um conceito em constante evolução, justificando assim suas conexões com outros temas. Seja para o aprofundamento de conhecimentos em outras áreas de estudo, que se apresenta sustentável ao se relacionar com as necessidades e urgências ambientais, seja para a compreensão das relações e significados com o usuário de um design que se apresenta como emocional, observamos as capacidades multidisciplinares da atividade. Portanto, por ser plural, multifacetado e em constante desenvolvimento, necessitamos de complementos que nos ajudem a compreender com maior clareza as potencialidades **do que é design e do que faz o design**. Nesse sentido, o termo **design social** surge em meio a divergências e discussões calorosas ainda nos 1980. Nomenclaturas como **Design Social** evocam novas discussões relacionadas aos tipos de atuação do designer na sociedade, revisando suas funções num mundo conectado, acelerado e heterogêneo.

Atualmente, divergências sobre a utilização do termo **design social** ocorrem sob duas perspectivas: design como parte da sociedade *versus* design como agente social. A primeira perspectiva baseia-se na compreensão **do que é um design social** e na natureza indissociável da atividade como parte da sociedade. Para os autores que corroboram com essa percepção, não se justifica o uso da nomenclatura, isto porque todo design inserido em uma sociedade é social, produzindo assim redundância (DILNOT, 1982; GUIMARÃES, 2017). Já a segunda perspectiva explora a **atuação de um design social**, e principalmente, na **percepção do designer como agente social**. Como exposto por Margolin e Margolin (2002), o design social atua em prol de grupos vulneráveis, sejam estes sociais, econômicos e/ou políticos. Na concepção dos autores, o design é capaz de promover melhorias quando conduzido por necessidades sociais humanas em detrimento dos desejos de consumo, como a busca por bem-estar coletivo e qualidade de vida. Nesse sentido, o design social surge como métrica para envolvimento do design – e de designers – em projetos voltados a classes emergentes e/ou marginalizadas da sociedade. Entrementes, ao analisar a definição do termo design social, Almeida (2018) revela três fatores comuns aos conceitos apresentados: i) a generalização do termo e a semelhança com as definições já existentes de design e projeto; ii) a compreensão coloquial sobre o que é social pela própria sociedade, e, por fim, iii) a associação do termo à dimensões

vulgarmente conhecidas como sociais, dentre elas, a falta de recursos financeiros, desigualdades sociais, exclusão e marginalização de indivíduos. Logo, a compreensão acerca do design social baseada em desigualdades sociais e econômicas o posiciona como atividade de reparação histórica para problemas emergentes de sociedades industriais e sistemas capitalistas.

De modo introdutório, as duas perspectivas apresentadas permitem uma compreensão mais clara sobre design **para** a sociedade e design **com** a sociedade. Entende-se como **design para sociedade** todo projeto voltado a indivíduos organizados em sociedade. Isto é, projetar para a sociedade reflete caminhos tradicionais do design, como resolver problemas e desenvolver soluções e produtos para consumo, sem a participação ativa da sociedade ao longo dos processos de design. Já o **projetar com a sociedade** segue por caminhos de soluções coletivas, posicionando design e agentes sociais como partes de uma rede ou teia social (DILNOT, 1982; MANZINI, 2008; 2017; TORRES, 2020). Pode-se dizer que projetos desenvolvidos com a sociedade se apresentam como uma transição do mundo solidificado conhecido pela industrialização para um mundo conectado e em rede, conduzido pelo compartilhamento de conhecimentos e informações.

2.1.1. Um design em rede: desenvolvimento local e território

Numa perspectiva que revela um design mais acessível, capaz de enxergar na sociedade uma organização participativa e engajada, processos de desenvolvimento local são favorecidos. Para Paoliello (2019), perceber as capacidades metodológicas inerentes ao design como ferramenta de desenvolvimento local posiciona a atividade como agente promotor de práticas colaborativas. O design revela-se como fonte de transformação do fazer local, definido como:

O conjunto de ações e, conseqüentemente, seus produtos que são demarcados por características locais e regionais, expressão de um coletivo, de um povo, onde os objetos dessa produção local carregam em si particularidades de uma cultural local (SENNET, 2009 *apud* PAOLIELLO, 2019, p.593).

Desse modo, Paoliello (2019) defende uma indissociabilidade entre indivíduos e localidade, isto porque o fazer local manifesta-se em meio a uma cartografia complexa, que envolve não apenas a dimensão geográfica, mas também dimensões sociais e culturais. Nessa perspectiva, o fazer local prioriza “também a valorização do contexto socioeconômico e considera-se as histórias, memórias, crenças, tradições e simbolismos próprios dos produtores” (PAOLIELLO, 2016 *apud* PAOLIELLO, 2019 p.594). Para Krucken (2017), essa inviabilidade de separar indivíduo e local recai primeiramente sobre a amplitude do termo “território” e da sua compreensão na sociedade. Os termos território, territorialidade e *terroir* confundem-se, revelando complexidades do homem em sociedade e de suas ligações afetivas com o território. Para Santos (2000), o conceito de território é na verdade indissociável dos processos de vivência e desenvolvimento humano, afirmando assim que:

O território é o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre os quais ele influi. Quando se fala em território deve-se, pois, de logo, entender que se está falando em território usado, utilizado por uma dada população (SANTOS, 2000, p. 96-97).

Em complemento, ao expor o conceito de *terroir*, Krucken (2017) o apresenta como a caracterização do espaço geográfico frente à interação do homem ao longo do tempo sob as perspectivas: i) ambientais, referindo-se às condições naturais do espaço como clima e solo; ii) organizacionais, referindo-se ao ambiente como espaço para trocas de conhecimentos e aprendizados, e também iii) culturais, referindo-se ao conjunto de tradições e costumes locais característicos do espaço geográfico. Percebe-se, então, que apesar da complexidade que cerca o termo, o território desenvolve-se por meio das trocas e experiências humanas, e que são essas mesmas experiências que dão vida a uma identidade local (SANTOS, 2000; KRUNCKEN, 2017; PAOLIELLO, 2019). Isto significa que ao buscarmos o desenvolvimento local de um território por meio do design e de suas ferramentas metodológicas, se faz necessário primeiramente uma compressão das múltiplas dimensões que o design pode assumir. Nesse sentido, compreendemos o território como um espaço geográfico habitado e vivenciado por pessoas em constante troca de experiências que

resultam em sentimentos de pertencimento e identificação. Um espaço social repleto de tradições, memórias, costumes e significados.

Ao apoiar-se em características culturais, sociais e históricas que valorizam indivíduo e comunidade, ações para o desenvolvimento local promovem bem-estar social (PAOLIELLO, 2019). Como apontado por Manzini (2008), o bem-estar ativo resulta das capacidades criativas de indivíduos frente aos problemas do cotidiano. Essa criatividade quando apoiada e realizada em conjunto com designers, desenvolve-se em meio a uma estrutura habilitante capaz de gerar mudanças significativas na sociedade. Para o autor, a capacidade de articulação dos interesses individuais e coletivos de grupos sociais na busca por soluções inovadoras “acaba por reforçar o tecido social, gerando e colocando em prática ideias novas e mais sustentáveis de bem-estar” (MANZINI, 2008, p.69). Logo, os ideais de coletividade almejados por uma sociedade colaborativa são reforçados. Isso significa que, ao incentivar o pertencimento coletivo e social, práticas colaborativas para o alcance de um bem-estar comum ganham força.

Para Manzini (2017), as capacidades de reorganização social e modificação de comportamentos dos grupos sociais fortalecem a criatividade coletiva, elemento essencial ao desenvolvimento de comunidades criativas². As práticas realizadas por essas comunidades revelam ligações explícitas com os modos de fazer e pensar pré-industriais, numa espécie de resgate ou fortalecimento das relações humanas. Desta maneira, as comunidades criativas apresentam-se como alternativa às práticas pouco sustentáveis de consumo, rompendo gradativamente com os modelos de produção industrial do século XIX. Portanto, pode-se perceber que o incentivo à colaboração de forma humanizada coloca pessoas reais como parte integrante de sistemas de soluções eficazes e inovadoras. Conseqüentemente, quando tratamos de questões culturais, sociais e econômicas, surge a necessidade do fator humano durante todo o processo de design, isto porque questões cotidianas vão além de meras respostas automatizadas sobre bom ou mau funcionamento de produtos. Incluir o ser humano como centro do processo criativo proporciona vivências e experiências sociais ao

² Como resultado de uma combinação entre demandas e oportunidades, as comunidades criativas relacionam-se diretamente com os contextos territorial e social em que são estabelecidas. As demandas referem-se a toda a dificuldade encontrada pela comunidade em seu dia a dia, enquanto as oportunidades revelam a capacidade criativa da comunidade no desenvolvimento de soluções inovadoras (MANZINI, 2008).

designer. Essa dimensão participativa do design é proposta por empresas como a IDEO³, nas construções de projetos como o WELLO⁴ em escala internacional, e o SEBRAE, na promoção de projetos para economia criativa, em escala nacional.

2.1.2. Processos participativos e colaborativos do design

Não distante das décadas da industrialização, o designer da atualidade continua projetando para uma sociedade ansiosa por inovação; a diferença se encontra na forma de consumo, que modifica a forma de pensar e produzir design (MARGOLIN; MARGOLIN, 2002; MANZINI, 2008). O design “passa a se concentrar mais na facilitação do que na criação do objeto, na transição do consumo para a participação” (BOTSMAN; ROGERS, 2011, p. 157). Desse modo, as maiores preocupações do design do século XXI são voltadas ao desenvolvimento de projetos de maneira consciente e consonante com a realidade que o cerca. Além da solução de projeto, designers passam a considerar ciclo de vida dos materiais aplicados ao produto, como este será produzido e quais impactos sociais, econômicos e ambientais serão gerados; é uma busca para um mundo sustentável (CARDOSO 2011; MANZINI, 2008). Enquanto a era industrial promove a replicação e padronização de bens de consumo, a era da informação rechaça os moldes de mecanização, consumir torna-se um ato político e social. Observa-se então uma crescente mudança no padrão de consumo por parte da sociedade.

Em crítica, Freire e Oliveira (2017) apontam que nunca estivemos tão centrados em nós mesmos como na sociedade da informação. Todos os planos e prospecções giram em torno da nossa individualidade e como preservá-la ao máximo num mundo que clama por iniciativas colaborativas para produção e consumo. Em meio à urgência ambiental por modos e práticas mais sustentáveis de consumo, surgem novos caminhos para se fazer design e novas áreas de atuação, como o design participativo e design colaborativo. Para Torres (2020), a diferença entre design participativo (DP) e design colaborativo (DC) recai sobre o grau de interação e atividade do usuário no

³ Empresa de design, consultoria e inovação, referência em projetos voltados ao ser humano, como o Human Centered Design Kit tool.

⁴ <http://wellowater.org/>

processo de design. No DP, o usuário é inserido no processo como parte da solução; já no DC, o usuário não é apenas parte da solução, mas sim cocriador, tornando-se colaborador ativo nas etapas de criação, prototipagem, teste e implementação de soluções. Em adição, é possível diferenciar os métodos de acordo com a configuração dos contextos em que estes ocorrem. O DP refere-se a contextos sociais coerentes, enquanto o DC ocorre em contextos sociais compostos por atores sociais heterogêneos (FRANZATO, 2017). Desse modo, práticas de design que envolvem participantes e usuários de maneira colaborativa promovem uma redistribuição dos papéis exercidos dentro do processo de design, formando redes dialógicas de criação colaborativa (MANZINI, 2008;2017; SANDERS; STAPPERS, 2008; FRANZATO, 2017; TORRES, 2020).

A abordagem horizontal do design colaborativo (codesign) favorece o relacionamento entre pares (*peer-to-peer*), no qual “reside um grande potencial de aprendizagem recíproca entre os diversos atores a qual se realiza por meio da atividade projetual” (FRANZATO, 2017). Para Sanders e Stappers (2008), o codesign refere-se à uma “criatividade coletiva” aplicada ao longo do processo de design. Para os autores essa atividade criativa e coletiva é gerada quando designers e não designers trabalham em conjunto. Já Borges (2014) considera o codesign como “uma forma contemporânea do design participativo”, ou seja, uma evolução da participação nos processos de design, que envolve não apenas usuário e designer, mas também agentes ativos (profissionais de outras áreas e atores sociais) que colaboram com ideias e desenvolvimento de novas soluções de modo criativo. Torres (2020) aponta como característica fundamental do codesign a promoção da interação entre designers e partes interessadas (beneficiários) durante o processo projetual, resultando na participação ativa dos beneficiários nas fases de criação e implementação de soluções. Entrementes, Araújo (2019) aborda o codesign como um processo investigativo de novas possibilidades de fazer design, que envolve diálogos entre parceiros acerca de futuros atrativos e desejáveis ao coletivo. Portanto, o codesign apresenta-se como uma abordagem transdisciplinar que se desenvolve por meio da colaboração em rede de designers e não-designers, cujos métodos, ferramentas e técnicas de engajamento são úteis à “exploração coletiva de ideias e visões de futuro” (ARAÚJO, 2019, p.26). Desta maneira, a abordagem aberta do

codesign vai de encontro aos processos e abordagens de design pragmáticos, técnicos e impositivos reproduzidos desde a revolução industrial.

2.2. Artesanato brasileiro: origens e história

O artesanato desenvolve-se junto à sociedade, numa construção de saberes e identidades individuais e coletivas. A história do fazer artesanal relaciona-se primeiramente com as necessidades humanas de adaptação e mudanças, conferindo às habilidades manuais caráter de ferramenta de transformação e modificação de situações vivenciadas. Do período neolítico até os dias atuais, a prática artesanal utiliza-se de matérias-primas animais, vegetais e minerais para criação de artefatos que auxiliam, expressam e comunicam suas realidades (SERAFIM; CAVALCANTI; FERNANDES, 2015; MACHADO, 2016). Desta maneira, o artesanato se estabelece a partir da adaptação do homem ao contexto social e territorial ao qual está imerso; é o barro que se transforma em tigela de cerâmica nos quilombos, é a transformação do cipó em cestaria em aldeias indígenas, é sobre conhecer e transformar matéria-prima em criação de artefatos por meio das mãos.

A origem do artesanato no Brasil remete aos registros da colonização, proporcionando um ambiente difuso e complexo para o desenvolvimento da atividade como expressão cultural do povo brasileiro. Diferentemente do artesanato produzido em países da América do Sul e Europa, onde o artesanato evolui juntamente com os aspectos industriais, econômicos e tradicionais de uma sociedade, o artesanato brasileiro se ergue por meio de intervenções externas culturais de outros povos. Desse modo, o saber tradicional inicia-se proveniente de uma cultura colonizadora, valorizando reproduções e não criações (NORONHA, 2017; ROSSI, 2017). O artesanato brasileiro se inicia sem conexão com o mercado, desenvolvendo-se por meio de ensinamentos e diretrizes de uma classe dominante – geralmente educadores religiosos – para uma classe inferiorizada que detém a mão-de-obra, mas não detém poder de compra, como escravos, indígenas e mestiços (FERNANDES, 2015). Tais aspectos conferem ao artesanato do país um *status* de atividade realizada às margens da sociedade, carregado de um preconceito que “certamente reflete a visão da sociedade que desvaloriza o que vem das camadas subalternas e reconhece

previamente a produção da elite” (BORGES, 2011, p.22-25). Favorecendo assim a visão de um produto mal-acabado, rudimentar e sem valor cultural e econômico, que se estende até a atualidade.

Em oposição à essa visão marginalizada dos produtos artesanais, Lina Bo Bardi e Janete Costa iniciam ações para valorização cultural e artística do artesanato brasileiro nas décadas de 1950 e 1960, realizando exposições e utilizando-se de produtos artesanais em seus projetos arquitetônicos, indo contra um movimento estético modernista de industrialização e plastificação de produtos (LIMA, 2005; ROSSI, 2017). De maneira complementar, Aloísio Magalhães se posiciona junto ao fazer artesanal com suas perspectivas de um artesanato preconizador do design no país, favorecendo discussões sobre artesanato e economia que posteriormente resultariam num movimento de resgate e revitalização do saber artesanal por meio do design em meados da década de 1980 (BORGES, 2011). O esforço de designers e arquitetos como Renato Imbroisi, Heloísa Crocco, Lia Mônica Rossi e José Marconi Bezerra para a valorização dos saberes artesanais entre as décadas de 1980 e 1990 favoreceu o movimento de reestruturação socioeconômica do artesanato brasileiro por parte do Governo Federal, onde ações de revitalização da cultura e abertura do comércio externo foram atribuídas ao artesanato, em conformidade com o que era proposto por programas semelhantes aplicados em países como Espanha, México e Colômbia (BORGES, 2011; ROSSI, 2017).

As movimentações políticas da década de 1990 acerca do artesanato dão início a dois discursos de valorização do artesanato no país: o desenvolvimentista e o preservacionista. Segundo Lima (2016), os discursos fundamentam suas ações de acordo com a forma de produção do artesanato. O discurso preservacionista busca promover o artesanato por meio de ações para melhoria da produção, circulação e divulgação em concordância com a preservação de significados e simbolismos do produto artesanal, utilizando-se do envolvimento da sociedade no processo de desenvolvimento do fazer artesanal por meio do reconhecimento de aspectos culturais que circundam a atividade (LIMA, 2009; LIMA, 2016). Já o discurso de desenvolvimento busca promover uma visão de valorização do artesanato acerca das potencialidades mercadológicas e econômicas da atividade, direcionado a ações de inclusão, geração de renda e competitividade do artesanato no mercado nacional e internacional, promovendo aumento na qualidade de vida das populações envolvidas

(LIMA, 2016). Apesar de uma disposição *a priori* em extremos, os dois discursos apresentados convergem num mesmo ponto: a importância do artesanato na economia de um país. É essa perspectiva do fazer artesanal como atividade econômica que passa a direcionar o artesanato brasileiro do século XXI, envolto numa constante disputa entre preservação de uma identidade cultural e a necessidade de adaptação ao mercado consumidor.

2.2.1. Artesanato Brasileiro, uma questão política

O artesanato brasileiro é constantemente relacionado a grupos sociais marginalizados, próximos à linha da pobreza (BARROSO, 2001; BORGES, 2011; CAVALCANTI, 2017; NORONHA, 2017; FERNANDES; 2017). Desta maneira, a aplicação de políticas públicas de cunho assistencialista e abordagens sociais utilizam como argumento o resgate do saber artesanal para a promoção de melhora na qualidade de vida e ascensão econômica. A necessidade de um programa empreendedor para o artesanato parte de ações conjuntas entre governo e órgãos como o SEBRAE, cujos métodos utilizados buscam a renovação e valorização do trabalho manual sem a preocupação da capacidade de gestão daqueles que são inseridos em tal contexto econômico. Para Marquesan e Figueiredo (2014) e Keller (2014), o sistema de consumo do trabalho artesanal contemporâneo revela-se na verdade como meio de exploração da cultura e do artesanato.

A alimentação do imaginário brasileiro acerca da aplicabilidade e origem do artesanato como um fazer marginalizado, sem esmero e sem profundidade de conhecimento se sustenta com o constante reforço dos órgãos governamentais em apontar o artesanato como ofício inferior, necessitando constantemente de ações governamentais para a perpetuação do saber artesanal. Essa visão de que o artesanato necessita de ações públicas para manter-se ativo e funcional reforça a situação de comodidade por parte dos artesãos e do próprio governo. O artesão acostuma-se a sempre receber as ofertas, subsídios e incentivos do governo, deixando o espaço para a verdadeira inovação fora de alcance. O governo por sua vez, se beneficia dessa eterna relação de dependência. Sem autonomia, o artesão enxerga na máquina do estado sua única fonte de apoio. Enquanto o artesão, e

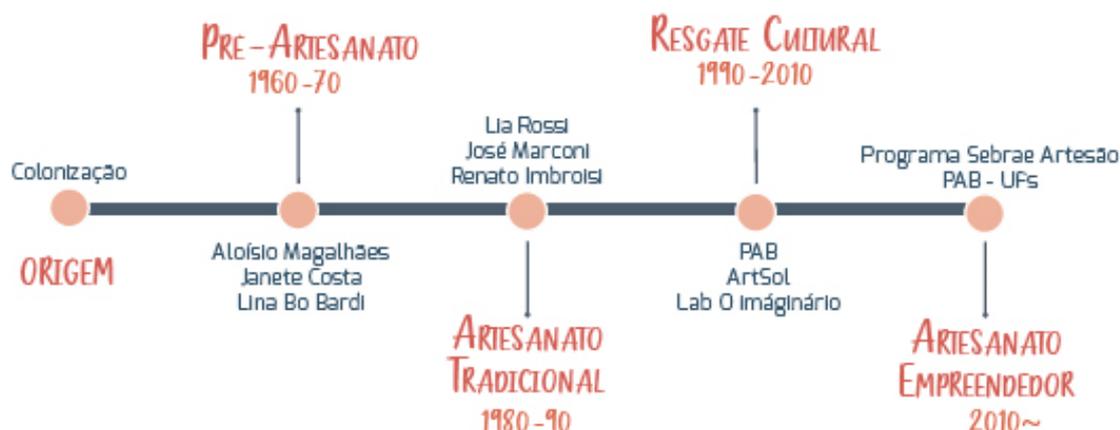
principalmente seu trabalho cultural, puder ser manipulado e orientado em favor do estado, melhor (MARQUESAN; FIGUEIREDO, 2014; MORAES SOBRINHO; HELAL, 2017; KELLER, 2014). No jogo político, vence aquele que produz no imaginário do cidadão artesão uma melhor recompensa ou beneficiamento. Se o artesão enxerga o governante como essencial para a sua produção fará de tudo para que este governante permaneça no poder. De maneira dissimulada, o mais poderoso usufrui da força de trabalho do detentor das habilidades (MORAES SOBRINHO; HELAL, 2017).

A percepção do artesanato como atividade econômica e empreendedora promove a publicação de documentos como a “Cartilha para o Artesanato Competitivo” proposta pelo SEBRAE (2014), que ressalta a passagem do artesanato do âmbito de artefício manual e propagação de saberes tradicionais e culturais para um mercado de produtos únicos, alimentado por uma sociedade em busca de exclusividade e favorecendo a objetificação do saber tradicional.

O esforço que vem sendo despendido na transformação do artesão em empreendedor subalterno, um agente cuja mentalidade não se desvincula do comércio, do lucro, da lógica capitalista da acumulação privada de riquezas, é parte da operacionalização dessa ideologia que vê oportunidades de ganhos financeiros em praticamente todas as esferas da vida social (MARQUESAN; FIGUEIREDO, 2014, p. 86).

Ao seguirem os pressupostos de um artesanato competitivo, os artesãos devem mostrar sua identidade única em cada artefato produzido, porém esse mesmo artefato precisa ser comercial o suficiente para ser visualizado, desejado e comprado. Portanto, o valor da mercadoria exclusiva se nivela pelo que o mercado avalia que pode ser pago pelo trabalho e não por aquilo que de fato a mão-de-obra, o zelo, o cuidado, a tradição e cultura valem. É um mercado cruel e injusto para o artesão que antes buscava permanecer ativo, produtivo e significativo, agora necessita ser também comercial, vendável, atrativo e exclusivo, ou seja, é uma transformação do artesão em empreendedor do saber tradicional num mercado globalizado. Desta maneira, em uma linha cronológica, podemos observar o desenvolvimento do artesanato brasileiro junto a perspectivas sociais e políticas que influenciam a atividade até hoje (Figura 2).

Figura 2: Linha cronológica do artesanato brasileiro



Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

2.2.2. Identidades e singularidades do artesanato brasileiro

Falar sobre identidade do artesanato brasileiro tem se mostrado um caminho escorregadio ao longo dos anos, onde pesquisadores se debruçam sobre questões históricas, culturais, sociais e econômicas na busca por conhecimentos acerca do artesanato produzido no país. Primeiramente, devemos lembrar que como atividade de produção local, o artesanato se estabelece junto ao contexto macro, ou seja, ao território e às pessoas que estão inseridas neste espaço (KRUCKEN, 2017). O artesanato produzido no Norte tem características divergentes do artesanato consumido no Sul do país, assim como o artesanato produzido em comunidades pesqueiras do litoral nordestino possui propriedades distintas do artesanato produzido por comunidades quilombolas no Cariri. A identidade do artesanato brasileiro relaciona-se com a identidade brasileira, com a pluralidade de um povo miscigenado e heterogêneo.

Para Bezerra, Arruda e Lopes Filho (2017, p.216) a construção de identidade de um povo é fruto do cultivo, apropriação e difusão de valores e costumes consolidados pela população ao longo do tempo, dando origem ao imaginário popular necessário à percepção e reconhecimento dessa identidade como sua. Nessa perspectiva, a identidade do artesanato segue a identidade do artesão, é expressão e comunicação, é a mensagem repassada por meio dos artefatos ao longo do tempo. Percebe-se o artesanato como reflexo de um povo, é essência, vivência e experiência. Nesse

contexto, percebe-se a identidade do artesanato como a entidade que lhe define perante a sociedade brasileira (BAUMAN, 2005).

Numa perspectiva divergente, Albuquerque Júnior (2007, p.18) questiona o conceito de identidade aplicado ao Brasil. Isto porque identidade “significa em nossa língua permanecer ou ser idêntico a si mesmo, implicando uma semelhança essencial que percorreria toda a nossa existência como sociedade ou como indivíduo”. Assim, estendendo o questionamento ao setor artesanal, revelamos uma contradição semântica ao definirmos uma identidade do artesanato brasileiro fundamentada em sua pluralidade. Ao mesmo tempo que buscamos uma caracterização da atividade artesanal atribuindo-lhe uma identidade, utilizamos como elemento identitário sua capacidade de diversificação e diferenciação. Para o autor, a contradição ocorre devido a percepção da diversidade como “simples justaposição ou coexistência pacificada e aproblemática entre práticas, formas e manifestações culturais” (ibidem, p.20). Como alternativa, o autor utiliza o termo singularidade como elemento de identificação, pois ao passo que identidade limita “a singularidade só existe porque afirma a coexistência da diferença” (ibidem, p.21). Nesse contexto, entendemos a identidade do artesanato como manifestação cultural das singularidades do povo brasileiro.

As duas perspectivas, reconhecem a origem do saber artesanal nos contextos sociais nos quais os artesãos estão inseridos. Resistente ao tempo, o artesanato se desenvolve em meio a tradições sociais, culturais, estéticas e religiosas de um povo. Porém, a perpetuação dos saberes manuais vem perdendo força no decorrer das décadas no Brasil, sendo um dos fatores para a perda da identidade do artesanato a falta de interesse por parte da população mais jovem nos saberes manuais.

Como premissa, a tradicionalidade do artesanato é caracterizada pelo repasse do saber manual de geração em geração e pela existência de uma relação entre mestre artesão e aprendiz dentro da organização social, de forma bem delimitada e estruturada (BRASIL, 2012). Desta maneira, sem o aprendiz o mestre não tem a quem repassar seu conhecimento que vai esmaecendo, perdendo sentido e valor. Para Pina *et al* (2016), a falta de interesse no fazer artesanal e manual decorre do pensamento econômico empregado ao artesanato, onde o jovem não enxerga sentido em dar continuidade a um artefício “ultrapassado e sem lucratividade”. A preocupação com o desgaste e esquecimento do saber tradicional como fonte de cultura e história no país

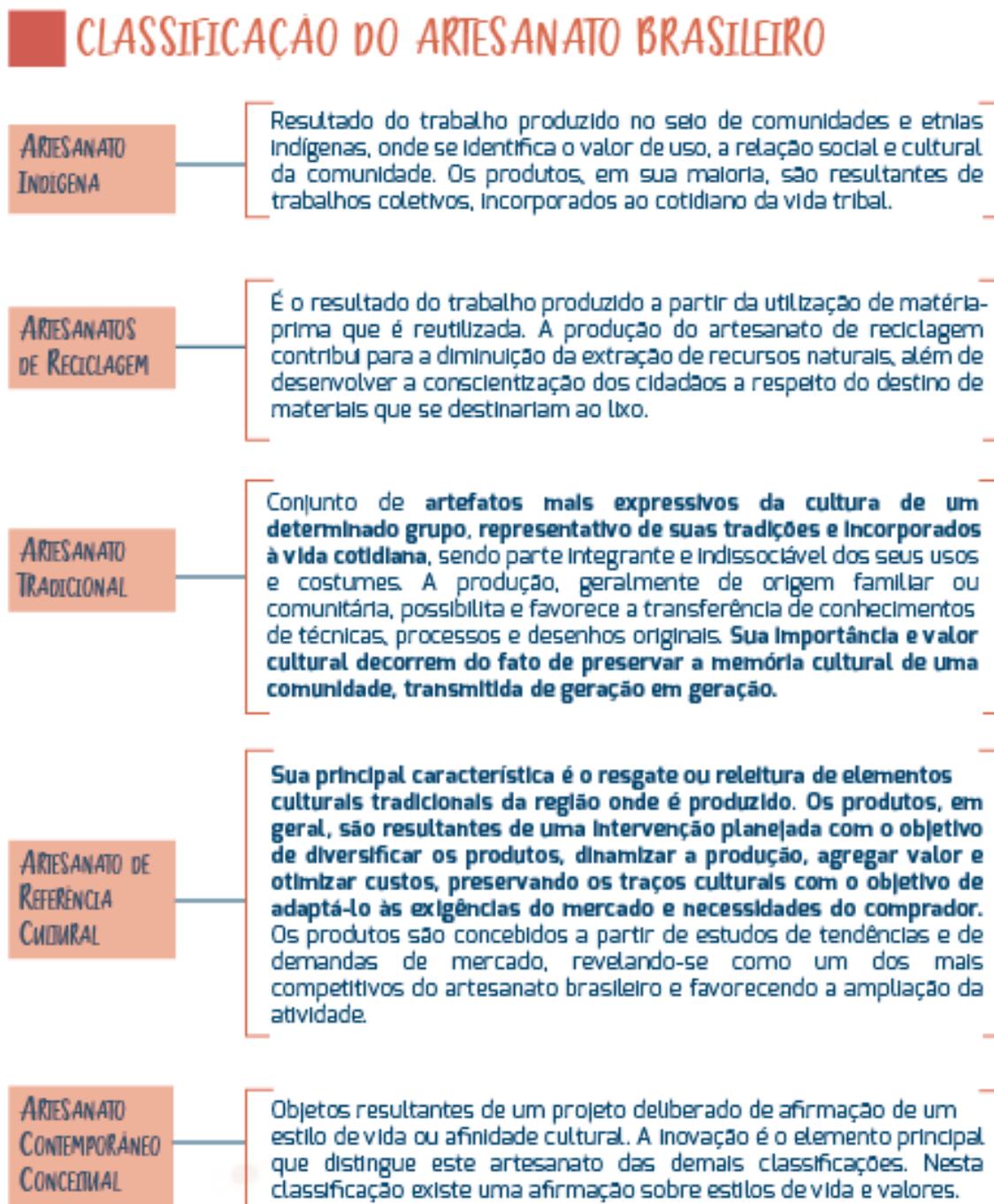
resulta na promoção de políticas públicas associadas a programas de fomento do artesanato, fundamentados na cultura do associativismo artesão para a organização do setor artesanal.

2.2.3. Organização do trabalho artesanal: associações e comunidades artesãs contemporâneas

Em decorrência do processo de comercialização e expansão do artesanato perante uma sociedade globalizada novas percepções acerca do fazer manual são apresentadas, como nomenclaturas, classificações e órgãos de regularização do trabalho artesanal. Com intuito de organização do setor artesanal a Base Conceitual de Artesanato Brasileiro foi publicada em 2012 pelo Programa de Artesanato Brasileiro. No documento são apresentados conceitos para artesanato e artesão, assim como definições acerca da organização do trabalho artesanal, tipologia, classificação, funcionalidades e técnicas de produção do artesanato. Para Barroso (2001), a identificação e caracterização do artesanato brasileiro faz parte de necessidades dos agentes externos, como o meio acadêmico, programas de ações públicas e mercado consumidor, e não propriamente do artesão.

A classificação do artesanato é utilizada como elemento de reconhecimento e identificação da produção artesanal do país. Segundo o documento, as cinco denominações apresentadas – Artesanato Indígena, Artesanatos de Reciclagem, Artesanato Tradicional, Artesanato de Referência Cultural e Artesanato Contemporâneo-Conceitual – são definidas de acordo com a natureza de criação e produção do artesanato, expressando valores e peculiaridades inerentes aos processos produtivos daquele que o produz. “A classificação do artesanato também determina os valores históricos e culturais do artesanato no tempo e no espaço onde é produzido” (BRASIL, 2012). (Figura 3)

Figura 3: Classificação do Artesanato Brasileiro



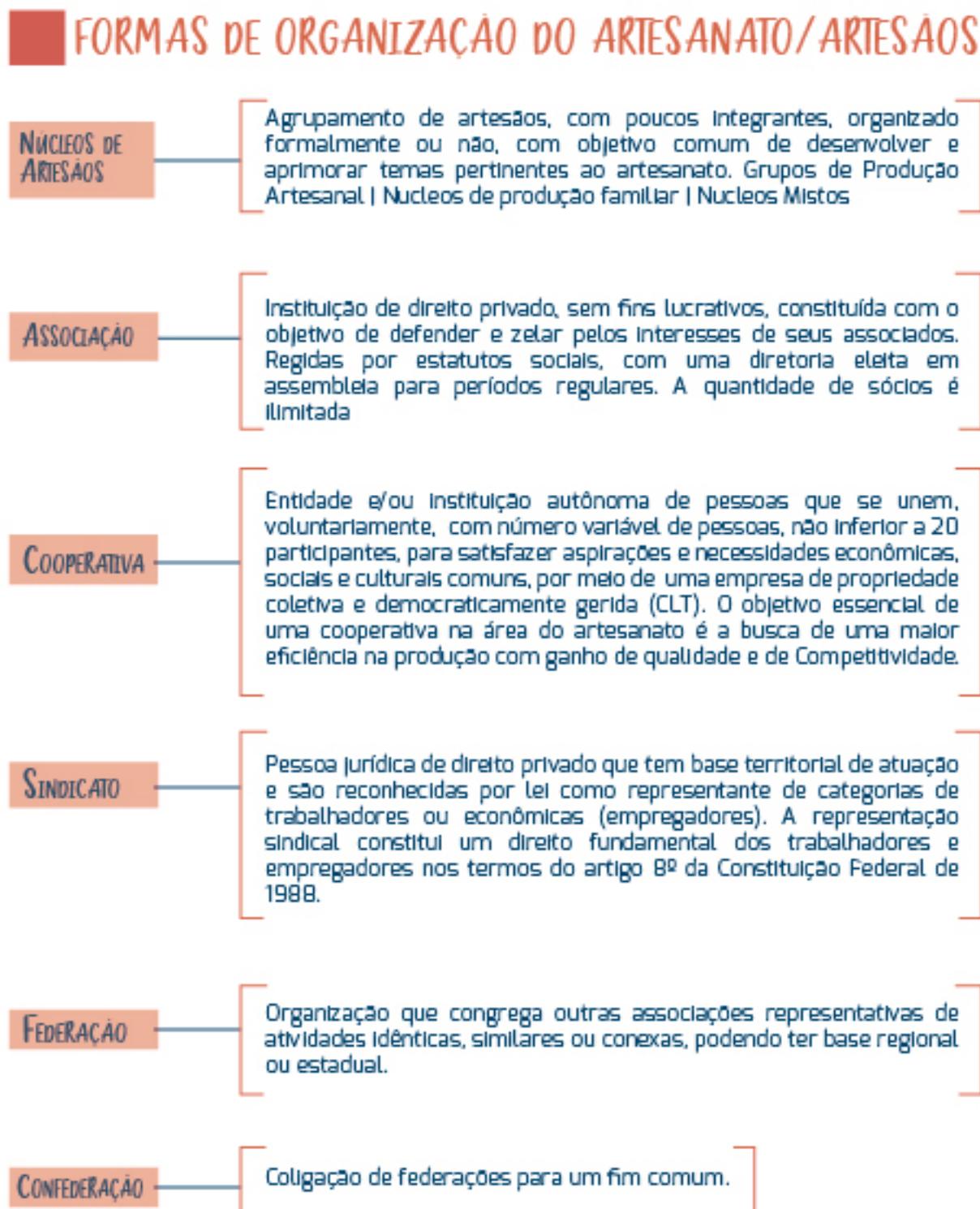
Fonte: Elaborado pela autora, baseado em Base Conceitual do Artesanato Brasileiro (2012), 2020.

De acordo com as definições apresentadas, Artesanato Tradicional e Artesanato de Referência Cultural destacam-se entre as demais devido a expressiva exploração dos conceitos de cultura, história e mercado. Lembramos que a valorização cultural

somada a potencialidade comercial do artesanato são os principais objetivos de ações para o fomento do setor artesanal brasileiro desde a década de 1960.

Em conjunto com as classificações do artesanato, as formas de organização de trabalho artesanal divididas entre: Núcleos de Artesãos, Associação, Cooperativa, Sindicato, Federação e Confederação (Figura 4), tornam-se essenciais ao processo de mercadorização do produto artesanal (KELLER, 2014). Para o autor, essa mercadorização e internacionalização do produto artesanal se explica devido a realidade contemporânea a qual o artesanato e artesão estão imersos atualmente, isto porque a “atividade artesanal no mundo contemporâneo faz parte tanto da subsistência social e econômica do artesão quanto da subsistência de identidades e tradições culturais” (ibidem, p. 327). O autor adiciona que a configuração de cooperativas e/ou associação favorece o artesão ao promover maior visibilidade do seu trabalho, eliminando “atravessadores” da equação, possibilitando assim o maior controle da produção e da qualidade do artesanato produzido. O autor comenta ainda que a ampliação “no surgimento de associações e de cooperativas de artesãos está ligado ao desenvolvimento de atividades de políticas de fomento ao artesanato (principalmente atividades de capacitação do Sebrae)” (ibidem, p.337). Porém, o crescimento no número de associações não é suficiente para a diminuição do status marginalizado de comunidades artesãs, que permanecem num estado precário de trabalho.

Figura 4: Formas de organização do artesanato e de artesãos no Brasil



Fonte: Elaborado pela autora, baseado em Base Conceitual do Artesanato Brasileiro (2012), 2020.

Para Moraes Sobrinho e Helal (2017), as dificuldades enfrentadas por artesãos ocorrem devido ao modelo de intervenção praticados por órgãos de fomento,

estruturados numa visão de cima para baixo (*top-down*), refletindo na insustentabilidade e fragmentação das organizações. Isto ocorre porque relações caracterizadas por uma hierarquia *top-down* desconsideram a participação e a geração de inovações significativas por parte dos atores sociais. Para os autores, a aplicação estruturada em relações de ações de baixo para cima (*bottom-up*), podem modificar o quadro econômico das cooperativas e associações artesanais brasileiras. Ao promoverem a valorização das capacidades criativas e habilidades manuais dos artesãos como força geratriz de inovação, ações *bottom-up* favorecem os processos de inovação social e valorização do produto local (MANZINI, 2008; KRUCKEN, 2009; 2017; TORRES, 2020).

2.3. Design e Artesanato no Brasil: do social ao colaborativo

Com origens comuns a grupos e corporações de artífices ainda da idade medieval (ANDRADE, 2015; ANDRADE; CAVALCANTI; 2017), design e artesanato compartilham semelhanças enquanto atividades capazes de relacionar arte, expressão e funcionalidade na sociedade. Apesar da notória aproximação entre as áreas, os diferentes caminhos percorridos pelo design e artesanato são apontados como motivo para o distanciamento entre designer e artesão no Brasil (*ibidem*, 2017). Enquanto o design desenvolveu-se junto ao setor industrial, o artesanato permanece como atividade familiar e de subsistência. Entrementes, o início do ensino de design no país fundamentado em modelos europeus negligenciava especificidades culturais brasileiras, aumentando o distanciamento entre o fazer e o pensar (MORAES, 2009; ANDRADE; 2015; DIAS, 2016). Desta maneira, observa-se uma necessidade, principalmente por parte do design, de dissociação entre os fazeres manuais e o conhecimento culto. Como aponta Cunha (2000), desde seu início como atividade mercantil, o artesanato brasileiro percorre situações de rebaixamento intelectual e social.

Para Cavalcanti (2017), uma busca pelo momento exato das reaproximações entre design e artesanato no Brasil revela-se como um esforço infrutífero. Entretanto, os posicionamentos da arquiteta Lina Bo Bardi e do designer Aloísio Magalhães entre as décadas de 1960 e 1980 nos posicionam frente a uma aproximação necessária ao

fortalecimento do valor cultural de ambas as áreas no país (ANDRADE, 2015; CAVALCANTI, 2017; PAOLIELLO, 2019). Enquanto a arquiteta direcionava-se a uma valorização cultural por meio da inclusão do artesanato em projetos e exposições ainda nos anos 1960, o designer, que permaneceu à frente do Centro Nacional de Referência Cultural – CNRC – entre os anos 1970 e 1980, enxergava nos contextos locais e nas atividades artesanais uma diversidade cultural – rica e heterogênea – a ser explorada por um design em ascensão no país (ANASTASSAKIS, 2011; ANDRADE, 2015). Para Paoliello (2019), Bardi e Magalhães atuaram como articuladores, que acreditavam num desenvolvimento nacional a partir do encontro entre cultura e tecnologia. Entre um pré-artesanato⁵ de Bardi e um pré-design⁶ de Magalhães, ambos evidenciaram a riqueza cultural brasileira. Para Anastassakis (2011), os feitos e discursos de Bardi e Magalhães surgem na atualidade não apenas como contribuições para o desenvolvimento do design e do artesanato, mas também como justificativa para a implementação de políticas públicas no país. Consequentemente, contribuindo para a construção de uma narrativa do design brasileiro sob uma perspectiva mais social e cultural.

Apesar dos esforços de Bardi e Magalhães, as ações de reconhecimento do artesanato como atividade econômica e tradição cultural no país ocorrem de maneira pouco expressiva nas esferas governamentais, podendo-se destacar entre as décadas de 1960 e 1990 a criação do programa Artesanato do Nordeste S/A – Artene em 1962 e o Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato⁷ em 1977. Com o reconhecimento da atividade e dos saberes artesanais como patrimônio cultural pela legislação de 1988 (BENZ; LESSA, 2016), o artesanato passa a ser percebido como moeda de troca por parte dos órgãos governamentais, sob uma perspectiva social e política.

O reconhecimento do artesanato como atividade econômica e cultural torna-se particularmente útil a partir do início da década de 1990, quando as relações entre design e artesanato no Brasil ganham força e notoriedade na sociedade com a realização de ações e políticas públicas sociais (ANDRADE, 2015; SERAFIM;

⁵ O termo pré-artesanato foi utilizado pela arquiteta para referir-se ao artesanato brasileiro em seu livro *Tempos de Grossura: o design no impasse* (1994).

⁶ O termo pré-design foi utilizado pela designer para referir-se ao design brasileiro.

⁷ O Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato foi instituído pelo Decreto nº 80.098, de 8 de agosto de 1977 e posteriormente revogado pelo Decreto de 21 de março de 1991.

CAVALCANTI; FERNANDES, 2015). Promovendo ações para revitalização e resgate do saber artesanal, programas como o Programa de Artesanato Brasileiro proposto em 1995, o Programa Sebrae de Artesanato em 1998 e do Artesanato Solidário – Artesol em 1999, posicionam o design como estratégia de valorização do produto artesanal. Neste cenário, o designer torna-se um agente tradutor e locutor de tradições culturais e saberes artesanais, mediando processos entre Estado e artesãos numa busca pelo desenvolvimento econômico do artesanato em todo o território nacional (BENZ; LESSA, 2016). A inserção do design no setor artesanal tinha por objetivo promover e ampliar vantagens competitivas do artesanato na economia nacional e internacional. Desse modo, ao propor melhorias junto aos processos de produção, organização e comercialização dos produtos artesanais, o design buscava identificar possibilidades e/ou oportunidades de inovação econômica para artesanato brasileiro.

Para Bonsiepe (2011), as possibilidades de atuação do design junto ao artesanato manifestam-se de acordo com o tipo de relação estabelecida entre designer e artesão, onde o autor aponta seis enfoques classificados em: conservador, estetizante, produtivista, culturalista, paternalista e promotor de inovação. O enfoque conservador refere-se a um posicionamento de preservação do artesanato frente à intervenção de design, segundo o autor, esse enfoque é comumente defendido por antropólogos e sociólogos. De maneira similar, o enfoque estetizante posiciona o artesão como um representante da cultura popular. Ao propagar o termo “arte popular”, práticas com esse enfoque apontam como fonte de inspiração as nuances da aproximação entre a arte e o popular. Já o enfoque produtivista posiciona o artesão como “mão de obra qualificada e barata” (ibidem, p.63), onde conhecimentos e habilidades do artesão são utilizados como meio de produção para criação de objetos assinados por designers. Segundo o autor, essa prática revela um olhar reducionista diante das capacidades criativas do artesão, acarretando relações de dependência. Desta maneira, relações unívocas nas quais o artesão torna-se apenas um replicador dos projetos de design desenvolvem-se envoltas em impasses e de maneira assimétrica (NORONHA, 2017).

Sob uma perspectiva romantizada, o enfoque culturalista reconhece no artesão e em seu artesanato as raízes do “verdadeiro design latino-americano ou indo-americano” (ibidem, p.63). Práticas de design que romantizam o artesanato surgem

como resposta à busca pelo único e singular de sociedades contemporâneas (ROSSI, 2017; SAMPAIO, 2017). O enfoque paternalista posiciona o artesão como um beneficiário de políticas públicas assistencialistas, onde o design exerce o papel de mediador entre produção e comercialização do artesanato. E por último, o enfoque promotor de inovação reconhece no artesão suas habilidades criativas, produtivas e comerciais. Segundo o autor, práticas de design com esse enfoque defendem uma autonomia do artesão frente à busca por melhorias do seu artesanato.

Atualmente, existe uma variedade de modelos e abordagens de intervenção de design cujos enfoques apresentados por Bonsiepe podem ser percebidos. Contudo, percebe-se a utilização recorrente dos dois últimos enfoques em ações e programas de fomento do artesanato como alternativa ao desenvolvimento social e local no Brasil, cujo principal difusor é o SEBRAE. O Programa Nacional de Artesanato, implantado pelo órgão em 1999, estrutura-se em quatro eixos: associativismo, gestão de negócios, produto/design e comercialização (BENZ; LESSA, 2016). Posteriormente, o órgão publicou o “Termo de Referência” no ano de 2004, sendo revisto no ano 2010, apresentando direcionamentos para atuação do SEBRAE junto ao setor artesanal brasileiro. Com o objetivo de apresentar “uma base conceitual que facilite o planejamento, a execução e o monitoramento de projetos e ações a partir da definição das categorias artesanais, estratégias e orientações de intervenção e indicadores de desempenho” (SEBRAE, 2010, p.11), o órgão justifica sua atuação no setor por meio de afirmações que evidenciam um artesão deslocado da economia e dos processos de globalização, necessitando assim que uma percepção empreendedora acerca do seu trabalho seja desenvolvida.

Para cumprir os objetivos de maneira sustentável, o SEBRAE propõe um modelo que delimita desde a padronização de linguagem entre os atores e a definição de conceitos referentes ao artesanato brasileiro até o estabelecimento de estruturas organizacionais e sistemas de gestão (SEBRAE, 2010). Apesar da vertente empreendedora apresentada no Termo de Referência, os direcionamentos e diretrizes do SEBRAE reforçam uma visão assistencialista e marginalizada do artesanato e principalmente do artesão brasileiro.

Para Cavalcanti (2017), a expressividade da movimentação econômica do artesanato no Brasil, responsável por aproximadamente 2,8% do Produto Interno Bruto – PIB, torna justificável o apoio de governos e da sociedade civil para o

desenvolvimento do artesanato no país. Nesse contexto a atuação do designer no setor artesanal torna-se delicada. Ao ser contratado com objetivos de beneficiamento do trabalho artesanal numa perspectiva econômica e comercial, o designer se depara com “o desafio de tornar o artesanato um produto mercadológico sem alterar seu sentido cultural e sociológico” (SILVA, 2009, p.171). Portanto, as práticas de design desdobram-se entre atender às expectativas do mercado consumidor ávido pela singularidade inerente ao produto artesanal e preservar os valores culturais de arte e de seu trabalho. Consequentemente, torna-se previsível que as relações entre designer e artesão estabelecidas através de ações e programas governamentais desenvolvam-se em meio a complexidades e divergências.

2.3.1. Relações entre designer e artesão

A busca pela compreensão do artesão e do seu contexto exige do design capacidades e conhecimentos em áreas até então pouco exploradas em processos projetivos como antropologia, economia e educação (ANASTASSAKIS, 2011; CAVALCANTI, 2017). Ao admitirmos que searas como mercado consumidor, meio ambiente, gestão, políticas públicas, economia e inclusão social são partes construtivas do artesanato, admitimos também que o designer, enquanto profissional, adota uma perspectiva multidisciplinar em seus projetos para o artesanato. Para Cavalcanti (2017) essa perspectiva do design favorece a construção de interseções transversais de grande relevância aos processos e ao desenvolvimento do setor artesanal. Como consequência dessa complexidade, podemos perceber relações compostas por diversas camadas. Contudo, para que tais relações sejam frutíferas se faz necessário ter como base o respeito ao conhecimento e vivências de todos os atores sociais envolvidos (ANDRADE, 2015; CAVALCANTI, 2017; ROSSI, 2017; SAMPAIO, 2017; LORENZI; MORGENSTERN, 2019).

Primeiramente, a conexão entre designer e artesão revela suas capacidades sociais ao demonstrar “respeito a um tipo de cultura desprezada; trata-se de integrar as classes sociais e as suas diferentes culturas a um sistema que as separa” (LORENZI; MORGENSTERN, 2019). Portanto, se faz necessária a compreensão dos contextos sociais nos quais os atores interagem e como esses contextos influenciam

no desenvolvimento das ações no presente e no futuro. Ao considerarmos o artesanato como atividade de expressão cultural de um povo ou núcleo social, devemos considerar também os contextos nos quais esses núcleos se desenvolvem social e culturalmente. Para Lorenzi e Morgenstern (2019), gostos e preferências de consumo refletem não apenas um reconhecimento do indivíduo como parte de um contexto social, mas também um senso de pertencimento a esse mesmo contexto. Desse modo, intervenções de design que negligenciam as dimensões antropológicas do artesanato acabam por ter resultados frustrados e pouco replicáveis.

Como exemplo dos efeitos de intervenções que desqualificam o âmbito cultural do artesanato está o caso dos figureiros da região do Vale do Paraíba. O artesanato da região é reconhecido pela criação de presépios natalinos com a presença de um gambá⁸ junto aos demais personagens religiosos. A intervenção proposta junto aos artesãos tinha por objetivo diminuir os custos de produção e conseqüentemente diminuir o valor final do produto, aumentando assim a absorção pelo mercado. Todavia a falta de conhecimento acerca dos aspectos culturais e simbólicos inerentes ao artesanato eliminou da produção a figura de maior significado no presépio, o gambá (LIMA, 2011; SAMPAIO, 2017). Para Sampaio (2017), sem a presença do gambá no presépio, o artesanato perdeu não apenas o elemento que o distinguia dos demais, mas também sua singularidade.

Em contrapartida, a autora reflete acerca do modelo de intervenção aplicado pelo Artesanato Solidário - ArteSol e de seus resultados. Como parte dos programas desenvolvidos pelo Conselho da Comunidade Solidária, o ArteSol foi estruturado de acordo com três eixos: o rompimento com políticas assistencialistas; a focalização das ações e o desenvolvimento de diagnósticos para planejamento e implementação das ações (SAMPAIO, 2017). Em conjunto, os três eixos citados revelam uma atenção e cuidado para com o artesão como cidadão e profissional. Ao direcionar-se ao rompimento com políticas assistencialistas e foco nas ações, o programa revela uma perspectiva na qual o artesão não necessita apenas de assistência, mas sim incentivos para realizar seu trabalho. Ao realizar diagnósticos, o programa considera

⁸ A questão cultural que envolve o animal refere-se a lenda religiosa na qual um gambá oferece-se para amamentar o menino Jesus após seu nascimento, ao perceber que Maria não possuía leite materno para alimentá-lo. Inicialmente Maria recusa o leite que alimentaria seu filho, mas agradecida pela generosidade do animal concede à todas as fêmeas da espécie a isenção das dores do parto a partir daquele momento (LIMA, 2011; SAMPAIO, 2017).

as experiências e vivências do artesão como parte do projeto, do planejamento à execução. Segundo a autora, os resultados positivos das ações se justificavam por serem construídos por meio de diálogo, que por sua vez supõem:

Antes de tudo respeito ao produto e o reconhecimento de que os artesãos e as artesãs são os detentores do conhecimento quando se trata de artesanato. Assim, toda intervenção em um saber-fazer tradicional deve se orientar por uma única palavra: respeito. (...) O respeito supõe aprendizado das organizações, programas etc. com os artesãos: o que fazem, como fazem, o que querem (SAMPAIO, 2017, p. 270).

Nesse sentido, os modelos de atuação utilizados pelo Laboratório O imaginário (UFPE) e pelo Laboratório de Design Solidário – LabSol (UNESP) mostram-se eficientes quanto aos processos de reconhecimento e compreensão do contexto social dos artesãos, posicionando etapas de diagnóstico como ponto inicial das ações de design (SERAFIM; CAVALCANTI; FERNANDES, 2015). Nesse tipo de modelo, as ações podem ser planejadas de acordo com as necessidades reais do artesão, que por muitas vezes não se referem apenas aos aspectos econômicos de seu artesanato. Leal e Saldanha (2017) apontam que a ausência de diagnósticos iniciais pode interferir diretamente nos resultados obtidos, favorecendo assim a processos de resistência e descontinuidade das ações por parte de artesãos e grupos artesanais. As autoras concluem que para que um processo de inovação por meio de intervenções de design seja satisfatório se faz necessário o envolvimento do artesão em todas as etapas da ação, do planejamento à avaliação dos resultados e feedbacks, consolidando assim os laços de interação entre os atores envolvidos.

A duração das ações revela-se como ponto relevante para que os resultados sejam satisfatórios e eficazes. Segundo Serafim, Cavalcanti e Fernandes (2015), as ações de médio e longo prazo aplicadas pelo Laboratório O Imaginário oferecem resultados mais consistentes quanto a recepção de artesão e comunidade, favorecendo à sustentabilidade das ações pós-intervenção. As autoras atribuem os resultados ao compartilhamento de experiências entre design e artesão de maneira mais aprofundada, proporcionada pela execução e acompanhamento de todas as etapas do projeto de design. Já ações de curto prazo podem se mostrar efetivas quanto ao imediatismo requerido pelo mercado, porém possuem dificuldades de

sustentabilidade ao longo dos anos, oferecendo resultados pontuais e por vezes superficiais (ROSSI, 2017; CAVALCANTI, 2017). Por vezes, ações de intervenção rápidas abandonam etapas como diagnóstico dos contextos artesanais e acompanhamento pós-intervenção, importantes para a construção das relações de confiança e colaboração entre artesão e designer (ENGLER; MOURÃO, 2017). Por meio de avaliações e *feedbacks*, órgãos de fomento obtém um novo panorama referente ao que foi realizado a longo prazo. Essa etapa das ações torna-se importante também ao designer, que por meio de relatórios pode perceber quais métodos de design melhor se adequam a situações diversas. Portanto, a sustentabilidade das ações de intervenção no artesanato está diretamente relacionada ao tempo de duração e a qualidade das relações estabelecidas entre designers e artesãos.

Apesar das diversas abordagens possíveis do design frente ao artesanato, aquelas que se utilizam de estratégias participativas como cocriação e codesign tendem a oferecer benefícios a todos os atores (BENZ; LESSA, 2016). Métodos participativos e colaborativos percebem o artesão como sujeito ativo das ações, reconhecendo nele criatividade, habilidades e competências, e conseqüentemente reduzindo as diferenças e distanciamentos entre designer e artesão (ABBONIZIO, 2009; LORENZI; MORGENSTERN, 2019; BENZ; LESSA, 2016).

2.4. Políticas Públicas no Brasil

Como parte dos instrumentos da administração estatal é recorrente a associação das políticas públicas como ações de interesse político e governamental. Queiroz (2013) explica que as políticas públicas se desenvolvem como um processo de tomada de decisões de uma instituição, sendo capaz de estabelecer direcionamentos para ações presentes e futuras ou restabelecer ações passadas que objetivam a concretização dos objetivos da sociedade. Segundo o autor, as ações podem envolver não apenas órgãos governamentais, mas também entidades não governamentais e privadas. Nesse sentido, as políticas públicas podem ser entendidas como meios cuja administração estatal se utiliza para garantir direitos da sociedade inerentes a uma Constituição Nacional vigente. Desta maneira, o planejamento e implementação dessas ações pelo Estado devem estar alinhadas não apenas a questões políticas e

governamentais, mas principalmente com o que se entende como direito básico e comum a todos.

De responsabilidade exclusiva do Estado, os setores responsáveis pelo planejamento, definição e avaliação das políticas públicas são os órgãos da administração direta ligados ao poder executivo nos âmbitos federal e estadual; já a execução das ações cabe aos órgãos da administração indireta, como autarquias e entidades paraestatais (QUEIROZ, 2013). Desta maneira, entende-se que apesar das ações primárias partirem do Estado, para a realização efetiva das ações no país se faz necessária a colaboração de atores externos.

Moraes Sobrinho (2014) aponta duas possibilidades de atuação do Estado frente às políticas públicas. A primeira refere-se a uma abordagem estatista, onde processos de elaboração e formulação das ações são responsabilidade exclusiva do Estado, ou seja, semelhante ao que é apontado no Plano Diretor da Reforma do Estado. A segunda possibilidade refere-se à abordagem multicêntrica, que aponta aos atores externos não apenas a execução, mas também o planejamento das ações.

Atores não governamentais e organizações privadas, cada vez mais, atuam em parceria com as organizações de Estado, ou a serviço deste, na busca de soluções para as demandas da sociedade através de novas formas de cooperação (MORAES SOBRINHO, 2014).

Nesse sentido, em essência as políticas públicas apresentam uma estrutura semelhante em conteúdo, votando-se à sociedade. Devido à amplitude da utilização das políticas públicas na gestão governamental, algumas características são utilizadas para classificação e delimitação das ações, como a classificação proposta por Lowi (1964) que observa os impactos esperados na sociedade, dividindo-se entre regulatórias, distributivas, redistributivas e constitutivas (LOWI, 1964 *apud* MORAES SOBRINHO, 2014). Já a classificação apresentada por Queiroz (2013), baseada na função do Estado quanto à finalidade das ações divide as políticas públicas entre estabilizadoras, reguladoras, distributivas, alocativas e compensatórias (Tabela 1)

Tabela 1: Tabela de classificação de políticas públicas

Lowi (1964)	Queiroz (2013)
	Estabilizadoras Buscam otimizar níveis da economia como emprego, estabilidade de preços, crescimento econômico e aumento da renda <i>per capita</i>
Regulatórias - Atuam na determinação de padrões comportamentais entre atores do setor público e privado, envolvendo serviços e produção de bens. - Possuem aspectos normativos e restritivos, envolvendo a atuação e a liberdade dos beneficiários	Reguladoras Atuam acerca da regulamentação das atividades econômicas de acordo com leis e disposições administrativas
Distributivas - Oferecem benefícios para alguns grupos de atores na sociedade. - Os custos são compartilhados por toda a sociedade.	Alocativas - Disponibilizam diretamente aos beneficiários dos programas determinados bens ou serviços. - Buscam estabelecer quais serviços podem ser disponibilizados à população
Redistributivas - Oferecem benefícios para algumas categorias de atores, em sua maioria em situação de desigualdade social e econômica. - Os custos são onde concentrados sobre outras categorias.	Distributivas - Objetivam a distribuição da renda de modo equitativo. - Por meio de transferência de renda ou políticas de subsídio cruzado, os custos são concentrados em categorias com maior renda.
Constitutivas - Atuam acerca dos aspectos institucionais e normativos referentes à elaboração de outras políticas. - Delimitam competências e regulamentação da atuação de diversos atores sociais.	Compensatórias Atuam junto aos segmentos mais pobres da população e marginalizados da sociedade, nos âmbitos econômicos e sociais.

Fonte: Adaptado de LOWI (1964 apud SOBRINHO, 2014) e QUEIROZ (2013)

Apesar das semelhanças das duas classificações apresentadas, a proposta de Queiroz (2013) alinha-se com os objetivos da presente pesquisa, proporcionando melhor entendimento acerca das estruturas de políticas públicas aplicadas ao setor artesanal do país. Para o autor, uma mesma política pública pode pertencer a mais de uma categoria, destacando assim as possibilidades de atuação do Estado frente às necessidades da sociedade em uma rede que interliga aspectos econômicos e sociais.

2.4.1. Políticas Públicas e artesanato no Brasil

No Brasil, observa-se um movimento de implantação de políticas públicas fundamentadas no desenvolvimento industrial e econômico, principalmente a partir do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961) com o lançamento do Plano de Metas⁹. Identificado como força de trabalho e potencial econômico, o associativismo aplicado ao artesanato tem seus primeiros incentivos por meio da criação da sociedade de economia mista denominada Artesanato do Nordeste S/A (ARTENE) prevista no I Plano Diretor da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste – SUDENE, em 1962 (SOUZA, 2016). De acordo com a resolução de instituição da ARTENE, o programa de assistência proposto “prevê imediato efeito favorável na renda dos artesãos, a partir dessas pequenas, mas já sensíveis demonstrações. Entretanto prevê, também, uma competição direta no mercado” (SUDENE, 1962).

Baseadas nas teorias do economista Celso Furtado, responsável pela SUDENE e defensor do trabalho manual como necessário ao desenvolvimento industrial, as políticas de desenvolvimento do artesanato não só do Nordeste mas de todo o país direcionam-se ao aspecto econômico da atividade, como pode ser observado no Art. 2º do decreto Nº 80.098, de 8 de agosto de 1977, de instituição do Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato. A partir da década de 1990, com a instituição do Programa do Artesanato Brasileiro (PAB), acontece uma intensificação da promoção do artesanato por meio de parcerias entre Estado, organizações não-governamentais ou paraestatais como o SEBRAE e meios de comunicação (ABBONIZIO, 2009). Para o autor a junção entre as instituições contribui para a formação, difusão e consolidação dos ideais, conceitos e percepções acerca da atividade artesanal e de suas práticas artesanais.

2.4.2. Programa do Artesanato Brasileiro - PAB

⁹ Programa de desenvolvimento industrial e econômico lançado pelo Decreto nº 38.744 de 01 de fevereiro de 1956

O PAB foi instituído pelo Decreto de 21 de março de 1991. Foi inicialmente vinculado ao Ministério da Ação Social e posteriormente subordinado ao Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio (MDIC) por meio do Decreto Nº 1.508, de 31 de maio de 1995. No início o programa tinha como objetivo a coordenação e desenvolvimento de ações para a valorização do artesão brasileiro, elevando seu nível cultural, profissional, social e econômico. O programa busca a promoção da atividade artesanal assim como da empresa artesanal (BRASIL, 1991;1995). Atualmente outros objetivos foram adicionados às competências do PAB por meio da Portaria Nº 1.007-SEI, de 11 de junho de 2018, como o desenvolvimento de ações e políticas públicas que têm por finalidade:

- II- prestar apoio estratégico e permanente aos artesãos, especialmente mediante **promoção de qualificação profissional**;
- III- **fomentar, apoiar e fortalecer a atividade e a cadeia produtiva do artesanato**, desenvolvendo instrumentos e ferramentas que promovam a melhoria na qualidade dos processos, produtos e serviços do setor artesanal;
- IV- **articular as ações públicas voltadas para o desenvolvimento do artesanato** e destas com os interesses dos artesãos das diferentes regiões do Brasil;
- V- **articular os meios e os atores capazes** de viabilizar **soluções competitivas e sustentáveis**, que garantam o desenvolvimento integral, social, econômico e a melhoria na qualidade de vida dos artesãos;
- VII- promover e divulgar o artesanato como expressão da diversidade cultural brasileira (BRASIL, 2018, p.34, grifos nossos).

Ainda segundo a portaria, o MDIC poderá “estabelecer parcerias com órgãos e entidades públicas e privadas para o atingimento do objetivo e das finalidades do Programa do Artesanato Brasileiro” (ibidem, 2018). Quanto aos eixos de atuação e estratégias desenvolvidas pelo programa estão o fortalecimento do artesão e do artesanato brasileiro que dispõem sobre o reconhecimento da profissão por meio de realização de fóruns nacionais e estaduais, promoção de eventos e prêmios. O segundo eixo dispõe sobre o acesso do artesanato ao mercado, propondo:

- a) identificação de espaços mercadológicos adequados à divulgação e comercialização dos produtos artesanais;
- b) **participação em feiras, mostras e eventos nacionais** e internacionais, para facilitar a comercialização do produto artesanal;

- c) estruturação de **Núcleos Produtivos para o Artesanato**, por meio da construção ou reforma de espaços físicos que serão gerenciados pela respectiva Coordenação Estadual, **buscando apoiar o artesão que faça parte de associações ou cooperativas envolvidas em projetos ou esforços para a melhoria de gestão do processo de produção e comercialização do produto artesanal**;
- d) articular a criação de linhas de créditos para fomentar o artesanato em todas suas etapas de produção (ibidem, 2018, p.34, grifo nosso).

O terceiro eixo dispõe sobre o Sistema de Informações do Artesanato Brasileiro (SICAB) e a capacidade de mapeamento do setor artesanal, com a realização de estudos técnicos úteis ao planejamento e elaboração de políticas públicas voltadas para o setor artesanal. O quarto e último eixo de atuação propõe estratégias para qualificação e formação do artesão, enfatizando a gestão dos processos de produção e comercialização do artesanato, assim como o reconhecimento da técnica artesanal por meio da emissão de certificados nacionais e internacionais, promovendo a participação dos artesãos em ações formadoras para promoção e comercialização do artesanato por meio de intercâmbios nacionais e internacionais.

O PAB estrutura-se por meio de uma coordenação nacional em conexão com 27 coordenações Estaduais vinculadas às respectivas Secretarias de Estado. As coordenações Estaduais fundamentam-se nas disposições propostas pelo PAB para planejamento, elaboração e implementação de políticas públicas para o desenvolvimento da atividade e do setor artesanal, envolvendo diferentes órgãos administrativos nas esferas federal, estadual e municipal (MORAES SOBRINHO, 2014).

2.4.3. Programa de Artesanato Paraibano - PAP

No Estado da Paraíba, a coordenação Estadual ligada ao PAB é representada pelo Programa do Artesanato Paraibano (PAP). O Programa do Artesanato “Paraíba em Suas Mãos” foi criado em 02 de dezembro de 2003, por meio do Decreto Nº 24.647. Inicialmente vinculado à Secretaria da Indústria, Comércio, Turismo, Ciência e Tecnologia – SICTCT, o programa tinha por objetivos:

- I – Promover as condições necessárias, para que o artesanato paraibano seja reconhecido nacional e internacionalmente, **de forma integrada com o turismo**;
- III – Promover o desenvolvimento local;
- IV – Proporcionar a uma nova geração de artesãos a possibilidade de que **esta atividade seja uma forma de trabalho e de renda, em sua comunidade**;
- V – **Preservar formas de identidade cultural da região**, como arte popular, artes plásticas e outras formas de manifestação cultural, que podem ser transmitidas por processos educacionais às novas gerações (GOVERNO DA PARAÍBA, 2003, p. 03, grifos nossos).

Com a mudança das gestões administrativas e de maneira semelhante ao PAB, o programa recebe novos objetivos por meio do Decreto Nº 32.186, de 09 de junho de 2011, dentre os quais: o incentivo a arte popular no Estado, a valorização e preservação da identidade cultural, valores e crenças paraibanas, geração de renda e trabalho, acesso a crédito, promoção e comercialização do artesanato, assim como o incentivo à **organização social, capacitação e tecnologia da produção** (GOVERNO DA PARAÍBA, 2011, p.1, grifo nosso). Atualmente o PAP é vinculado à Secretaria Estadual de Turismo e Desenvolvimento Econômico (SETDE). Dentre as diretrizes do programa destacam-se as capacitações dos artesãos, o acesso ao crédito e as ações para escoamento e divulgação do artesanato. Segundo o decreto, a SETDE, responsável pela execução das ações, deve divulgar as potencialidades do artesanato paraibano, oportunizar novos canais de distribuição e viabilizar, por meio de ações e incentivos, a geração e aumento de renda do artesão, resultando numa melhoria na qualidade de vida. Quanto às capacitações, o programa prevê o incentivo do ofício e aprimoramento do artesão nas seguintes áreas:

- I – da Arte do Saber: para especialização dos artesãos mais experientes que queiram diversificar e aumentar a variação dos produtos na parte de design e processos inovadores;
- II – Gestão: para treinamentos na parte de **gestão de negócios, para que os artesãos tenham conhecimento de como gerir seus produtos**, principalmente na parte financeira, de marketing, de logística e de comercialização;
- III – Cursos Básicos: para a oferta de **oficinas para o resgate da cultura e formação de novos artesãos** (ibidem, 2011, p.1, grifo nosso).

Quanto ao acesso ao crédito e divulgação do artesanato o programa restringe os incentivos a grupos produtivos que possuam renda de até 20 salários mínimos e artesãos individuais, com renda de até 10 salários mínimos, para os quais os créditos só poderão ser disponibilizados “após uma qualificação dos beneficiários, visando a gerar um maior conhecimento aos artesãos na parte técnica de trabalho, na parte de gestão e a inclusão de cursos para formação (ibidem, 2011, p 1.) Já as feiras e eventos têm por objetivo o escoamento da produção artesanal.

Em concordância com o exposto nas diretrizes nacionais, o Programa do Artesanato Paraibano discorre ainda sobre as possíveis parcerias entre Estado e agências da sociedade civil para o alcance dos objetivos propostos, valendo-se de uma política pública de abordagem multicêntrica com fins estabilizadores e compensatórios (QUEIROZ, 2013; MORAES SOBRINHO, 2014). Desta maneira observa-se um direcionamento estadual para promoção do artesanato como potencialidade não apenas econômica, mas também turística.

CAPÍTULO 3 | MATERIAIS E MÉTODOS DE PESQUISA

Este capítulo apresenta os materiais e métodos utilizados para alcançar os objetivos propostos pela pesquisa. São apresentadas a caracterização da pesquisa e suas fases, descrevendo métodos e procedimentos utilizados na investigação do problema, coleta e análise de dados necessários ao desenvolvimento da pesquisa.

3.1. Caracterização da Pesquisa

No desenvolvimento da pesquisa científica o pensamento reflexivo direciona e organiza sistematicamente informações já conhecidas, construindo caminhos necessários para a compreensão de um determinado fenômeno (LAKATOS; MARCONI, 2017). O pensamento reflexivo pode ser entendido como resultado da capacidade humana de absorver e refletir informações do cotidiano com intuito de conclusão ou resposta, caracterizando um “pensar metódico que requer planejamento e investigação” (LOPES; SILVA, 2016). O propósito de uma pesquisa científica define sua natureza, sendo a pesquisa de **natureza aplicada** aquela que objetiva gerar conhecimentos capazes de serem aplicados e/ou utilizados imediatamente na solução de problemas de uma sociedade (LAKATOS; MARCONI, 2017). Os procedimentos comuns a pesquisas aplicadas são delineados de acordo com a abordagem metodológica utilizada, juntamente com os objetivos de investigação.

Na presente pesquisa foi utilizada a **abordagem qualitativa**, propondo a análise do ser humano em sociedade de acordo com seus comportamentos, vivências e opiniões. Possuindo **objetivos descritivos**, buscou-se conhecer e explorar a situação vivenciada por um grupo social, aqui delimitado por Associações de Artesãos, por meio de um **estudo de casos múltiplos** no estado da Paraíba. Desta maneira, a estrutura metodológica aplicada na presente pesquisa pode ser dividida em **duas fases** distintas: a **fase exploratória** e **fase aplicada** (Figura 5). A primeira fase refere-se à investigação inicial e fundamentação teórica acerca da problemática. Já a segunda, refere-se à pesquisa aplicada por meio do estudo de casos múltiplos. A seguir as duas fases serão detalhadas para melhor compreensão dos procedimentos metodológicos.

Figura 5: Caracterização da Pesquisa

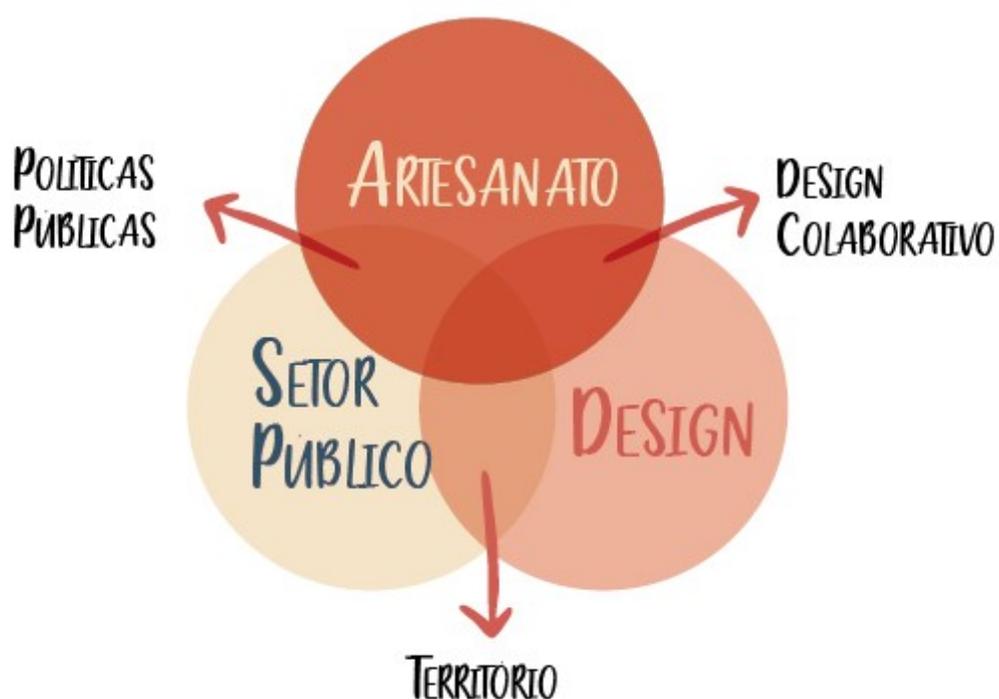


Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

3.2. Fase Exploratória | Procedimentos de Investigação

Dividida em duas etapas complementares de pesquisa (estruturação teórica) e ação (imersão de contexto) que ocorreram de maneira consecutiva, a fase exploratória objetivou a identificação, reconhecimento e compreensão das situações, fatos e problemáticas que circundam o objeto de estudo. A estruturação teórica refere-se ao processo de levantamento e coleta de dados acerca do objeto de estudo. Inicialmente foi definido o espaço macro da pesquisa, composto pela interação entre **Artesanato, Setor Público e Design**. Em seguida foram definidas três áreas de concentração interligadas e relacionadas ao espaço macro, sendo elas: Território, Políticas Públicas e Design Colaborativo (Figura 6). A delimitação das áreas proporcionou a sistematização de leitura, investigação do estado da arte e agrupamento de produções acadêmicas para a construção da revisão de literatura.

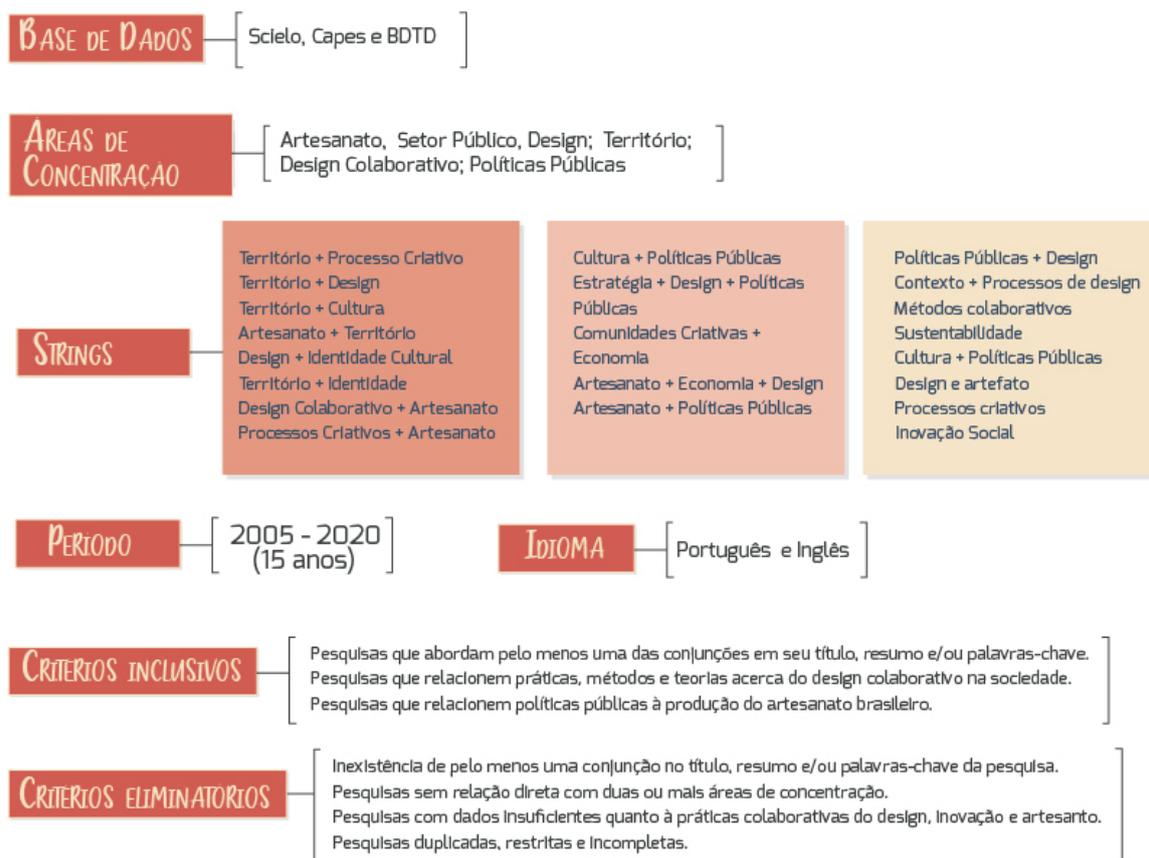
Figura 6: Áreas de concentração para realização da revisão de literatura



Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Para a realização desta etapa foi utilizado o método de Revisão Sistemática de Literatura, que segundo Obregon (2017), permite realizar um mapeamento sistemático do estado da arte por meio da elaboração de um modelo esquemático (Figura 7) capaz de conduzir o pesquisador durante o processo de busca em base de dados reconhecidas pelo meio acadêmico.

Figura 7: Modelo Esquemático para revisão de literatura

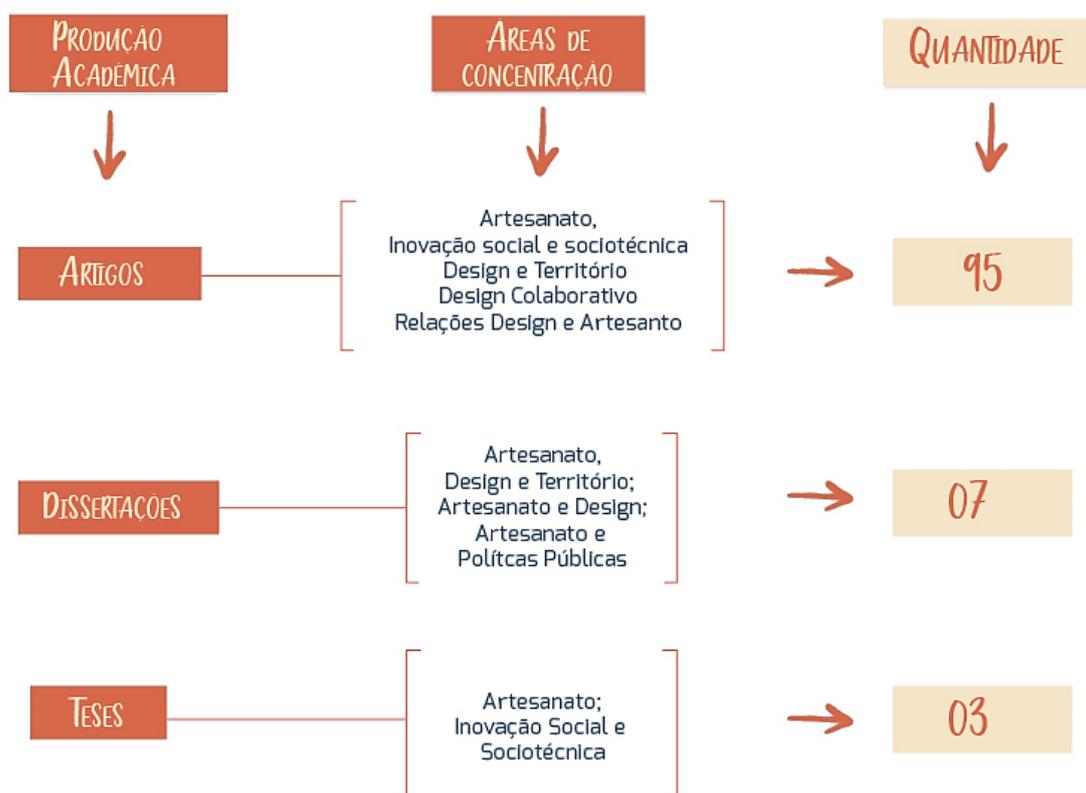


Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Definidos os filtros de busca e *strings*¹⁰, foram utilizados bancos de dados para a obtenção de produções acadêmicas relevantes ao tema de pesquisa. Durante a busca e coleta do material bibliográfico, foram encontradas 105 publicações acadêmicas distribuídas em artigos, dissertações e teses. O material encontrado foi analisado e classificado em duas categorias. Na categoria A, contendo 60 relatórios, foram agrupados dados bibliográficos que atenderam aos critérios inclusivos definidos no modelo esquemático. Na categoria B, contendo 45 relatórios, foram agrupados documentos que se encaixaram em algum dos critérios eliminatórios definidos previamente (Figura 8).

¹⁰ Condições de áreas e temas para busca em base de dados.

Figura 8: Modelo esquemático com análise de metodologia



Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Em seguida à fundamentação teórica foi realizada a etapa de imersão de contexto, que busca o reconhecimento do objeto de estudo por meio de métodos e técnicas de observação junto ao grupo social. A etapa imersiva teve início com a realização de buscas bibliográficas acerca de Associações de Artesãos no estado da Paraíba, totalizando 21 associações identificadas junto ao Programa de Artesanato Paraibano (PAP) no ano de 2019. Dentre as associações encontradas no relatório do PAP, foram delimitadas quatro Associações de Artesãos para pesquisa: **Associação de Artesãs Sereias da Penha; Associação de Artesãos de Natuba – NaFibra; Associação das Artesãs de Serra Redonda – Bordados da Serra e Associação de Artesãos de São João do Tigre – ASSOARTI**. A escolha baseou-se na estrutura socioeconômica, atores sociais envolvidos, território, influência cultural e tipologia do artesanato produzido.

Devido às condições de isolamento social resultantes da Pandemia referentes ao COVID-19 enfrentadas pelo Brasil no ano de 2020, foi necessária a divisão da fase investigativa da pesquisa em dois momentos que se distinguem de acordo com a realização de imersões de contexto junto aos grupos sociais. O primeiro grupo refere-se às Associações de Artesãos em que imersões de contexto e encontros presenciais puderam ser realizadas nos anos de 2018 e 2019. Os encontros imersivos foram realizados de acordo com a proximidade geográfica e facilidade de acesso da pesquisadora em relação às associações, começando pela Associação de Artesãos Sereias da Penha na cidade de João Pessoa (junho de 2018), em seguida a Associação de Artesãos de Natuba (setembro de 2019). Foram realizados dois encontros imersivos em cada associação. O primeiro encontro teve como objetivo identificar a situação social atual dos artesãos e observar as condições para a realização do estudo, tais como: abertura dos agentes sociais e disponibilidade para investigação exploratória da atividade artesanal.

Já o segundo encontro buscou complementar o conhecimento prévio acerca do grupo social de forma intensiva, com intuito de compreender a situação ao qual pretende-se estudar/trabalhar. Foram utilizadas as ferramentas **Mapa de empatia** e **Observação direta** para recolhimento de dados sensíveis, como visões sociais e políticas do artesanato, dos grupos estudados. Para um aprofundamento acerca das aspirações econômicas e sociais dos artesãos foram utilizadas as ferramentas de **AEIOU**¹¹ e **Mapeamento de Contexto**. Devido à natureza imersiva da fase exploratória e das ferramentas utilizadas, dados importantes foram coletados também por conversas informais entre pesquisadora e artesãos.

O segundo grupo refere-se às Associações de Artesãos cujo encontros de imersão presenciais não puderam ser realizados devido as restrições sociais impostas pela Pandemia COVID-19 no Brasil, sendo estas a **Associação das Artesãs de Serra Redonda – Bordados da Serra** e a **Associação dos Artesãos de São João do Tigre – ASSOARTI**. Os encontros iniciais necessários à etapa imersiva da pesquisa foram cancelados devido ao isolamento social definido pelo Decreto Estadual Nº 40.122, com divulgação da Situação de Emergência no Estado da Paraíba no dia 13

¹¹A ferramenta é utilizada para estruturação e organização das informações recolhidas em campo. A sigla originada do idioma inglês refere-se a: Activities, Environments, Interactions Objects, Users, em tradução livre: Atividades, Ambientes, Interações, Objetos, Usuários (MARTIN; HANINGTON, 2018)

de março de 2020. Desse modo, as ferramentas Mapa de Empatia, Observação Direta, AEIUO e Mapeamento de Contexto não foram utilizadas junto as artesãs das associações mencionadas anteriormente, resultando no redirecionamento da pesquisa quanto a análise e coleta de dados. Para coleta dos dados qualitativos acerca das associações foi utilizada a ferramenta de entrevista semiestruturada por meio de ligações telefônicas no ano de 2020 com as artesãs representantes de cada Associação. As informações coletadas foram úteis às fases de delimitação do objeto de estudo, estratégias de pesquisa, coleta e análise de dados utilizadas na fase aplicada da pesquisa.

3.3. Fase Aplicada | Procedimentos de Coleta e Análise de dados

A segunda fase da pesquisa, aqui identificada como fase aplicada, objetivou a construção de hipóteses, análise e compreensão de cenários identificados na fase exploratória utilizando-se de métodos e ferramentas das ciências sociais e do design. A estrutura metodológica da fase aplicada fundamenta-se nos conceitos do **Método de Estudo de Caso** apresentado por Yin (2015), utilizando-se de ferramentas complementares presentes no **Modelo de Design para Inovação Sociotécnica** apresentado por Torres (2020), para investigação e análise de dados.

3.3.1. Estudo de Caso

Estudos e investigações científicas orientadas pelo Método do Estudo de Caso objetivam verificação, análise e/ou compreensão de eventos contemporâneos em profundidade por meio de uma perspectiva holística do mundo real. Quando aplicado a um determinado contexto social amplo, a utilização de múltiplas fontes de evidência favorece a confiabilidade do Estudo de Caso, isto ocorre devido a característica analítica do método, baseada na utilização de ferramentas como o Protocolo do Estudo de Caso¹², Triangulação de Dados e Triangulação de Teorias. Por ser um

¹² Ferramenta utilizada para estruturação das informações e dados que deverão ser coletados durante a pesquisa

processo investigativo de natureza empírica, o Estudo de Caso desenvolve-se junto aos atores sociais investigados, utilizando-se de ferramentas como **entrevistas e observações diretas e/ou participantes**, proporcionando um vínculo entre pesquisador e ator social (YIN, 2015). O autor ressalta que um estudo de caso tem por objetivo a expansão e generalização de teorias de forma analítica e não estatística. Desta maneira, a seleção de múltiplos casos para análise de um determinado fenômeno “deve seguir uma replicação em vez de uma lógica de amostragem” (ibidem, 2015, p.28). O Protocolo de Estudo de Caso funciona como um roteiro de pesquisa a ser seguido pelo pesquisador, quando utilizado nas fases iniciais da pesquisa pode ser utilizado para definição de questões, objetivos e delimitação de critérios para seleção de casos. Ao longo do processo exploratório e analítico, o protocolo auxilia o pesquisador na organização de etapas, procedimentos e ferramentas, úteis à pesquisa. O Protocolo de Estudo de Caso elaborado para a presente pesquisa conta com três seções, identificadas como Seção de Imersão, Seção de Prática e Seção de Reflexão, detalhadas a seguir.

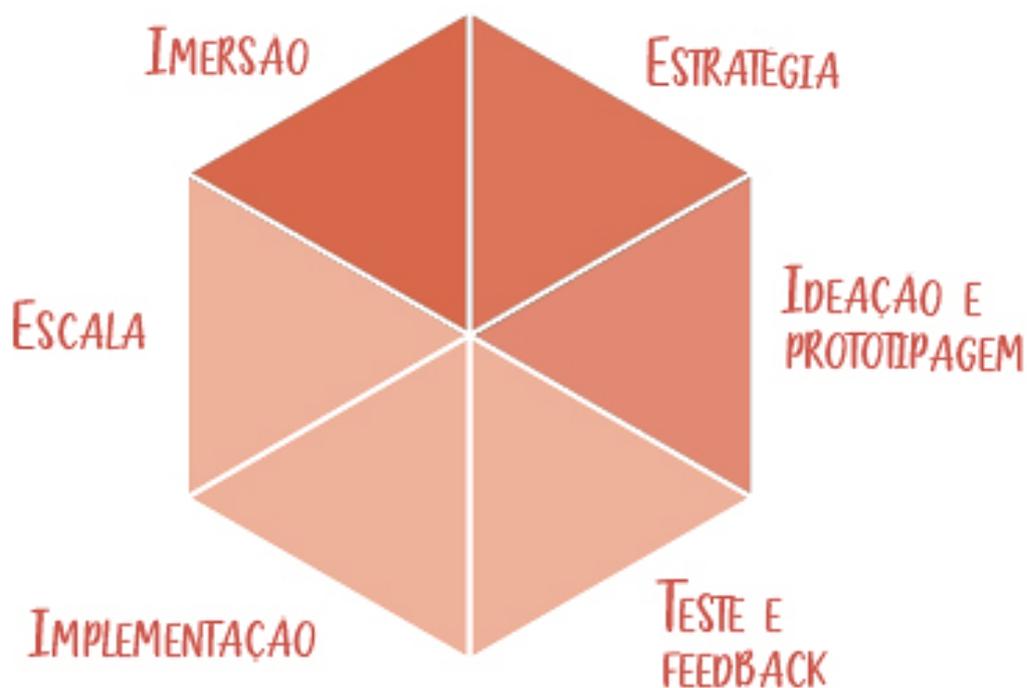
A **Seção de Imersão** refere-se à visão geral do estudo (ibidem, 2015). Critérios de seleção previamente definidos na fase exploratória da presente pesquisa foram utilizados para a delimitação das Associações de Artesãos a serem investigadas, assim como o levantamento de questões de estudo e desenvolvimento de proposições acerca dos casos. A **Seção de Prática** refere-se à organização dos procedimentos para coleta de dados, onde foram determinados os principais atores sociais, tipos de evidências, qualidade dos dados a serem coletados, ferramentas utilizadas e resultados esperados. Por fim, a **Seção de Reflexão** refere-se ao guia para elaboração de relatório, informando os resultados obtidos após análise e sínteses de resultados. As ferramentas indicadas no protocolo foram retiradas do **Modelo de Design para Inovação Sociotécnica** apresentado por Torres (2020).

3.3.2. Modelo de Design para Inovação Sociotécnica

O Modelo de Design para Inovação Sociotécnica é caracterizado por uma abordagem modular e flexível passível de modificação e adaptação de acordo com as especificidades de cada projeto (TORRES, 2020). O modelo possui uma

apresentação gráfica hexagonal (Figura 9), com distribuição visual em seis módulos iguais, correspondentes às fases construtivas do modelo. Essa distribuição gráfica enfatiza a comunicação e interação entre as fases, além da possibilidade de reorganização dos módulos de acordo com os objetivos do projeto. Segundo o autor, o modelo pode ser entendido como um “kit” de métodos e ferramentas, considerando características de entrada de dados e tipos de saída. Os módulos e ferramentas do modelo foram aplicados ao estudo de caso de acordo com as indicações do protocolo, resultando em três etapas da Fase Aplicada, sendo estas: Imersão, Prática e Reflexão.

Figura 9: Modelo de Design para Inovação Sociotécnica



Fonte: Adaptado de Torres, 2020.

- **IMERSÃO** | Conhecimento

Nesta etapa, utilizou-se ferramentas e técnicas do módulo “Imersão” proposto por Torres (2020), que têm por objetivo aprofundar o conhecimento acerca do contexto de estudo e suas características, estabelecendo um processo empático entre pesquisador e participante.

Quadro 1: Ferramentas de imersão

TECNICA E/ OU FERRAMENTA	COLETA DE DADOS	RESULTADOS
Observação Direta AEIOU	Direta	<ul style="list-style-type: none"> Fortalecimento da relação pesquisador-participante; Identificação Interação usuário-ambiente.
Mapa de empatia	Indireta	<ul style="list-style-type: none"> Coleta de Informações do participante por meio de observação etnográfica; Análise ator social segundo seus comportamentos tangíveis ao pesquisador;
Mapeamento de contexto	Indireta	<ul style="list-style-type: none"> Coleta de Informações Indireta do contexto (participante, ambiente e fatores externos).

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Para a coleta de dados sociais e culturais das artesãs foram utilizadas as ferramentas **AEIOU** e **Mapa de empatia**, buscando compreender estilo de vida, pensamentos, aspirações e dificuldades das artesãs. A ferramenta **Mapa de Contexto** foi utilizada para a compressão de visões socioeconômicas e políticas das artesãs. A etapa de imersão foi necessária para a obtenção de dados diretos acerca do contexto social, cultural e econômico das Associações de Artesãos, onde foram identificadas aspirações e necessidades socioeconômicas para o artesanato produzido. Os dados recolhidos foram organizados e sintetizados na etapa Prática. Os mapas e sínteses visuais das informações coletadas durante a etapa de imersão estão apresentados nos apêndices (APÊNDICES A, B, C, D e E).

▪ **PRÁTICA** | Estratégia e Análise

Nesta etapa, utilizou-se dos preceitos do módulo “Estratégia” do modelo (ibidem), objetivando compreensão e formulação de proposições acerca dos múltiplos casos pesquisados. Primeiramente foram utilizadas ferramentas e técnicas que favorecem a visualização das experiências colaborativas vivenciadas por artesãos e designers. Foram utilizados **mapas mentais** (APENDICES F, G, H e I) para o delineamento das áreas abordadas durante a realização das **entrevistas semiestruturadas** (APENDICES J e K) com as artesãs.

Quadro 2: Ferramentas de Estratégia

TECNICA E/ OU FERRAMENTA	COLETA DE DADOS	RESULTADOS
Entrevista Semi-estruturada	Direta	<ul style="list-style-type: none"> Fortalecimento da relação pesquisador-participante; Registro do ponto de vista do participante acerca da situação
Mapa Mental	Direta	<ul style="list-style-type: none"> Delimitação dos eixos e diretrizes das entrevistas

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

Em seguida, foram utilizadas ferramentas para a análise de como ocorreram essas experiências entre artesãos e designers, buscando compreender a visão do artesão (individual e coletivamente) acerca do processo de inserção do design nos processos criativos e produtivos do artesanato, como **mapas cognitivos** (APÊNDICES L, M, N e O), relacionando-as com as propostas de empreendedorismo aplicadas pelo Setor Público **de análises comparativas**.

Quadro 3: Ferramentas de Análise

TECNICA E/ OU FERRAMENTA	COLETA DE DADOS	RESULTADOS
Mapa Cognitivo	Exploratória	<ul style="list-style-type: none"> • Identificação de padrões; • Análise de Experiências
Análise Comparativa	Descritiva	<ul style="list-style-type: none"> • Identificação de padrões; • Codificação de dados

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

▪ REFLEXÃO | Avaliação

Na etapa final do Estudo de Caso realizou-se uma síntese das análises feitas previamente. Objetivando a visualização e avaliação dos resultados obtidos, foram utilizadas sínteses visuais e mapas mentais. Para Yin (2015), o compartilhamento dos resultados obtidos torna-se um recurso de comunicação significativo quando realizado por meio de um relatório, com a possibilidade do uso de elementos textuais e não textuais (gráficos, tabelas e esquemas visuais). Na presente pesquisa optou-se pela construção de um relatório em formato diagnóstico, buscando verificar e avaliar resultantes de ações colaborativas entre design e artesanato, resultados socioeconômicos nas Associações de Artesãos pesquisadas, assim como apresentar possíveis diretrizes e aspectos relevantes para novas propostas de intervenção para apoio e valorização do Artesanato Paraibano.

CAPÍTULO 4 | ASSOCIAÇÕES DE ARTESÃOS NA PARAÍBA: ESTUDO DE CASOS MÚLTIPLOS

Este capítulo apresenta a coleta e análise de dados acerca das quatro Associações de Artesãos definidas previamente como objeto de estudo da pesquisa. Divididas em duas partes, a primeira seção apresenta dados acerca de cada Associação estudada individualmente, fornecendo informações a respeito do território e da atividade artesanal produzida. A segunda seção refere-se à análise comparativa entre os casos múltiplos, apresentando relatos e posicionamentos das artesãs entrevistadas.

4.1. Associações de Artesãos na Paraíba

Atualmente, o PAP reconhece na Paraíba 20 categorias de artesanato, classificadas de acordo com a matéria-prima e/ou o processo artesanal. Do sertão ao litoral, o artesanato relaciona-se com cultura, tradição e território, apresentando características e especificidades do fazer artesanal paraibano.

Com uma população superior a 4 milhões de habitantes, distribuída num território superior à 56.000 km² no ano de 2019, o estado da Paraíba é dividido em 15 Regiões Geográficas Imediatas e quatro Regiões Geográficas Intermediárias, que incorporam “as mudanças ocorridas no Brasil ao longo das últimas três décadas” (IBGE, 2017, p.19). Em razão da pluralidade do artesanato produzido no território paraibano nas últimas duas décadas, se fez necessário um recorte geográfico para a realização da presente pesquisa. Desta maneira, a seleção das Associações limitou-se àquelas inseridas nas Regiões Geográficas Intermediárias de João Pessoa e Campina Grande, isto devido a relevância econômica de ambas as regiões quanto aos processos de produção, comercialização e divulgação do artesanato estadual. As quatro Associações de Artesãos estudadas são descritas a seguir.

4.1.1. Associação de Artesãs Sereias da Penha

A Praia da Penha é localizada no município de João Pessoa (Figura 10), capital do estado da Paraíba, pertencente assim às Regiões Geográficas Intermediária e Imediata de João Pessoa (IBGE, 2017). A Associação de Artesãs Sereias da Penha tem sede e ateliê na Comunidade Nossa Senhora da Penha, área tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado da Paraíba (IPHAEP) como patrimônio histórico e cultural do estado, que possui base econômica na pesca artesanal e comércio local. A comunidade é reconhecida por sua representatividade turística e religiosa, onde o Santuário é reconhecido como patrimônio cultural imaterial do estado.

O contexto socioeconômico da comunidade foi fator inclusivo para o incentivo e realização de políticas públicas para desenvolvimento econômico e turístico. O perfil das artesãs associadas e em atividade pode ser delimitado como: mulheres entre 20 e 60 anos de idade, com escolaridade média de dez anos (Ensino Médio Incompleto), donas de casa, mães, em união estável e sem renda fixa. Juntamente com o contexto sociocultural, tais características influenciam padrões de consumo e percepções econômicas, políticas e sociais das artesãs.

Figura 10: Território da Praia da Penha



Fonte: Elaborado pela autora, baseado em IBGE (2017).

O artesanato como expressão cultural teve início no ano de 2013, com o Projeto Mulheres Mil, promovido pelo Instituto Federal da Paraíba, com apoio da Prefeitura Municipal de João Pessoa e do Sebrae, oferecendo oficinas de capacitação e cursos de formação EJA para o desenvolvimento social e econômico de mulheres residentes da Praia da Penha, Praia do Seixas e Praia de Jacarapé. Como resultado das ações na Comunidade Nossa Senhora da Penha, tem início o projeto **Sereias da Penha** em 2014, marcado pela capacitação das artesãs junto ao designer e estilista Ronaldo Fraga (Figura 11), resultando na coleção exposta “Fúria das Sereias” no São Paulo Fashion Week, Edição Verão 2016.

Figura 11: Resultados da colaboração entre Ronaldo Fraga e artesãs Sereias da Penha



Fonte: Elaborado pela autora, 2020. Foto: Flávia Canavarro (2015)¹³; Modefica, Agência Fotosite (2015)¹⁴.

A criação da Associação de Artesãs Sereias da Penha em 2016 teve por objetivo a gestão e regulamentação da atividade artesanal junto ao PAP, auxiliando na geração de renda e promovendo oportunidades de empreendedorismo por meio do artesanato. Até o março de 2020, a sede e ateliê da associação localizavam-se dentro da comunidade; atualmente o espaço físico para reuniões, criação, produção e comercialização dos produtos artesanais está fechado, devido a problemas financeiros.

Tabela 2: Caracterização do artesanato produzido na Associação de Artesãs Sereias da Penha

Fazer Artesanal	
Classificação	Trabalho Manual - Habilidades manuais

¹³ <https://sereiasdapenha.wordpress.com/2015/04/12/colecao-sereias-da-penha/>

¹⁴ <https://www.modefica.com.br/spfw-ronaldo-fraga-verao-2016/#.X49kYdBKg2w>

Tipologia	Matéria-prima Natural de Origem Animal	Conchas e Escamas de Peixe; Couros
	Matéria Prima Processada Industrial	Fio de Cobre; Fio de Aço; Polímero
Produto Artesanal	Artesanato de Referência Cultural.	
Funcionalidade	Adornos e/ou acessórios adereços; Decorativo.	
Tipologia dos Produtos	Produtos de uso pessoal, acessórios, objetos decorativos; Objetos de uso doméstico; passadeiras, tapetes, almofadas, jarros, flores, garrafas.	
Técnicas	Secagem; Tapeçaria; Tecelagem; Tingimento; Trançado; Customização; Montagem	
Programas e Projetos para desenvolvimento do artesanato	Programa de Artesanato da Paraíba 2014	
Parceiros	PAP; SEBRAE; Prefeitura Municipal de Natuba	

Fonte: Elaborado pela autora, baseado na Base Conceitual do Artesanato Brasileiro (2012).

4.1.2. Associação dos Artesãos de Natuba - Nafibra

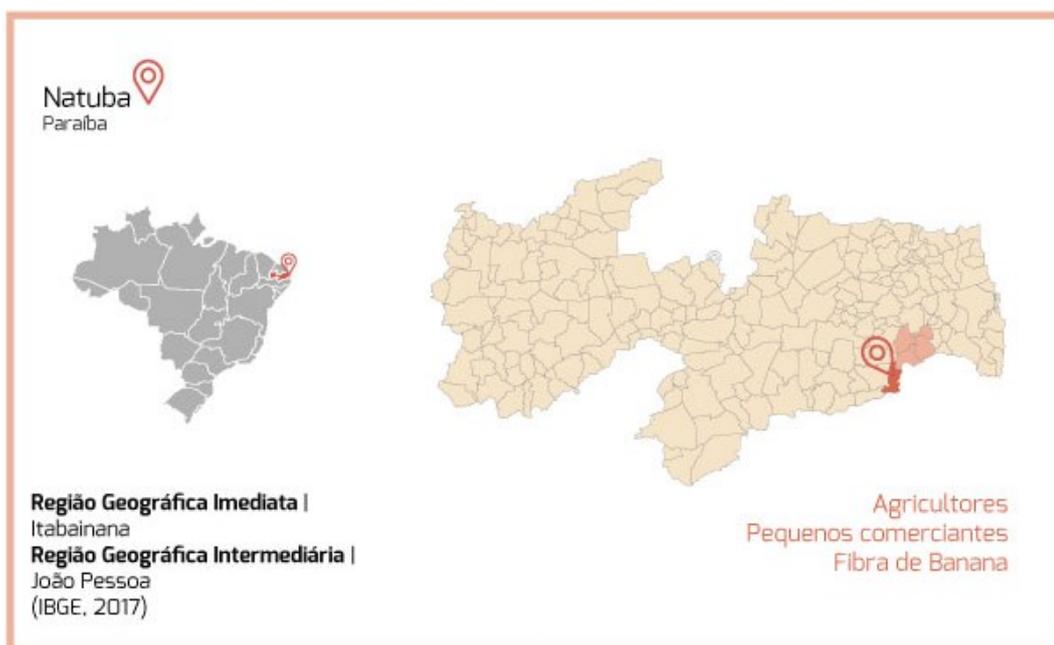
O município de Natuba localiza-se no interior do Estado da Paraíba (Figura 12), pertencendo à Região Geográfica Imediata de Itabaiana e Região Intermediária de João Pessoa (IBGE, 2017). O município tem base econômica na agricultura familiar e no comércio local, sendo reconhecido como “a terra da uva”, por ser o único produtor de Uva Izabel do estado. Tem reconhecimento também no cultivo da banana, onde a produção anual ultrapassa a marca de 19 toneladas. De acordo com o último censo (IBGE, 2010), a população aproximada é de 10mil habitantes, distribuídos entre zona urbana e zona rural. O município é conhecido dentro e fora do estado por suas paisagens e atrativos naturais, como cachoeiras e quedas d’água, favorecendo o turismo de experiência¹⁵ na região.

O contexto socioeconômico do município favorece a atividade artesanal com a fibra e palha da bananeira, possuindo um perfil de artesãos definido por mulheres, com idade entre 30 e 57 anos de idade, com escolaridade média de nove anos (Ensino Fundamental Completo), donas de casa, casadas e mães, com fonte de renda primária na agricultura familiar e/ou auxílios de governo. Esses aspectos juntamente

¹⁵ Conceito utilizado para classificar experiências turísticas que exploram as potencialidades do território além daquelas expostas pelo turismo de massa.

com as características demográficas do território, influenciam padrões de consumo, visões de mundo, crenças, hábitos e percepções acerca do fazer artesanal.

Figura 12: Território do município de Natuba



Fonte: Elaborado pela autora, baseado em IBGE (2017).

O trabalho com a fibra de bananeira em Natuba (Figura 13) teve início com ação conjunta entre Prefeitura Municipal de Natuba - PMNatuba e artesãos do município de São Vicente Ferrer, em Pernambuco. A proximidade entre os municípios, assim como as semelhanças quanto ao cultivo da banana, foi chave para criação do Grupo Mulheres de Fibra em 2005, primeira nomenclatura da Associação dos Artesãos de Natuba – Nafibra, instituída em 2009. O financiamento e apoio da PMNatuba, Governo do Estado da Paraíba e Sebrae auxiliou as artesãs em questões administrativas como **regulamentação da atividade artesanal, precificação, capacitações de processo e gestão e publicidade**. A associação ofereceu cursos e capacitações para mulheres, objetivando o desenvolvimento social e geração de renda em parceria com a PMNatuba até o ano de 2019. Atualmente, existem oito artesãs associadas, porém apenas duas estão ativas na produção do artesanato.

Figura 13: Produtos com fibra da bananeira produzido pela NaFibra



Fonte: Elaborado pela autora, 2020. **Foto:** Aryuska Santos (2016).

Tabela 3: Caracterização do artesanato produzido na Associação dos Artesãos de Natuba - Nafibra

Fazer Artesanal		
Classificação	Artesanato	
Tipologia	Matéria-prima Natural de Origem Vegetal	Fibras Vegetais; Madeira;
	Matéria Prima Processada de Origem Artesanal	Argila (Barro)
Produto Artesanal	Artesanato de Referência Cultural.	
Funcionalidade	Adornos e/ou acessórios adereços; Decorativo.	
Tipologia dos Produtos	Produtos de uso pessoal, acessórios, objetos decorativos; Objetos de uso doméstico; passadeiras, tapetes, almofadas, jarros, flores, garrafas.	
Técnicas	Secagem; Tapeçaria; Tecelagem; Tingimento; Trançado; Customização; Montagem	
Programas e Projetos para desenvolvimento do artesanato	Programa de Artesanato da Paraíba 2014	
Parceiros	PAP; SEBRAE; Prefeitura Municipal de Natuba	

Fonte: Elaborado pela autora, baseado na Base Conceitual do Artesanato Brasileiro (2012).

4.1.3. Associação das artesãs de Serra Redonda

O município de Serra Redonda localiza-se na região metropolitana da cidade de Campina Grande (Figura 14), situada na Região Geográfica Imediata e Intermediária de Campina Grande (IBGE, 2017). Com uma população de pouco mais de 7 mil habitantes distribuída entre zona rural e zona urbana, a base econômica do município é a agricultura familiar, onde o artesanato de Labirinto faz parte da cultura e história

do município, colocando Serra Redonda como parte do conjunto de municípios que compõem o projeto Bordados da Serra.

O contexto sociocultural do município favorece a produção do artesanato tradicional de Labirinto, onde técnicas e saberes manuais são repassadas dentro das instituições familiares, geralmente entre avós, mães e filhas. O perfil das artesãs pode ser identificado como: mulheres, com faixa-etária entre 30 e 75 anos de idade, com escolaridade média de oito anos (Ensino Fundamental Completo), donas de casa, casadas e/ou viúvas e mães, com fonte de renda primária na agricultura e/ou auxílios de governo. Esses aspectos juntamente com as características geográficas e demográficas do território, influenciam padrões de consumo, visões de mundo, crenças, hábitos e percepções acerca do fazer artesanal.

Figura 14: Território do município de Serra Redonda



Fonte: Elaborado pela autora, baseado em IBGE (2017).

A Associação das Artesãs de Serra Redonda teve seu início no ano de 2006, por meio de incentivos de órgãos institucionais como Sebrae e PAP, reunindo cerca de 60 artesãs para participação em oficinas de capacitação. O processo de criação da associação objetivou a organização do trabalho artesanal das Labirinteiras com a criação do estatuto das artesãs, assim como a **regulamentação da atividade**

artesanal junto ao PAP. Atualmente a associação não possui espaço físico para funcionamento da sede e conta com 20 artesãs associadas ativas, distribuídas entre zona rural e zona urbana, com foco produtivo em passadeiras e toalhas de mesa (Figura 15).

Figura 15: Labirinto produzido pela Associação Bordados da Serra



Fonte: Elaborado pela autora, 2020. Foto: Associação das Artesãs de Serra Redonda - Bordados da Serra.

Tabela 4: Caracterização do artesanato produzido na Associação das Artesãs de Serra Redonda – Bordados da Serra

Fazer Artesanal		Artesanato
Classificação		
Tipologia	Matéria-prima Natural de Origem Vegetal	Fios e Tecidos Algodão e Linho
Produto Artesanal	Artesanato Tradicional	
Funcionalidade	Adornos e/ou acessórios adereços; Decorativo	
Tipologia dos Produtos	Produtos de uso pessoal, acessórios, objetos decorativos; Objetos de uso doméstico; passadeiras, toalhas de mesa;	
Técnicas	Bordado; Labirinto	
Programas e Projetos para desenvolvimento do artesanato	Programa A Paraíba em Suas Mãos;	
Parceiros	PAP; SEBRAE; Governo do Estado Da Paraíba;	

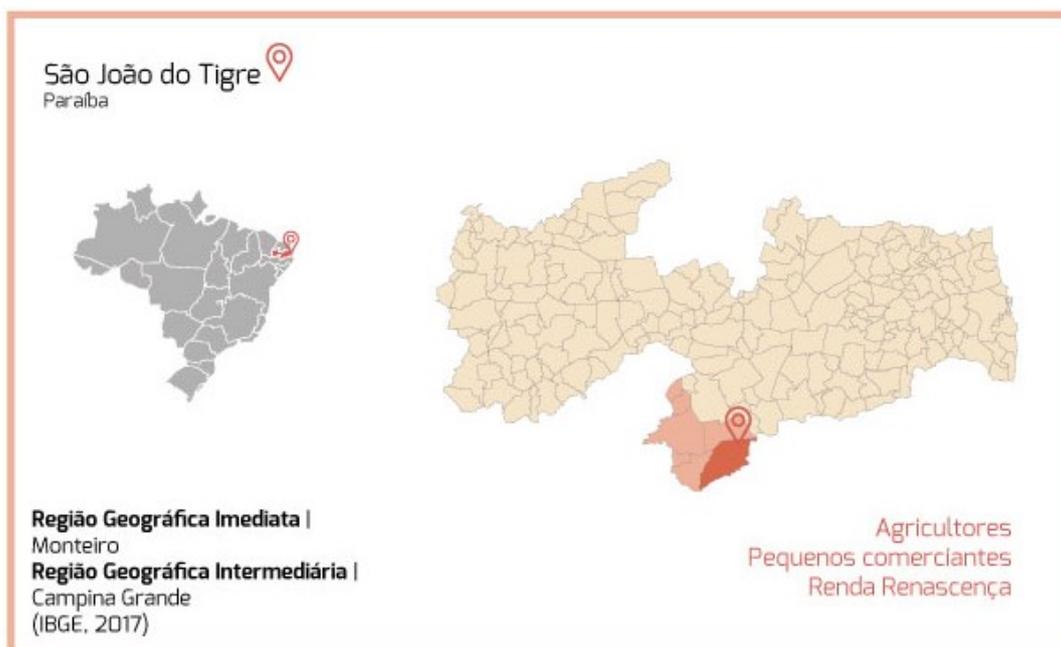
Fonte: Elaborado pela autora, baseado na Base Conceitual do Artesanato Brasileiro (2012).

4.1.4. Associação dos Artesãos de São João do Tigre – ASSOARTI

O município de São João do Tigre (Figura 16) localiza-se no interior do Estado da Paraíba, pertencendo a Região Geográfica Imediata de Monteiro e Região Intermediária de Campina Grande (IBGE, 2017). Com uma população de pouco mais de 4 mil habitantes distribuída em zona rural e zona urbana num território de 816km², São João do Tigre é reconhecido por suas características geográficas e ambientais. Além das Áreas de Preservação Ambiental, o município é conhecido pelo trabalho artesanal com a Renda Renasçença.

O contexto cultural, histórico e econômico de São João do Tigre contribui com a continuidade do artesanato tradicional da Renda Renasçença, que faz parte da rotina dos residentes por quase um século. Assim como o Labirinto, as técnicas e processos do artesanato são repassados de geração para geração entre as mulheres. O perfil das artesãs pode ser identificado como: mulheres, com faixa-etária entre 26 e 67 anos de idade, com escolaridade média de oito anos (Ensino Fundamental Completo), donas de casa, casadas e/ou viúvas e mães, com fonte de renda primária na agricultura e/ou auxílios de governo. Assim como em Serra Redonda, o perfil das artesãs juntamente com as características geográficas e demográficas do território influenciam padrões de consumo, visões de mundo, crenças, hábitos e percepções acerca do fazer artesanal tradicional.

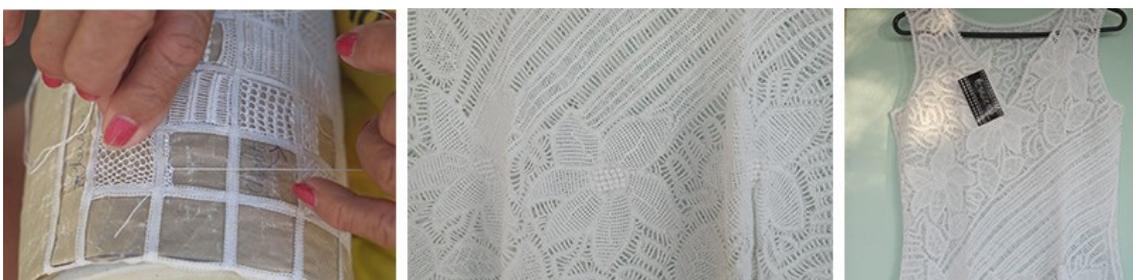
Figura 16: Território do município de São João do Tigre



Fonte: Elaborado pela autora, baseado em IBGE (2017).

A Associação dos Artesãos de São João do Tigre teve início em 2001, após ações do Projeto Cooperar, financiado pelo governo do estado. Entre os anos 1998 e 2000 foi desenvolvido o projeto Rendas do Cariri na região antes conhecida como Cariri Ocidental, que abrange além de São João do Tigre, os municípios de São Sebastião do Umbuzeiro, Zabelê, Monteiro e Camalaú. O projeto tinha por objetivo promover o desenvolvimento do fazer artesanal por meio de oficinas para capacitação de jovens com faixa-etária entre 12 e 18 de idade, utilizando-se das memórias da Renda Renascença (ARTESOL, 2020; PARA' IWA, s.d).

Figura 17: Renda Renascença produzida pela ASSOARTI



Fonte: Elaborado pela autora, 2020. Foto: Helena Kussik.

Tabela 5: Caracterização do artesanato produzido na Associação dos Artesãos de São João do Tigre - ASSOARTI

Fazer Artesanal		
Classificação	Artesanato	
Tipologia	Matéria-prima Natural de Origem Vegetal	Fios e Tecidos
		Algodão
Produto Artesanal	Artesanato Tradicional	
Funcionalidade	Adornos e/ou acessórios adereços; Decorativo	
Tipologia dos Produtos	Produtos de uso pessoal, acessórios, objetos decorativos; Objetos de uso doméstico; passadeiras, toalhas de mesa; Peças de Vestuário	
Técnicas	Renda Renascença	
Programas e Projetos para desenvolvimento do artesanato	Programa A Paraíba em Suas Mãos; Projeto Cooperar; Projeto Rendas do Cariri; Projeto Rendas da Paraíba	
Parceiros	PAP; SEBRAE; Governo do Estado Da Paraíba; Prefeitura Municipal de São João do Tigre; Para'íwa	

Fonte: Elaborado pela autora, baseado na Base Conceitual do Artesanato Brasileiro (2012).

4.2. Análises Comparativas

Segundo Gibbs (2009), as transcrições de uma entrevista ou diálogo, em sua maioria, refletem apenas o que foi dito, negligenciando contexto e expressões corporais repletas de conteúdo necessário a análises qualitativas de um discurso. Diante disso, optou-se por utilizar a transcrição da fala literal e coloquial das artesãs entrevistadas para fins analíticos, buscando conservar a essência dos significados embutidos nas expressões idiomáticas da linguagem falada. Para proteção dos atores da pesquisa, foi utilizada a técnica de anonimização, codificados de acordo com a função dentro das associações. As artesãs fundadoras nas Associações com produção de Artesanato Tradicional receberam o código **AF0x-AT**, enquanto as artesãs associadas receberam o código **AS0x-AT**. O mesmo modelo foi aplicado nas Associações com produção de Artesanato de Referência Cultural. As artesãs fundadoras receberam o código **AF0x-RC**, enquanto as artesãs associadas receberam o código **ASx-RC**. Para fins de organização, as **Associações** estudadas foram **codificadas de acordo com números** (Tabela 6).

Tabela 6: Codificação de anonimato dos entrevistados

Identificação	Codificação
Associação de Artesãs Sereias da Penha	Associação 01
Associação dos Artesãos de Natuba	Associação 02
Associação das Artesãs de Serra Redonda	Associação 03
Associação de Artesãos de São João do Tigre	Associação 03
Artesãs fundadoras na Associação de Artesãs Sereias da Penha	AF01-RC AF02-RC
Artesã fundadora na Associação de Artesãos de Natuba	AF03-RC
Artesã associada na Associação dos Artesãos de Natuba	AS01-RC
Artesã fundadora na Associação das Artesãs de Serra Redonda	AF01-AT
Artesã fundadora na Associação de Artesãos de São João do Tigre	AF02-AT
Artesã associada na Associação das Artesãs de Serra Redonda	AS01-AT

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

4.2.1. Artesanato e Identidade: Semelhanças e divergências entre o artesanato produzido na Paraíba

Para experiências entre Artesanato, Design e Gestão Pública se faz necessário primeiramente compreender a identidade do artesanato produzido, percebida aqui como significado expresso por meio de saberes imateriais, cultura e história de um

povo. Diante disso buscou-se entender como ocorreu o primeiro contato das artesãs com o artesanato e como essa experiência pode ter influenciado o fazer artesanal até os dias atuais.

Primeiramente pôde ser observado uma divisão das experiências em dois grupos: aquele cujo primeiro contato com o artesanato ocorreu ainda na infância e aquele em que o contato inicial ocorreu já na fase adulta. De maneira esperada, as artesãs que produzem Artesanato Tradicional nas **Associações 03 e 04** conheceram o artesanato ainda na infância, observando avós, mães, tias e vizinhas. A artesã **AF02-AT** comenta que ficou encantada ao conhecer o trabalho das mulheres rendeiras, por meio de uma vizinha de sua avó. A artesã comenta ainda que foi sua curiosidade sobre o artesanato que possibilitou o início da sua trajetória no artesanato, afirmando que *“ninguém nunca me ensinou a fazer a renda renascença, eu aprendi pela minha curiosidade”*, e que essa mesma curiosidade a acompanha até hoje em seu ofício: *“E daí até hoje eu busquei caminhar com muita curiosidade. E domino hoje mais de 130 pontos, porque eu mesma crio os pontos.”*

Já a artesã **AF01-AT** aponta que seu primeiro contato com o artesanato veio com a observação do manejo artesanal de sua mãe, que utilizava de suas habilidades manuais com o bordado para complementar a renda da família, como pode ser visto no trecho a seguir:

Bom, desde que eu me entendo por gente minha mãe já fazia em grande escala. O comércio era muito arrojado aqui e também era uma maneira de gerar renda pras pessoas. Naquela época não existia história de bolsa família, não existia emprego, não existia nada, então ela (mãe) era como se fosse professora, uma mestre! Sabia de todos os passos, comprava as peças e ia fazendo [...] e vendia pra Fortaleza, pra São Paulo, pra o Rio e o comércio era assim muito, muito bom!

A artesã atribui ainda o início e permanência no ofício artesanal a uma admiração dos trabalhos artesanais produzidos pela mãe, afirmando que: *“É uma lição de vida da minha mãe, porque eu gosto do artesanato e valorizo muito ele”*. Em outra perspectiva, as artesãs que também conheceram o artesanato ainda na infância, mas que produzem o Artesanato de Referência Cultural, **AF01-RC**, **AF02-RC** e **AF03-RC**, comentam que o primeiro contato funcionou como uma espécie de semente e que

sempre estive com elas, mas que essa experiência não foi o fator definitivo para o início da trajetória no artesanato, como pode ser visto nos relatos a seguir:

AF01-RC

*O meu, eu acho que eu nasci dentro disso porque minha tia era costureira [...] **Quando eu entrei no curso, eu fazia boneca de tecido para vender porque ela tinha me ensinando a fazer fuxico, já bordei toalhinha para vender porque ela me ensinou a fazer ponto cruz, então desde muito tempo que eu mexo com coisas assim, artesanais (grifo nosso).***

AF02-RC

*Eu também... é quase isso, só não fiz para vender... Mas a minha avó, ela faz artesanato, minha mãe fazia muito crochê, hoje ela não faz mais, parou... [...] minha tia trabalha com artesanato, a minha avó, a minha mãe trabalhou... **Diante dessa capacitação aí, eu abri os olhos, vi que era o que eu gostava... eu sempre fui louca por artesanato.***

AF03-RC

*Artesanato comecei [com] pintura em 85, **primeiro curso que fiz de artesanato, pintura em tecido, amo! Até hoje! Aprendi com minha avó a costurar, bordar, fazer crochê [...] A fibra da bananeira eu aprendi em 2005.***

Com experiências semelhantes, as artesãs comentam que houve a realização de alguns trabalhos manuais ao longo da infância e adolescência, mas que foi necessário um curso de artesanato na fase adulta para que a vontade de prosseguir como artesã fosse concretizada.

Adentrando aos relatos do grupo que conheceu o artesanato já na fase adulta, pôde ser observado uma atribuição ao início e permanência no artesanato primeiramente devido a uma curiosidade acerca do novo ofício, assim como a possibilidade de geração de renda e bem-estar mental. Para a artesã **AS01-RC**, seu início foi pela influência da artesã fundadora, **AF03-RC**. Ao ser perguntada das motivações para continuar trabalhando com o artesanato, a artesã atribui ao bem-estar mental e à atividade em grupo e explica: “Assim, porque a gente acaba ocupando

a mente, eu não fico em casa pensando besteira, a gente se diverte, fica rindo, todo mundo.”

Já para a artesã **AS01-AT**, o início com o artesanato na fase adulta se configura como uma oportunidade de renovação, como pode ser visto a seguir:

*Eu estava fora, estava no Rio, aí cheguei aqui, vim cuidar da minha mãezinha. Eu estava à toa, sem fazer nada. Aí eu peguei todas as técnicas com a **AF01-AT**, então ela me ensinou, porque há muitos anos atrás eu bordei roupa de recém-nascido. Aí acabou, esse bordado acabou... aí cheguei aqui de novo e aí aprendi novas técnicas com a **AF01-AT** e tô aqui bordando com ela, fazendo a diferença.*

Ao colocarmos as experiências dos dois grupos em perspectiva, pode-se perceber uma memória afetiva no primeiro grupo de artesãs quanto à primeira experiência com o artesanato, atribuindo aspectos simbólicos e emocionais ao fazer artesanal junto à família e/ou ao contexto social. Já o segundo grupo de artesãs atribui à sua primeira experiência aspectos mais racionais, como uma ocupação do tempo e da mente.

A partir da análise das primeiras experiências das artesãs pôde ser observada a relação direta entre o tipo do artesanato produzido nas associações e a identidade percebida. As artesãs que produzem o Artesanato Tradicional, ao serem questionadas sobre uma identidade, remetem suas respostas à cultura, tradição e arte. Para as artesãs **AF01-AT** e **AF02-AT**, a identidade do artesanato é uma extensão da história e vivência delas mesmas. A artesã **AF01-AT** afirma que *“A identidade é aquilo que a gente leva dos nossos pais, nossos familiares, aqueles que faziam.”* Logo, podemos relacionar a fala das artesãs com a natureza do artesanato, revelando uma percepção simbólica e cultural do fazer artesanal como uma atividade cultural.

Essa relação entre tipologia e identidade do artesanato pode ser observada também na fala das artesãs de Artesanato de Referência Cultural, onde as artesãs **AF01-RC**, **AF02-RC** e **AF03-RC** relacionam a identidade do artesanato ao fazer artístico, ao manuseio da matéria-prima e ao território. Para a artesã **AF01-RC** existe uma ligação entre o saber fazer e identidade do artesanato, onde afirma: *“Ah! eu digo na hora, eu faço biojoias com escama de peixe e crochê com fio de cobre, curto o couro de peixe... faço luminária, faço o que você quiser... diga aí o que que você quer com a escama, porque a gente faz agora!”*. Para a artesã **AF03-RC**, a identidade do

artesanato reflete o território, ela afirma que *“peças feitas com tear (com a fibra de bananeira), só tem em Natuba”*. Desta maneira, as falas das artesãs evidenciam que mesmo com semelhanças na construção de uma primeira memória afetiva, a tipologia do artesanato produzido ainda influencia diretamente a percepção de sua identidade e valor.

Ainda na construção sobre identidade do artesanato, observou-se nas entrevistas uma constante relação entre a exclusividade de peças artesanais e identidade. Frequentemente as artesãs expressam sentimentos de pertencimento e orgulho quando identificam algum aspecto capaz de diferenciá-las, seja de outros artesãos ou de associações que produzem o mesmo tipo de peça artesanal. Para a artesã **AF01-RC**, a junção entre a escama de peixe e o fio de cobre é a característica identitária do artesanato produzido pelo grupos Sereias da Penha pois: *“[...] no tempo que a gente começou, a gente fez uma pesquisa e só quem trabalhava com fio de cobre e escama de peixe no Brasil era a gente, não sei hoje, se já existem outras pessoas que trabalham com isso”*. A artesã reforça a importância da exclusividade do artesanato quando compara o trabalho do grupo ao de outras associações com a mesma matéria-prima dentro do próprio estado:

É como eu digo [...] tem outras pessoas que trabalham com escama de peixe bem antes que a gente. O que elas dizem quando você fala que nós (Sereias da Penha) fomos as pioneiras com as escamas, elas retrucam e retrucam com raiva! Porque elas realmente começaram a trabalhar com a escama há mais tempo do que a gente, mas a fazer a biojoia com fio de cobre e a escama de peixe, realmente nós somos as pioneiras.

Já a artesã **AF01-AT** relata que a exclusividade e o “diferente”, além de identificar o artesanato, é utilizado como estratégia para elevar o valor final da peça artesanal e justifica: *“[...] a gente faz um pouquinho pra diferença, porque tem outros municípios aqui que faz o Labirinto [...] Aí eu gosto de caprichar e fazer um pouquinho diferente, pra ver se pega um precinho a mais”*. Em concordância, a artesã **AF03-RC** relata que além do reconhecimento em eventos, “o fazer diferente” é essencial para a manutenção e identificação do artesanato em eventos:

A gente é reconhecido no Salão de Artesanato (Paraibano) pelas passadeiras, pela variedade de cores [...] a gente sempre leva o diferente. Porque tem muito artesão lá no Salão de Artesanato que não vende? Porque tá o mesmo ano com as mesmas coisas.

Observamos que as falas das artesãs revelam a importância quanto à percepção de características que identifiquem o artesanato produzido, principalmente quando relacionadas ao território.

4.2.1.1. Fazer artesanal, território e identidade

O território pode ser considerado um fator dominante na expressão e percepção de identidade do artesanato em todas as associações estudadas, onde aspectos geográficos, ambientais e sociais influenciam processos de criação, produção e comercialização das peças artesanais. Com recorrência, pode ser observada a utilização de elementos característicos do território nos processos criativos do artesanato, como obtenção de matérias-primas ou reprodução de elementos simbólicos e icônicos do local, o que proporciona sentimentos de pertencimento e exclusividade por parte das artesãs.

Nas **Associações 01 e 02** a matéria-prima base para a confecção das peças é obtida no território - possuindo origem animal com escamas, conchas e couro de peixes na **Associação 01**; e de origem vegetal, com a fibra de bananeira na **Associação 02**. Em ambos os casos existe o reconhecimento imediato do território e da matéria-prima como elementos de identificação do artesanato. Já nas **Associações 03 e 04** os elementos característicos do território são utilizados como referência visual para criação de desenhos e denominação de técnicas construtivas, como por exemplo a criação do Ponto Abacaxi e o Ponto Pipoca da Renda Renascença da **Associação 04**, explicado pela **AF02-AT**:

A história da renda renascença aqui, (as artesãs) fazem os pontos com o pensamento do que é parecido. Por exemplo, tem um ponto com o nome de abacaxi, foi inspirado no abacaxi... (o ponto) pipoca... a história que eu soube, foi que as mulheres quando estavam torrando pipoca, acharam bem parecido.

Além dos aspectos ambientais, observa-se a influência dos fatores demográficos na percepção do artesanato como atividade econômica em todas as associações. Nas

três associações localizadas no interior do estado, onde o município com maior população é inferior a 15 mil habitantes, o fazer artesanal é considerado uma oportunidade para obtenção de renda extra. Para a artesã **AF01-AT**, o fazer artesanal complementa a renda ao explicar que:

[A maioria de nós] somos aposentadas, na simplicidade, que é um salário mínimo. Aí quando fazemos essas peças, fazemos pra complementar, quando vendemos é uma complementação. Porque hoje viver com um salário mínimo, sabe né? É difícil demais.

Já a artesã **AF03-RC** comenta que o intuito do artesanato no município, além da inclusão social, tem função econômica: “Até hoje o intuito da prefeita é ter eu lá para ensinar essas mulheres a ter geração de renda”. O fator demográfico pode ser percebido também na associação localizada na capital do estado, com população superior a 800mil habitantes, onde o artesanato é considerado como única ocupação para geração de renda de todas as artesãs entrevistadas.

Em conjugação com os fatores geográficos e demográficos, foi observado que aspectos sociais, culturais e históricos do território são influentes quanto à absorção e reconhecimento do produto artesanal pela própria comunidade. Durante as entrevistas foi questionado sobre a identificação da comunidade com o artesanato e com as associações. Nas entrevistas, observa-se primeiramente a importância da comunidade para a manutenção e continuidade da atividade artesanal, possuindo bastante peso aos olhos das artesãs. Para a artesã **AF03-RC**, o apoio é quase irrisório. Isto porque este ocorre apenas na sob o aspecto de elogios ao trabalho artesanal, mas sem efetividade prática quanto à comercialização e circulação dos produtos artesanais na própria comunidade.

Já nas associações que trabalham com o Artesanato Tradicional, a valorização da peça artesanal faz parte do cotidiano e da história da comunidade, sendo reconhecida como valor cultural e social. Dessa forma, ações e produtos produzidos pelas associações têm uma aceitação maior por parte da comunidade. A artesã **AF01-AT** fala sobre ser comum que peças em Labirinto façam parte da história da cidade como tradição:

Por exemplo, peças da igreja, aquelas peças do altar, ainda tem aquela tradição, porque uma peça como eu disse a você, como eu

disse... são décadas e mais décadas sendo feitas. Quando você chega na Igreja Matriz de Serra Redonda e vai assistir uma missa, as peças do altar são sempre em Labirinto. O Labirinto tem uma durabilidade muito grande.

Entretanto, outro lado da moeda exposto na fala das artesãs é a falta de interesse dos jovens na continuação do Artesanato Tradicional, sendo atribuído à falta de estabilidade financeira proporcionada pelo artesanato, a artesã **AF01-AT** justifica:

A gente entra porque gosta, mas a gente não tem aquela certeza da peça vender. As filhas das artesãs vão estudar, vão pensar num emprego, uma estabilidade, com seu salário, aqui a gente não tem essa noção de quando vai vender essa peça e vai pegar no dinheiro.

Nas **Associações 01 e 02** que produzem o Artesanato de Referência Cultural, uma das reclamações recorrentes na fala das artesãs é a falta de valorização do artesanato por parte da própria comunidade que vivenciam. Em algumas falas observa-se que o não-reconhecimento por parte de vizinhos e familiares é fator desestimulante para a continuação do fazer artesanal. A artesã **AS01-RC** fala sobre a abordagem de algumas pessoas próximas sobre o seu trabalho como artesã:

Muitos dizem 'Isso é coisa de embira de banana'¹⁶. Mas como a gente disse, não é! Dá trabalho! Aí o povo não dá valor, um dá, o outro não dá, mas se todo mundo desse valor e se interessasse, e levasse a frente, tinha como dar andamento (à associação).

Para a artesã **AF03-RC**, a desvalorização do artesanato é atribuída à matéria-prima pela comunidade principalmente por falta de interesse no processo produtivo, como explica:

Eu sempre digo, oh gente, quando chegar uma pessoa daqui do município mesmo que diz 'Mas isso é um tanto de embira de banana', não é embira de banana! É pegar ali e fazer a peça, não é ir ali e pegar qualquer palha. Não dá as coisas que a gente faz com qualquer palha,

¹⁶ A embira de banana é forma coloquial para referir-se a palha e/ou a fibra da bananeira seca. No contexto apresentado pelas artesãs entrevistadas, o termo toma conotação pejorativa, elucidando um artesanato sem relevância econômica devido a utilização de material de pouco prestígio para a comunidade.

precisa ser uma palha trabalhada, uma palha saudável, não pode estar enrugada, não pode ter marcas, tem que ser uma palha que tenha brilho, a gente não trabalha com verniz, é tudo natural.

Quando perguntadas sobre o engajamento das associações junto à comunidade, algumas artesãs relembram a realização de cursos oferecidos por elas e pelas associações. A artesã **AF03-RF** relata que os cursos foram uma estratégia de inclusão social junto à prefeitura:

A intenção da prefeitura sempre foi essa, de ensinar qualquer pessoa que chegar lá. [...] A gente trabalhava com um grupo de terceira idade, com um grupo de mulheres que tinha problemas em casa, pessoas que participavam do CAPS, jovens que tinham problema com justiça, [...] pessoas que tinham problemas de baixa autoestima, pessoas que tinham problema de depressão.

A artesã adiciona que até os dias atuais são oferecidos cursos para a comunidade, mas relata que existe uma falta de interesse por parte dos cidadãos, e explica que “*Até hoje o intuito da prefeita é ter eu lá para ensinar essas mulheres a ter geração de renda, o problema é elas quererem.*”

Outro fator presente nas falas das artesãs é a competitividade econômica dentro da própria comunidade. Para a artesã **AF01-RC**, o relacionamento pontiagudo afeta também a identidade do artesanato. A artesã relata que com o “sucesso” do projeto e da publicidade acerca da associação, a matéria-prima (escamas de peixe), que antes era doada, começou a ser inviabilizada pelos próprios pescadores. Revelando que tal fato modificou o ciclo produtivo da **Associação 01**, que passou a consumir escamas de outros locais. Em ambos os casos pode ser percebido na fala das artesãs que o baixo interesse da comunidade no artesanato e nas ações de engajamento, como cursos e eventos, relaciona-se primeiramente com a falta de identificação e reconhecimento da matéria-prima como objeto de valor cultural e social.

Quando questionadas sobre propostas futuras para o engajamento da comunidade, as artesãs indicam intenções para a realização de novos cursos e eventos. Para a artesã **AF01-AT**, a falta de financiamento é a maior vulnerabilidade enfrentada para a promoção e realização de cursos, sua vontade em ministrar cursos

para a comunidade é uma forma de ensinar o Labirinto para novas gerações, não deixando o artesanato tradicional ser esquecido, como explica a seguir:

Um curso gratuito, depois dessa pandemia, reunir assim umas oito ou dez pessoas no máximo. A carência nossa, vulnerabilidade nossa é financiamento, porque eu até posso ajudar com a minha mão de obra. Como eu disse a você, eu tô com 73 anos, e gostaria de deixar uma sementinha pra que não morresse a cultura, ensinar as pessoas, até tô com uma artesã aqui... eu estava falando pra a gente se reunir até aqui na minha casa, mas agora temos gastos.

Já a artesã **AF01-RC** fala sobre sua vontade de oferecer cursos para outras mulheres da comunidade, como forma de mostrar que existem outras opções de trabalho além daquelas que já são conhecidas ou convencionais. Para a artesã, a falta de estrutura é um dos principais fatores que impede a realização dos cursos e capacitações. Apesar das resistências e empecilhos encontrados pelas Associações perante a comunidade, observa-se um movimento de dedicação e conservação do saber e fazer artesanal na fala de todas as entrevistadas. Algumas enfatizam a necessidade de fortalecimento do artesanato e de suas tradições, outras apontam o artesanato como oportunidades econômicas.

Figura 18: Síntese da análise Artesanato e Identidade

SÍNTESE DA ANÁLISE



Artesanato & Identidade

Primeiro contato com o artesanato;
Identidade: cultura, tradição e história;
Exclusividade = Identidade

Artesão & Território

Artesanato como fator de reconhecimento da cidade no estado;
A conexão entre identidade do artesão e identidade do território;
A visão da comunidade sobre o artesanato;
Oferecimento de cursos para a comunidade e repasse do saber artesanal

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

4.2.2. Artesanato e Associativismo

Durante a coleta de dados sobre identidade e artesanato, observou-se uma linha tênue entre indivíduo e coletivo na fala das artesãs, revelando aspectos positivos e negativos de ações colaborativas assim como do cooperativismo do fazer artesanal. Para compreendermos tais aspectos, se faz necessário primeiramente compreender a organização social na qual as artesãs estão inseridas.

No Brasil, Associações de Artesãos possuem uma estrutura organizacional padronizada pela Base Conceitual do Artesanato Brasileiro, aplicada e replicada por todo território nacional. Segundo pressuposto no documento, as associações devem ser regidas por estatutos, a fim de zelar e defender os direitos, deveres e aspirações de todos os associados, sendo estes representados legalmente por meio de uma diretoria eleita democraticamente. Nas associações estudadas percebeu-se a recorrência da definição da artesã-presidente ainda nos primeiros momentos da criação da associação, como pode ser observado no relato da artesã **AF01-AT** sobre a fundação da **Associação 03** que ocorreu logo após a sua participação em uma reunião sobre artesanato na Paraíba: “[...]eu fui assistir essa reunião, quando cheguei lá, se identificaram comigo e tal (disseram) ‘Ah, você vai ficar como presidente na associação, vamos criar a associação’, e criamos a associação.” A artesã relata que não houve votação, apenas a indicação de que ela assumiria o cargo de presidente.

Ao longo das entrevistas são percebidas semelhanças no perfil das artesãs que ocupam ou ocuparam a presidência das associações: a centralização de atribuições e responsabilidades, a longa permanência no cargo e o desgaste físico e/ou mental resultante da posição de liderança dentro da associação. A artesã **AF03-RC** conta que a concentração de trabalho atribuída a ela acontece devido ao seu cargo, relatando exaustão pois “[...] ficou assim... muito como se eu tenho que fazer tudo. Tudo!” Logo, percebe-se que a longa permanência no cargo, seja de maneira oficial ou implícita, favorece momentos de estresse e estafa às artesãs presidentes.

Para a artesã **AF02-AT** foi preciso uma movimentação e desgaste pessoal para que o cargo na diretoria pudesse ser repassado para outra artesã associada, ela afirma: “Eu fiz de tudo para que houvesse mudança de direção, porque na verdade eu fiquei lá na direção da associação (...) quase que enterrando meu umbigo lá, entendeu?”. A artesã explica ainda que a mudança de diretoria foi parcial, onde sua permanência foi requisitada em outro cargo para que o trabalho da associação continuasse:

[...] elas disserem assim pra mim “tudo bem, a gente pode fazer uma nova direção, contanto que a senhora permaneça aqui pra dar suporte. Porque ser for pra a gente ficar aqui sozinha, a gente não quer não” Ai ficou uma menina que trabalhava lá e me ajudava muito, ficou tomando de conta (...) Então houve a eleição, essa menina ganhou para presidente e hoje eu assumi o cargo apenas para ajudar, porque eu me comprometi pra o pior, pra tesoureira.

Situação parecida ocorre com a artesã **AF01-AT**, que mesmo sem estar oficialmente no cargo há bastante tempo, atividades relacionadas com a divulgação do trabalho, como viagens, reportagens e entrevistas, recaem ainda sobre ela, que diz: “(...)as pessoas não gostam de se envolver muito nessas coisas não, elas preferem fazer as coisas, vender, trabalhar, produzir, mas não gostam muito dessa parte mais responsável não.” A artesã explica ainda que a mudança de direção é necessária, mas que ocorre apenas em teoria: “Eu boto pra ela (a presidente atual) por questões burocráticas né?! Tudinão, mas contador sou eu que faço, quem viaja sou eu...quem faz as coisas sou eu, ela não gosta de participar não (...) mas tem que ser assim, uma coisa eclética, não pode ficar numa pessoa só não”. Tais fatores favorecem uma relação de hierarquia entre as associadas, que acaba por influenciar não apenas aspectos administrativos, mas também processos produtivos e criativos do artesanato.

A hierarquia das funções dentro das associações pode ser percebida também na organização do trabalho individual e coletivo. Nas **Associações 01 e 02**, com produção de Artesanato de Referência Cultural, a divisão do trabalho é realizada de acordo com as afinidades e/ou habilidades delimitadas inicialmente por orientação de atores externos, como explica a artesã **AF01-RC**:

Quando a gente começou, disseram para a gente assim: se eu me identifiquei com colar, então eu ficasse fazendo colar porque era uma coisa que eu gostava. (Era) assim... se identifiquei com brinco? Ficasse com brinco. Todo mundo aqui trabalhava, mas trabalhava com que se identificava mais.

Na **Associação 02**, o processo de divisão por habilidades ocorre de maneira parecida, a artesã **AF03-RC** explica: “A gente dividiu o grupo... Um grupo que trabalha com crochê, um grupo que trabalha com tear, inclusive ela é do grupo que trabalha com tear.” De maneira similar a divisão de atividades também é influenciada por afinidades e habilidades nas **Associações 03 e 04**, porém devido às características do Artesanato Tradicional, essa divisão do trabalho geralmente é organizada por etapas de produção, como explica a artesã **AF01-AT**:

Cada uma faz um passo diferente, dificilmente uma faz todos os passos (...) uma peça só são trabalhos distintos. Uma risca, hoje mesmo eu tô riscando algumas peçazinhas ali. Aí outra já vai fazer outra etapa que é o desfiar. A outra já tem a função de saber fazer o bordado, que é o enchimento. Aí outra já sabe fazer o torcimento, e assim vai fazendo, por etapa.

Apesar da divisão do trabalho, as artesãs entrevistadas relatam que todas as associadas possuem o conhecimento básico para produção de qualquer peça do catálogo. As artesãs **AF01-AT** e **AF02-AT** explicam que mesmo as associadas que conhecem e realizam todas as etapas da produção artesanal, ao se identificarem com uma determinada técnica de produção optam pela especialização na mesma, apropriando-se assim de uma função bem definida dentro da associação. Para a artesã **AS01-RC**, a afinidade com determinado tipo de peça favorece a produção, agilidade e acabamento das peças, ela relata: *“Cada uma tinha sua função, o que soubesse fazer. (Mas) eu mesma, até hoje é mais no tapete, no tear.”* Na visão das artesãs, com a divisão por afinidade, o fluxo de produção se torna mais rápido e as peças ganham um melhor acabamento. Isto porque cada artesã trabalha com o que realmente se identifica.

Outro ponto que se observa durante as entrevistas é a especialização de uma artesã em determinada técnica e/ou etapa da produção não só por afinidade, mas em alguns casos por medo ou vergonha de cometer erros que possam vir a atrapalhar o ritmo de produção atual. A artesã **AF01-RC** comenta as dificuldades de uma das artesãs fundadoras com a técnica do crochê em fio de cobre, justificando sua especialização e consequente agilidade na produção de flores com escama de peixe: *“Ela não se identificou de jeito nenhum com o crochê. Ela tentou, ela jogava água na plantinha¹⁷ de tanto tentar aqui... de não conseguir fazer crochê.”* De maneira semelhante, a artesã **AF03-RC**, afirma que a resistência quanto a opinião de outras artesãs é também fator de entrave e atraso na produção, gerando conflitos e atritos durante o processo produtivo.

Apesar da divisão de trabalho estabelecida por afinidade, a artesã **AF01-RC** relata que ao longo dos anos, quando o ritmo de produção aumenta em decorrência de algum evento ou encomenda, a atribuição de atividades recai sobre ela e a artesã

¹⁷ Expressão utilizada pela artesã entrevistada para exemplificar a frustração vivenciada.

vice-presidente, principalmente em função do cargo que ocupam, e afirma que fazem tudo, independentemente de suas preferências. A artesã justifica que o “fazer de tudo” não se refere a uma relação de poder, mas sim de ajustes dentro da associação.

Mas não é nem porque a gente pega tudo, é porque assim... todo trabalho tem. Todo grupo tem aquela pessoa que escora, aquela que topa tudo, tem aquela que realmente não pode estar fazendo tudo ali naquela hora, mas pega e dá o gás. Aqui é assim. Eu e ela, se disser tem de tá lá de 05 horas da manhã, a gente vai estar lá 05 horas da manhã.

Ao longo das entrevistas pôde ser observado que a organização inicial das associadas de acordo com afinidades e habilidades sugerida por agentes externos teve por objetivo proporcionar um ambiente colaborativo e benéfico para a produção artesanal. Observou-se também que para as artesãs o trabalho de forma coletiva favorece a comunicação, aprendizagem e troca de experiências. Em alguns relatos o trabalho em colaboração dentro das associações é comparado a reuniões de colegas/amigas, que produzem o que gostam, acreditam, distraíndo-se de problemas pessoais. Algumas das entrevistadas apontam o fazer manual como uma ocupação da mente, cuja oportunidade de compartilhar ideias em grupo torna-se uma alternativa à ociosidade, como pode ser observado no relato da artesã **AS01-AT**:

Eu trabalhava, ai eu larguei meu trabalho, eu era manicure, eu era esteticista, parei de trabalhar pra cuidar da minha mãe... Cheguei aqui, uma cidade pequena, que não tem emprego, não tem renda... ai fiquei parada, ai comecei a entrar, tipo assim, em uma depressão, porque eu sou acostumada a trabalhar.

Por fim, percebe-se que o trabalho colaborativo é visto pelas artesãs como benéfico ao processo artesanal, pois nessa estrutura todas podem manifestar suas opiniões, contribuindo para um resultado satisfatório.

4.2.2.1. Estruturas sociais: teoria x prática

Apesar dos benefícios dos processos colaborativos apontados anteriormente, nota-se na fala das artesãs que são ou foram presidentes nas associações a insatisfação com a estrutura social de maneira prática. Em teoria, as associações são entidades sem fins lucrativos com organização social colaborativa, onde as decisões tomadas passam pela aprovação de todos os associados. Entretanto, segundo as entrevistadas, o que acontece no dia a dia nas associações revela uma sobrecarga das artesãs presidentes. Todos os assuntos de interesse do grupo, da divisão do trabalho até a divulgação do artesanato, são retidos por aquelas artesãs que compõem a diretoria.

A estruturação hierárquica comum às associações acaba por prejudicar a percepção de coletividade e responsabilidades por parte de algumas associadas. O trabalho colaborativo implantado segue a estrutura *top-down*, onde o senso de pertencimento a uma rede não consegue ser estabelecido de maneira clara e palpável. Segundo as artesãs entrevistadas, o modelo hierárquico da associação pode ser maléfico quando existe uma falsa posição de “poder”, promovendo assim um movimento de **resistência versus aprovação** no grupo e conseqüentemente contribuindo para o desestímulo e rupturas dentro da organização social.

A situação pode ser observada quando são relatadas questões de comunicação e relacionamento dentro das associações. De acordo com as artesãs, a falta de pertencimento ao grupo e de um senso de coletividade proporciona falta de união, desconforto e problemas de confiança e/ou lealdade ao grupo. Logo, dificultando não só a manutenção da associação, mas também do artesanato final, onde o bem-estar individual é sobreposto às necessidades do grupo. A artesã **AF03-RC** comenta sobre como o senso de coletividade por vezes é cobrado apenas da artesã presidente durante eventos de divulgação, como o Salão de Artesanato Paraibano:

(Quando) cheguei lá a primeira coisa que os artesãos vizinhos e a direção já me chamaram pra conversar: “AF03-RC, não dá. Se a senhora sair, coloque outra pessoa. A menina é o tempo todo no celular, quando não sai, está no celular. O cliente chega e ela está no celular.”

Adentrando assim mais uma vez na transposição de responsabilidade apenas para a artesã presidente, como foi relatado anteriormente pelas artesãs **AF01-AT** e

AF03-RC. Uma fala constante nas entrevistas refere-se à responsabilidade de falar sobre o artesanato, que acaba por ser exclusiva dessas artesãs, como pode ser observado no relato da artesã **AF03-RC** sobre a sua permanência no estande da **Associação 02** na última edição do Salão de Artesanato da Paraíba:

[A artesã] tá lá, aí se vê um repórter já corre, isso não existe! Gente, a gente está aqui para divulgar o que a gente faz. “Ah, mas eu não sei falar” [...] Você faz aquilo ali, então você sabe. “Ah, mas tem coisa e eu não faço”. Mas você vê fazendo, então não tem porque correr do microfone, não existe isso.

A falta de interesse continuado é exposta também como resultado da falta de coletividade no grupo, promovendo assim uma visão do trabalho artesanal como algo pontual por parte de algumas associadas. Torna-se então recorrente a reclamação quanto ao movimento de produção, cujo interesse aflora apenas durante períodos de grandes pedidos e alta saída de produto, como eventos e feiras de artesanato. Segundo as artesãs, o movimento é resultado principalmente da alienação quanto à organização do ecossistema da associação, principalmente quando relacionadas a questões administrativas como gestão de produção e divisão de capital.

4.2.2.2. A dificuldade de gestão administrativa

Existe uma dificuldade referente às questões administrativas e de gerenciamento de capital em quase todas as associações. A sugestão de organização das artesãs na forma de associações por parte de agentes externos revela alguns pontos importantes, como a necessidade de conhecimento sobre gestão da produção e da precificação do produto. Segundo as artesãs, tais conteúdos foram ofertados durante as capacitações e cursos, porém não foram aproveitados como deveriam. Segundo a artesã **AF01-RC** as informações de gestão e administração foram repassadas ao mesmo tempo em que os processos de criação e aprendizagem de técnicas construtivas também foram apresentados, promovendo assim uma situação de escolha por parte das artesãs. A artesã informa que optou em aprender e produzir

novas peças, deixando questões acerca da gestão do trabalho e divulgação para momentos posteriores do curso. Ela informa ainda que atualmente sente grande necessidade de revisão sobre a parte administrativa, principalmente ao enfrentar problemas de estoque e saída de produtos, admitindo sentir falta do conhecimento necessário para a manutenção básica da sede da associação.

A falta de conhecimentos administrativos resulta muitas vezes em descontentamento e desconfiança entre as artesãs associadas, essa fala é recorrente por parte das artesãs que foram presidentes nas associações. Para a artesã **AF03-RC**, existe ainda uma necessidade ética de completar a divisão dos valores apurados em um evento:

Aí, por exemplo: a gente está há 20 dias produzindo pra ir pra feira de artesanato. Aí você (com) dois dias vem e pergunta "ih AF03-RC, eu vi que a senhora vai para feira, tem alguma coisa para fazer?" (Eu respondo) "Tem essa peça, para botar a etiqueta." Aí eu vou dar o mesmo valor para você, igual ao dela que está comigo todos os dias?

Portanto, percebe-se que as divisões igualitárias são lembradas por parte das artesãs associadas apenas quando o assunto envolve a divisão do capital apurado, promovendo um ambiente de cobrança, sem a preocupação ou interesse quanto a manutenção e despesas da associação.

Figura 19: Síntese da análise Artesanato e Associativismo

SÍNTESE DA ANÁLISE



Artesanato & Associativismo

Organização social;
Divisão do trabalho por afinidade;
Trabalho colaborativo;
Gestão administrativa;
Capital e retorno financeiro.

Artesão & Associações

A insatisfação com a estrutura das associações ;
A falta de coletividade e colaboração;
Importância da intereção nas associações;
A associação como extensão de casa.

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

4.2.3. Artesanato e Setor Público

Dando continuidade às análises de identidade e de associativismo do artesanato paraibano, observa-se que questões relacionadas ao apoio e fomento da atividade artesanal por parte do Setor Público ocorrem de maneira natural durante o diálogo com as artesãs entrevistadas. Como foi relatado anteriormente, a intervenção de órgãos como o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (SEBRAE) e instituições públicas como Governo do Estado da Paraíba e Prefeituras Municipais foi fundamental para a estruturação e criação das associações de artesãos pesquisadas.

O associativismo e cooperativismo na Paraíba é proposto como meio de fortalecimento e estruturação econômica do artesanato, promovendo melhorias na divulgação e comercialização da atividade dentro e fora do território estadual. As ações ocorreram por meio de projetos e programas de políticas públicas que visavam a organização de artesãos em grupos legais perante a legislação brasileira. O processo de institucionalização do saber artesanal no estado teve início com a implantação do projeto Cooperar¹⁸, no ano de 1997. Baseado em ações para promoção do associativismo e cooperativismo como meio para geração de renda em zonas rurais na Paraíba, o projeto ofereceu apoio a grupos de artesãs rendeiras em diversos municípios, entre eles o município de São João do Tigre. O projeto promoveu ações de capacitação e aperfeiçoamento dos artesãos, assim com a regulamentação do grupo como associação. Foi por meio do programa financiado pelo Governo do Estado da Paraíba que a primeira sede da **Associação 04** foi constituída, com 80 artesãs ativas já em 1997.

Já as **Associações 01, 02 e 03**, iniciadas há menos de 20 anos, tiveram apoio direto do SEBRAE para sua fundação. Esse fato pode ser associado à implementação do Programa Paraíba em Suas Mãos, lançando em dezembro de 2003, também pelo Governo do Estado, em conjunto com ações do Programa de Artesanato Paraibano. A presença do SEBRAE nas associações esteve ligada ao processo de capacitação do artesão como empreendedor e gestor do trabalho artesanal, oferecendo cursos e

¹⁸. O projeto Cooperar tem como um de seus pilares de atuação o apoio ao cooperativismo e ao associativismo na identificação, no planejamento, na execução e na operação dos seus investimentos (GOVERNO DO ESTADO, 2020).

treinamentos de acordo com as necessidades de cada grupo. Segundo a artesã **AF03-RC**, o interesse do órgão no artesanato da fibra se deu por causa da criatividade expressa nas peças artesanais. A artesã relata que o principal apoio veio da divulgação do artesanato e dos cursos oferecidos, considerando como de maior valia os cursos de precificação das peças.

(Do) SEBRAE, o maior apoio que a gente considera foi que eles sempre convidam a gente para as feiras e deram alguns cursos aqui. (...) No início ele deu o curso de preço, questão de vendas que até hoje eu guardo as apostilas.

De maneira benéfica, etapas do processo artesanal passam a ser percebidas pelas artesãs mais claramente, promovendo processos de identificação e valorização do artesanato. A artesã explica: *“Porque uma coisa é eu entregar as coisas para você: tá aqui a peça, a cola, a fibra, tudinho. Agora quem sabe quanto foi a peça, quanto foi a cola e o tempo que eu tirei a fibra, sou eu que tirei.”* Entretanto, apesar dos cursos oferecidos, a percepção de valor não foi imediata por todas as associadas. A artesã continua seu depoimento e relaciona o valor comercial do artesanato com o valor do trabalho artesanal.

Você tem que ver o tempo que você gastou, porque tem o seu tempo, porque você é empregado de você mesmo, né? E elas não entendiam. (...) Ainda hoje eu lembro, até um brinco, que a gente vendia de dez reais (...) a gente cobrou em R\$ 10,00. Quando (a consultora) fez a conta direitinho, o valor ideal era de R\$ 12,00 reais. Todas as peças que ela avaliou estavam abaixo do preço que deveria ser cobrado. Aí foi a partir daí que (as artesãs) foram aprendendo a dar valor.

De forma semelhante, a artesã **AF02-AT** relata uma resistência por parte de algumas associadas quanto às intervenções propostas por agentes externos, mesmo quando oferecidas por outras artesãs associadas. A artesã exemplifica com a resistência a retirada do nó para arremate da Renda Renascença: *“Eu já dei cursos até de graça, tentei incorporar com o apoio do SEBRAE ou outras entidades, mas você sabe né?! Então ainda tem muitas rendeiras que botam nó na Renda Renascença.”*

Apesar do apoio inicial recebido por todas as associações estudadas, quando questionadas sobre os tipos de apoio que possuem atualmente, uma fala recorrente

das artesãs relaciona-se com a falta de continuidade do trabalho implementado pelos órgãos e agentes externos, como pode ser observado nas falas das artesãs **AF01-RC**, **AF03-RC** e **AF01-AT**, a seguir:

AF01-RC

Já tivemos durante um bom tempo, tivemos apoio de prefeitura, SEBRAE, IFPB, mas hoje? Hoje mesmo não! Não temos mais nenhum apoio.

AF03-RC

Agora já faz um bom tempo que eles (SEBRAE) não vêm né, faz um bom tempo que eles abandonaram a gente. No início, nossa! Era direto aqui.

AF01-AT

Não, não recebemos verba de qualidade nenhuma, a gente se sustenta com as peçazinhas que (a gente) faz.

Diante dos relatos, pôde ser observado um movimento de descontentamento perante as instituições de fomento. Algumas das artesãs atribuem a decadência das associações à falta de apoio contínuo dos programas e órgãos que anteriormente foram seus parceiros, igualando-se à situação de abandono, como relata a artesã **AF03-RC**:

Eu sempre digo: SEBRAE é aquele que solta a semente, depois eles não querem saber se está em terra fértil ou em terra seca. Porque se você solta uma semente, você tem que ver a terra, tem que ver se germinou, se cresceu, se produziu frutos, tudo isso. [...] Agora jogou lá e não quer nem saber, aí não existe.

No caso da **Associação 01**, a cobrança quanto a uma continuidade das ações e do apoio à associação justifica-se em dois momentos, primeiramente pelo retorno positivo do projeto quanto ao artesanato da cidade, como relata a artesã **AF01-RC**:

A gente foi um projeto piloto pra prefeitura começar com o artesanato, a entrar nessa parte de artesanato. Porque eu percebi que depois que a gente começou, a prefeitura começou a entrar com vários outros projetos de artesanato.

Em seguida, pela visibilidade proporcionada pelo projeto para fins turísticos. A artesã continua seu depoimento afirmando ser recorrente o relato de turistas que visitam a sede da associação relacionando o artesanato produzido como ponto turístico da cidade de João Pessoa. Nessa perspectiva, a percepção das artesãs quanto ao potencial turístico do produto artesanal pode ser explicada pelas ações de fomento do artesanato aplicadas no estado, viabilizadas primariamente pelo Programa de Artesanato Paraibano (PAP), vinculado à Secretaria Estadual de Turismo e Desenvolvimento Econômico (SETDE) desde a sua implantação em 2003. Todas as ações promovem até hoje uma ascensão econômica do setor artesanal, seguindo as proposições do artesanato como atividade da Economia Criativa.

Quando questionadas sobre os programas de incentivo ao artesanato, as artesãs de imediato associam o apoio do PAP ao Salão de Artesanato Paraibano. Com duas edições anuais, propostas de acordo com o calendário turístico do estado, o evento tornou-se a maior fonte de divulgação e visibilidade do artesanato paraibano dentro e fora do estado. A primeira edição ocorre na cidade de Campina Grande no mês de junho, reconhecidamente o período de maior fluxo turístico na cidade devido ao evento “Maior São João do Mundo”. Já a segunda edição do Salão de Artesanato ocorre entre os meses de dezembro, janeiro e fevereiro na cidade de João Pessoa, conhecida por seu potencial turístico litorâneo em meio à alta estação de verão.

Para a artesã **AF01-AT**, o maior contato com os clientes externos ao município de Serra Redonda ocorre nas feiras promovidas pelo PAP e no Salão de Artesanato, para o qual recebem apoio para a exposição das peças em um dos estandes do evento. Em concordância, a artesã **AF03-RC** comenta que o único evento no qual a associação investe atualmente é o Salão de Artesanato de Campina Grande, e justifica:

O único lugar que a gente vai agora é só o Salão de Campina. O de João Pessoa, nunca mais a gente foi. Eu digo a secretária: "Oh, o investimento é alto e o retorno é pequeno". Ano passado eu fui visitar e tinha colegas que não estavam passando fome porque o colega (do lado) estava dando comida. Porque nem R\$ 10,00 para comprar uma marmita ele estava conseguindo (vender).

A artesã questiona ainda a estrutura oferecida pelo PAP aos artesãos durante o evento, principalmente aqueles vindos de municípios mais afastados das duas cidades sede, ressaltando a realidade dos alojamentos, insuficientes e com pouco conforto aos artesãos. Porém uma fala que chama atenção é a percepção de que alguns grupos de artesanato são favorecidos em detrimento de outros nas seleções para o evento, segundo um dos relatos da artesã **AF01-RC**, isso ocorre por questões políticas e divergências entre gestores e artesãos.

Esse salão, esse 31º Salão, foi o primeiro Salão de Artesanato que participamos, porque da outra gestora a gente tinha tipo uma barreira, sabe? A gente chegava lá no salão de artesanato (e falavam) “Ah, chegou as queridinhas da prefeitura.”

A questão política que envolve o artesanato na Paraíba vai além da divulgação e dos eventos estaduais, dificultando a absorção do artesanato em outros eventos nacionais. A alternância entre gestões também é relatada como fator de influência quanto a continuidade e manutenção das associações, como relata a artesã **AF02-AT** sobre a descontinuidade do programa Cooperar, responsável pela restauração da sede da associação:

Então, hoje o programa (PAP) não faz, (o Programa Paraíba em Suas Mãos) deu um subsídio muito grande para fazer uma restauração. Restauraram a sede de Camalaú, restauraram a sede de São Sebastião do Umbuzeiro. A de São João do Tigre era uma das casas da renda que tinha a visão melhor, de mais apoio pra receber pessoas. Cada município ganhou uma casa.

Para a artesã **AF01-AT**, o apoio externo é necessário para a continuação do saber artesanal, sem ele projetos não conseguem ser postos em prática.

Tenho minha mão de obra, posso até não cobrar nada por ela, mas tem uns custozinhos que é difícil pra nós de manter sem apoio de prefeitura, sem apoio de ninguém. É tanta coisa que precisa, tudo onera o nosso bolso, a gente não tem verba, aí fica difícil pra gente fazer assim esse projeto, tem o projeto todinho em mente, na cabeça, mas até hoje não tem quem se disponibilize a nos ajudar com os acessórios que faltam. Eu não queria dinheiro, eu queria tecido, queria linha (...) coisinha baratinha só pra fazer o arranjo e tudo isso são pendências financeiras.

Ao longo das entrevistas pôde ser observado nas falas das artesãs o peso do setor público e de agentes externos para fomento e manutenção do artesanato dentro das associações, envolvendo não apenas questões administrativas e de incentivo ao artesão, mas também revelando divergências resultantes do sistema político no estado, facilmente reconhecido pelo abandono de programas e projetos iniciados em gestões anteriores.

4.2.3.1. Artesanato Paraibano: Cultura *versus* Economia.

O que pode ser percebido na atuação do SEBRAE em parceria com as entidades públicas no Estado é uma apropriação de um discurso sobre valorização cultural do artesanato aplicado apenas nas etapas iniciais das intervenções, onde busca-se respaldo para delimitação e escolha dos grupos que serão beneficiados por programas e ações. No decorrer das intervenções observa-se que estas são estabelecidas de acordo com as potencialidades econômicas e comerciais do fazer artesanal, favorecendo uma dicotomia exposta frequentemente pelas artesãs: **o despertar da visão empreendedora *versus* a delimitação de atuação.**

Ao mesmo tempo que o órgão busca proporcionar meios para implementação de inovações, também limita o fazer artesanal de acordo com suas bases e termos de referência de atuação no setor, classificando e categorizando artesãos e artesanato de acordo com suas métricas mercadológicas. No modelo, valores socioculturais essenciais para o desenvolvimento e reconhecimento de uma identidade do artesanato são postos como fatores secundários. A artesã **AF01-RC** comenta que o tipo de produto artesanal produzido pela associação não é considerado artesanato pelo PAP, que segue as diretrizes do SEBRAE-PB, e por isso foram impedidas por tanto tempo de participar do Salão de Artesanato. As artesãs **AF03-RC** e **AF01-AT** relatam como seus produtos foram considerados fora do padrão estabelecido pelo SEBRAE. Para a artesã **AF03-RC** a delimitação do SEBRAE impõe um produto que não foi pensado por ela, como pode ser visto no relato da produção das bonequinhos feitas pela artesã:

Uma boneca, eu fui dormir à noite e acordei 02h da manhã com a boneca na cabeça. Quando acordei, eu já fui fazer. Aí quando eu mostrei pro SEBRAE, o SEBRAE disse: não pode! Não pode porque a boneca, ela é o que? Uma base de uma garrafa pet, a saia dela revestida com a fibra, tem a gola de crochê com a fibra da banana, o cabelinho, tudo de fibra de banana, só a base que é reciclável e a cabeça é de boneca. Aí ele [SEBRAE] disse que não poderia, teria que ser da palha da banana, no caso da fibra.

Desta forma, o posicionamento acaba por se estender às entidades públicas parceiras do órgão, implicando em embargos e dificuldades para a realização do que é proposto pelo Setor Público: divulgação e ampla comercialização do artesanato produzido em eventos e feiras. A artesã **AF01-AT** relata que a junção entre labirinto e bordado partiu de uma necessidade para participar do Salão de Artesanato Paraibano:

A gestora não aceitava que fosse duas mercadorias distintas, né? [...] Aí pra dar uma trégua nessa coisa que a gente não podia apresentar dois trabalhos distintos, veio a necessidade da gente incorporar o Bordado no Labirinto, pra poder ter direito pra ficar. Lutamos com as armas que a gente tinha, aí a gente botou o Bordado no Labirinto. (...) Foi necessidade, não foi estratégia não.

Diante dos fatos, observa-se que o posicionamento de mais valia econômica e menor valor sociocultural das entidades e programas de fomento acabam por moldar também a visão das artesãs quanto ao artesanato produzido.

Figura 20: Síntese da Análise Artesanato e Setor Público

SÍNTESE DA ANÁLISE



Artesanato & Setor Público

Início, meio e Fim;
A falta de apoio do governo depois que se terminam as ações;
O impacto das alternâncias de governos

Artesão & Gestor

Programas e eventos;
Relação de preferências;
Capacitações com designers

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

4.2.4. Design e Artesanato na Paraíba

Para analisar a relação entre design e artesanato na Paraíba, se fez necessário compreender o papel da identidade, do associativismo e do setor público no artesanato paraibano, isto porque uma das estratégias amplamente utilizadas para fomento e valorização do artesanato no estado é estabelecida por meio do Programa

Sebrae Artesanato. O modelo de intervenção utilizado pelo órgão aposta em capacitações e consultorias guiadas pelo design para desenvolvimento das potencialidades econômicas e comerciais do artesanato, de acordo com o contexto de cada unidade federativa. Apesar de evidenciar propostas colaborativas no termo de referência¹⁹, observa-se uma estrutura predominantemente *top-down* nas ações implementadas no estado, onde o designer assume o papel de mentor e/ou consultor enquanto o artesão assume o papel de aprendiz.

Quando questionadas sobre o primeiro contato com design a maior parte das artesãs entrevistadas remete suas experiências às consultorias oferecidas pelo SEBRAE em parceria com instituições públicas. A artesã **AF03-RC** comenta que teve contato com design por meio de cursos oferecidos pelo SEBRAR e SENAC nos estados de Pernambuco e Paraíba. Já a artesã **AF01-AT** relembra que o primeiro contato com design ocorreu na mesma época do início da associação, apoiada pelo SEBRAE. Para as artesãs da **Associação 01**, existe uma relação entre ter conhecimento sobre design por meio do designer consultor do projeto. Para a artesã **AF01-RC**, a consultoria oferecida pelos órgãos de fomento demandaria um grande esforço, mas por ter a participação de um designer reconhecido internacionalmente, esse esforço traria bons frutos não só para ela, mas para todas as artesãs do grupo, que na época ainda não era constituído formalmente por meio de uma associação.

A artesã **AF02-AT** comenta que seu primeiro contato com design também foi por meio de uma estilista e que a parceria com a associação de rendeiras se manteve por mais de 15 anos. Para a artesã, a utilização da Renda Renascença pelo universo da moda favoreceu novos projetos com designers e estilistas de outros estados, incluindo o designer consultor citado pela **Associação 01**. Ao longo das entrevistas foram observados alguns aspectos semelhantes entre as experiências das artesãs com o design, que podem ser divididos em duas partes: **a associação do fazer design com processos de criação e inovação e a construção da relação entre designer e artesão.**

4.2.4.1. Design, artesanato e criação

¹⁹ O termo de Referência: Atuação do sistema SEBRAE no Artesanato apresenta objetivos e diretrizes para a atuação do órgão junto ao setor do artesanato nacionalmente (SEBRAE, 2010).

Na fala das artesãs, a relação entre design e artesanato é percebida principalmente por meio de *insights* criativos. É recorrente a visão do design como valor agregado ao artesanato, principalmente quando associado à criação de novas peças. A artesã **AF03-RC** afirma que o design *“é uma coisa que vai agregar mais valor ao meu trabalho, aquela coisa que eu posso dizer: eu que criei isso aqui, o que você acha?”* Para as artesãs, o design em suas peças relaciona-se com fazer o que se gosta (artesanato) com o que se necessita (design), evidenciando assim a identidade do fazer artesanal ao mesmo tempo que se produz “o diferente” buscado pelo mercado consumidor. A artesã **AF01-AT** explica sobre a adição do Bordado à técnica do Labirinto nas peças da **Associação 03**, como um movimento para *“juntar o útil com o agradável, pra valorizar mais a peça, ou seja, fazer a diferença. Aí faz o bordado depois da peça concluída. A gente vai fazendo o bordadozinho pra identificar ela como o Bordado da Serra”*.

Adentrando a relação entre design e valorização do produto artesanal é interessante observar que apesar das consultorias com designers e estilistas as artesãs não relacionam as atividades de gestão de processos, criação e produção ao fazer design, mas sim ao saber fazer empírico. Este fato pode estar relacionado com o tipo de relação estabelecido entre artesão e designer no modelo aplicado pelos órgãos e instituições de fomento.

4.2.4.2. Uma relação em desequilíbrio: artesão e designer

Quando questionadas sobre as experiências com os designers consultores e colaboradores, dois momentos puderam ser observados nas falas das artesãs. O primeiro relaciona-se com a importância do processo de empatia e respeito entre artesão e designer, como pode ser observado nos relatos a seguir:

AF01-RC

Eu achei ótimo, ele é muito educado, muito receptivo. Ele não mandava você fazer isso. Ele senta com você e vê se é possível fazer aquilo, ele vê as possibilidades.

AF01-AT

*Nossa, de lá pra cá ela deu várias oficinas com apoio do SEBRAE, que nos ajudou muito, abriu muitas portas. (...) Nossa, enriqueceu! **Porque achávamos que sabíamos, mas aí foi diferente né?** (grifo nosso)*

Uma fala recorrente entre as artesãs relaciona-se com o saber do designer, percebido como superior ou de maior valor, é o saber que faz a diferença e traz o diferente. Para a artesã **AF01-AT**, a contribuição do designer é positiva pois relaciona-se com competência, e justifica: *“Foi diferente trabalhar com uma pessoa que tem competência. Como eu disse: a inspirar e tirar nossas dúvidas, foi ótimo!”*

De maneira mais explícita, a artesã **AF03-RC** assume uma posição de conhecimento inferior ao justificar que a experiência foi positiva pela proposição de novas ideias, mesmo que essas não funcionassem. Nas palavras da artesã: *“Foi bom né, porque ela (designer) trouxe algumas ideias novas para gente, só que evidente, quem seria eu para dizer que aquela ideia não iria dar certo? O que ela mandou a gente fazer, a gente fez.”*

Durante as entrevistas percebe-se que quando não é estabelecida uma relação de respeito, os resultados são negativos, como relembra a artesã **AF03-RC** sobre seu primeiro contato com um designer:

Teve um que veio me ensinar umas peças de fibra de banana e foi um desastre. Meu filho estava comigo também na época, ele mandou meu filho fazer alguma coisa que tivesse referência do município, sempre criado pra banana. Meu filho fez uma estrutura linda numa quenga de coco. [...] o menino trabalhou a tarde todinha, levou pra lá e ele (designer) disse “Ainda não era desse jeito”. Nada tava certo, foi uma decepção! Acabou que eu nem finalizei o curso, no outro dia eu saí chorando. Aí depois ele me chamou, veio me pedir desculpas, eu desculpei, mas (disse): não vou participar mais não.

Logo, fica claro que a construção de uma relação empática se faz necessária para a continuidade das ações de desenvolvimento e fomento do saber artesanal. Ressalta-se que para que isso ocorra de maneira eficaz, se faz necessário tempo e dedicação de ambas as partes envolvidas.

O segundo momento refere-se aos aspectos negativos de uma experiência baseada na diferenciação entre conhecimentos, reforçado pelo método aplicado pelo

SEBRAE. Muitas vezes exposto no discurso inicial, o designer consultor torna-se o protagonista da ação, negligenciando assim a participação e colaboração oferecida pelo artesão. Como exposto anteriormente pela artesã **AF01-RC**, a publicidade em torno do designer foi fator decisivo para a sua participação na consultoria oferecida. Em situação semelhante, a artesã **AF03-RC** lembra como foi oferecida a consultoria junto à **Associação 02** em 2009. Entretanto, os resultados não foram os esperados, como descreve a artesã:

*Então o SEBRAE na época prometeu que tinha uma designer de primeiro mundo, que ia até ser difícil dela chegar aqui, mas que ela conseguiu. Eu acredito que de dez peças, **porque ela passou três dias aqui né?!**, nós não conseguimos levar a frente cinco, não.*

Na visão das artesãs, a duração das capacitações não favorece a construção de uma relação equilibrada com o designer, como pode ser observado no relato da artesã **AF01-RC** sobre a consultoria de design oferecida e financiada pelo SEBRAE em 2015:

A gente passou três dias na Estação Ciência, fazendo a capacitação. E aí desses três dias, ele (designer) veio, passou três dias com a gente e foi embora. E deixou as tarefas de casa né? O que era que a gente poderia fazer com a escama e o cobre. Acho que uns dois meses depois ele voltou. Não! Um mês depois ele voltou para ver o resultado.

De maneira semelhante, a artesã **AF02-AT** relata o processo da última parceria com o mesmo designer, financiada também pelo SEBRAE em 2019:

*Cada município teve direito de trazer cinco rendeiras e a gente passou uma semana trabalhando com **o designer**. Ele vindo mais de perto, ele passou uma semana com esse curso. E daí a gente teve esse trabalho durante essa semana e depois foi desenvolvido as peças para esse desfile.*

Apesar da ação realizada na **Associação 02** ter a participação de uma designer local, a artesã **AF03-RC** relata que o tempo de consultoria não foi suficiente para a finalização das peças propostas, e explica: “O tempo foi muito corrido né? Tempo que ela ficou... Foram só três dias, teve peças que ficaram até inacabadas por conta do tempo”. Além de proporcionar um ambiente menos confortável ao trabalho, a artesã

afirma que o curto tempo de consultoria não favoreceu a continuidade do trabalho proposto pela designer.

Nesse sentido, as dificuldades para a produção das novas peças remetem mais uma vez ao tipo de ação proposta pelo SEBRAE, onde o conhecimento tácito do artesão por vezes é ignorado em favorecimento da produção de novas possibilidades competitivas por meio do design. Questões como conhecimento e compreensão das especificidades do contexto em que o artesanato se apresenta passam despercebidos, como a utilização de matérias-primas incompatíveis ou a descaracterização de uma identidade já consolidada. De maneira óbvia, o uso do ferro com a fibra de banana se torna impraticável para a artesã **AF03-RC**, como descreveu a seguir:

Porque ela (designer) trouxe várias peças de ferro. Uma fibra natural... ela vai ter que trabalhar com o que? Com madeira, ela colocou um ferro! Suporte de revista à base de ferro revestido de fibra, resultado: na umidade não dá duas semanas e está tudo enferrujado porque a fibra, ela fica maleável, úmida no frio e a umidade com o ferro a tendência é enferrujar. Umas bandejas de ferro que ela criou pesadíssimas, com um fundo de MDF e revestido na fibra, essas bandejas eu nem cheguei a fazer porque eu vi que não tinha jeito.

Apesar das divergências, a artesã adiciona que a contribuição da designer foi importante pela troca de conhecimentos e principalmente pelo despertar de novas ideias. Os produtos em ferro desenvolvidos pela designer foram repensados com estruturas em madeira e adicionados ao catálogo da associação. Para as artesãs da **Associação 01**, que identificam a experiência com as consultorias de design positivas, os conhecimentos e ensinamentos do designer foram essenciais para o desenvolvimento de novas possibilidades produtivas e criativas, como relata a artesã **AF01-RC**:

Então isso é bom porque você vai explicando, você tem um conhecimento, uma técnica e ele tinha conhecimento de montar uma estrutura. Então a gente sentava e ia conversando, e de repente saiu uma peça totalmente diferente do que ele desenhou. [...] Depois daquela peça que ele mostrava pra gente, surgiam mais ou menos umas dez tentativas.

Além dos aspectos relacionados à empatia e respeito, algumas artesãs identificam o aprendizado e aplicação de novas técnicas, assim como o aperfeiçoamento de técnicas já conhecidas, como resultados palpáveis das experiências com designers. Para a artesã **AF02-AT**, o artesanato produzido antes das consultorias não tinha uma qualidade técnica adequada, explicando que “antes onde nós trabalhávamos, nós não tínhamos uma boa qualidade, qualidade essa em que? Em relação para não botar nó”, referindo-se ao processo de acabamento e finalização dos bordados nas peças artesanais.

Um dos relatos mais interessantes quanto ao reconhecimento acerca do aperfeiçoamento de técnicas produtivas é o da artesã **AF01-AT**, onde consultorias pautadas nas potencialidades econômicas do artesanato podem ser observadas com bastante clareza:

*Assim, as instruções técnicas, o fazer os arranjos, a combinação de cores. E a perfeição do verso do trabalho... a gente não tinha essa preocupação. Mas ela (designer) nos ensinou e nós pegamos bem a técnica de como fazer o bordado e não deixar tão feio pelo lado avesso. **Porque como é uma peça artesanal, feita à mão, quem vai comprar gosta muito de ver a frente e o verso, então a gente procurou não trabalhar com nó.** Porque a maioria vai fazendo o bordado e aí faz logo o nó, fica aqueles fiapos, aquelas coisas. A gente não, a gente procura embutir tudo direitinho, da melhor maneira e também pra não sair tanta cópia. Peças, como eu posso te dizer? Exclusivas! (grifo nosso)*

Observa-se que a visão da artesã do aperfeiçoamento das técnicas tende a ser direcionada primeiramente pelo valor econômico da peça e ao comprador final, apenas de forma secundária os valores de identidade e exclusividade do artesanato são apresentados no discurso. Essa visão econômica pode ser explicada pela maneira como a relação entre designer e artesão se estabelece durante as consultorias, estruturada em um sistema *top-down* de aprendizagem e ensino unilateral, onde o designer se torna responsável pela criação e as artesãs pela execução das peças.

Figura 21: Síntese da análise Artesanato e Design

Fonte: Elaborado pela autora, 2020.

SÍNTESE DA ANÁLISE



Artesanato & Design

Design percebido na criação;
O design do artesanato enquanto técnicas e habilidades;
Design relacionado à inovação e novas percepções.

Artesão & Designer

Duração das capacitações
O desequilíbrio da relação: mão de obra x criação
O conhecimento do designer sobre o artesanato produzido
A gratidão ao designer

CAPÍTULO 5 | RESULTADOS E DISCUSSÕES

Neste capítulo são discutidos os resultados da pesquisa. São apresentadas percepções e reflexões acerca de processos para o desenvolvimento local que envolvem artesanato e design na Paraíba na atualidade. O capítulo apresenta o cenário atual e novas possibilidades para atuação do design no artesanato paraibano, dividindo-se em quatro seções: O panorama paraibano e o artesanato para o turismo; Design e artesanato no desenvolvimento local paraibano – relações e conflitos; Artesanato e design em colaboração na Paraíba: invertendo estruturas e construindo relações e Ações governamentais, artesanato e design: caminhos possíveis.

5.1. O panorama paraibano e o artesanato o turismo

A identidade de um povo ou grupo social está comumente associada à sua cultura, território e história, dando forma a uma rede de significados, saberes e tradições compartilhados. Discursos de identificação são expressos ao longo do tempo por meio de relações, estabelecidas entre indivíduos pertencentes a um mesmo contexto social (MORENO, 2014). Desta maneira, buscar compreender a identidade do artesanato paraibano debruça-se primeiramente sobre quem a constrói. É preciso compreender o artesão em seu contexto social macro, onde vivências e significados são capazes de explicar atitudes, valores, preferências e aspirações de um fazer artesanal.

Durante a pesquisa observa-se que a identidade do artesanato se confunde não apenas com a identidade do artesão, mas principalmente com sentimentos de identificação e pertencimento ao território. O fazer artesanal relaciona-se com os conhecimentos sobre a matéria-prima retirada do meio-ambiente que, ao ser ressignificada e transformada, revela um artesanato próprio e particular de cada região, como exposto pelas artesãs das Associações 01 e 02. Refere-se também a uma identidade construída por meio de curiosidade e observação de mulheres, sejam estas mulheres avós, mães ou vizinhas, repleta de sentimentos de gratidão e aprendizado, como relatam as artesãs das Associações 03 e 04. Para as artesãs entrevistadas, expressar identidade é ter significado, é pertencer a algum lugar. Sem

pertencimento e o autorreconhecimento de uma identidade local, o fazer artesanal se perde em meio as dificuldades modernas, principalmente econômicas.

Para Krucken (2017), esse fato relaciona-se com os aspectos simbólicos do pertencimento, necessários para que indivíduos possam desenvolver ações e projetos não só democráticos, mas também duradouros. Em concordância com a autora, os fatores simbólicos e significativos de pertencimento tornam-se expressivos diante dos relatos das artesãs **AF01-RC** e **AF03-RC**, que apesar de não terem nascido no território em que desenvolvem o saber-fazer artesanal, possuem sentimentos de identificação, carinho e dedicação ao local por causa do artesanato, ou seja, o território é vivenciado e assume a conotação de *terroir*. Desta maneira, observa-se na pesquisa que as Associações nas quais o artesanato produzido expressa valores do entorno em conjunto com sentimentos de pertencimento tendem a resistir aos desgastes enfrentados pelos grupos de artesãos com o passar do tempo. Em paralelo, observa-se que os grupos com maiores índices de rupturas e abandono da atividade artesanal ocorrem nas Associações cujas estratégias de fomento do artesanato estão centradas primeiramente no desenvolvimento econômico e turístico do fazer artesanal. Portanto, o saber-fazer repleto de identidade local possui maior relevância e significado ao artesão e conseqüentemente para sua permanência na atividade artesanal.

Conseqüente à identidade e território, observa-se a importância da colaboração e coletividade para o desenvolvimento das associações estudadas. Como foi apresentado anteriormente, a constituição legal das associações ocorreu por um conjunto de fatores relacionados ao Setor Público do Estado. Baseados em estruturas organizacionais predominantemente hierárquicas, os modelos de intervenção do SEBRAE e do Programa de Artesanato Paraibano reforçam uma visão de cima para baixo (*top-down*), objetivando a construção de uma cultura de associativismo e cooperativismo nos artesãos paraibanos. Também conhecida como abordagem *top-down*, a intervenção aplicada pelos órgãos revela uma relação de poder que se estende não apenas às ações de políticas públicas implementadas, mas também aos próprios grupos de artesãos estudados. Para Moraes Sobrinho (2014), as estratégias da abordagem *top-down* utilizadas nas intervenções no artesanato paraibano são responsáveis pela baixa adesão e participação dos artesãos nas ações propostas, pois suas necessidades como atores sociais ativos não são efetivamente diagnosticadas durante as fases de planejamento e implementação. Essa percepção

se confirma por meio dos relatos das artesãs presidentes (na atualidade ou no passado) das associações, que destacam a imposição do cargo e a centralização de atividades administrativas e gestoras como fator de desgaste individual e coletivo.

Para o antropólogo Ricardo Lima (2011), as legislações do Brasil são as responsáveis por essa imposição estrutural e pela cultura do associativismo junto ao fazer artesanal. Para o autor, é incoerente ser necessário criar um CNPJ para se ter direito de auxiliar grupos de artesãos no país, negando assim princípios culturais do artesanato. Por fim, o autor fundamenta sua posição com o seguinte questionamento:

Se eu reconheço que o valor da produção artesanal está no modo como seus produtores fazem as coisas, em sua visão de mundo, seus valores, sua cultura enfim; por que eu tenho que transformá-los numa associação com CNPJ? (LIMA, 2011, p. 204).

Aplicando-se o questionamento à Paraíba, podemos relacionar as ações pró-associativismo com a visão primariamente mercadológica do Setor Público Estadual, representado pelo Programa de Artesanato Paraibano - PAP, vinculado à Secretária Estadual de Turismo e Desenvolvimento Econômico. O PAP é responsável por projetos, capacitações e eventos relacionados ao artesanato dentro do Estado, indo na contramão à valorização do potencial cultural do artesanato questionado por Lima (2011). Em paralelo, a Curadoria do Artesanato Paraibano é vinculada à Secretaria do Estado de Cultura, tornando-se responsável pelo reconhecimento e classificação do artesanato produzido no estado. Diante desses fatos, observa-se um direcionamento tendencioso do fazer artesanal como atividade econômica, favorecendo o enfraquecimento do valor cultural imaterial do artesanato, contribuindo para que aspectos de identidade, tradição e história do artesão e território estejam em posição de desigualdade. Nos depoimentos recolhidos, fica claro como esse direcionamento afeta o olhar das artesãs acerca do produto artesanal, onde são recorrentes falas que posicionam eventos para promoção do artesanato turístico – como as edições do Salão de Artesanato Paraibano – como principal fonte de divulgação das Associações.

A exploração comercial e econômica do artesanato por órgãos públicos pode ser observada também em projetos e ações de desenvolvimento local e inclusão social,

como pode ser observado no **I Plano Estadual de Políticas Públicas para Mulheres** (2013), onde dentre as ações propostas estão:

- Fortalecer atividades de produção, comercialização, exposições culturais, feira de artesanatos, debates, divulgação de serviços, dentre outros, para colaborar com a autonomia financeira das mulheres, incluindo as datas alusivas as mulheres;
- Garantir infraestrutura para a venda dos produtos artesanais de mulheres artesãs, integrado com a política do desenvolvimento turístico dos municípios (GOVERNO DA PARAÍBA, 2013, p. 10).

O mesmo tipo de ações proposto no Plano Estadual encontra-se replicado no **Plano Municipal de Políticas Públicas para Mulheres** da Prefeitura Municipal de João Pessoa - PMJP (2013, p.16-17), dentre elas:

- Potencializar a geração de renda do artesanato produzido pelas mulheres, através da feira Mulheres Empreendedoras em Movimento, integrada ao calendário turístico do município, garantindo o acesso aos espaços públicos de praças, orla marítima, Ponto de Cem Réis, Estação Ciência, Centros de Convenções e outros pontos estratégicos;
- Implantar um espaço permanente destinado para exposições e vendas do artesanato produzido pelas mulheres, em local estratégico de comercialização, com prioridade para aquelas com maior grau de vulnerabilidade social e econômica., sob o critério de estarem em organizadas e/ou cadastradas em organismos de governo de políticas para as mulheres;
- Incentivar a formação de cooperativas de produção por parte das mulheres, garantindo, por meio de mecanismos legais a aquisição de produtos pela Prefeitura Municipal de João Pessoa.

De forma semelhante, o Programa Artesanato de Campina Grande - Vila do Artesão, reitera o direcionamento adotado pelo governo estadual, onde a Vila do Artesão é caracterizada como um espaço:

[...] destinado à comercialização de produtos artesanais. Incentiva o artesanato local e resgata a cultura de trabalho e de desenvolvimento do Município, além de incentivar o turismo fortalecendo a economia local e fomentando a geração de emprego e renda (AMDE, 2020, s.p).

Diante do exposto, pode-se perceber que as políticas públicas de fomento ao artesanato na Paraíba implementadas pelo PAP com apoio do SEBRAE utilizam-se do valor cultural do artesanato apenas em momentos estratégicos, quase sempre relacionados à divulgação e promoção política. Nesse modelo de atuação, órgão gestor e/ou governo recebem méritos e contemplações pelo avanço e crescimento de um artesanato voltado mais ao turismo e menos ao artesão.

5.2. Design e artesanato no desenvolvimento local paraibano – relações e conflitos

Numa busca pela elevação do artesanato a um *status* de produto competitivo no mercado nacional e internacional, órgãos públicos apostam na figura do designer como agente colaborador. Entretanto, as estratégias adotadas posicionam o designer como difusor de culturas e tradições artesanais por vezes completamente desconhecidas. Esse processo de inserção do design de maneira “descuidada” favorece o surgimento de ruídos na comunicação entre design e artesanato, e conseqüentemente enfraquece as relações entre designer e artesão.

Quando adentramos a esfera de um artesanato interligado a um design devemos nos questionar primeiramente sobre **como** são realizadas as conexões entre as duas áreas, e da mesma maneira como se estabelecem as relações entre os atores sociais envolvidos, ou seja, como artesãos, grupos de artesãos, designers e gestores se relacionam durante os processos e ações de intervenção no setor artesanal. A visão proposta pelos órgãos públicos reforça um posicionamento – conhecido e amplamente difundido no território brasileiro – de **conhecimento científico versus conhecimento tácito**, onde designer e artesão tornam-se reféns de classificações limitantes e por vezes reducionistas. Nesse sistema de diferenciação de saberes, o designer assume o papel de agente transformador, tornando-se catalizador de potencialidades. Por ser detentor de um conhecimento técnico obtido na academia, exige-se do designer a capacidade e responsabilidade de repassar conhecimento e ensinar novas competências. Ao artesão cabe o lugar de aprendiz, aquele que necessita de novos conhecimentos para desenvolvimento criativo e produtivo. Desta maneira, não apenas as capacidades cognitivas de ambos os atores são pré-determinadas como também

são reduzidas de acordo com seu nível de escolaridade, para que caibam nos respectivos moldes de ensino e aprendizado necessários aos programas de auxílio ao artesanato. Esse posicionamento é evidenciado diversas vezes nas falas das artesãs entrevistadas, entretanto uma das falas mais fortes e representativas da pesquisa foi apresentada pela artesã **AF03-RC** quando questionada sobre o porquê de não ter se pronunciado junto a designer-consultora da ação²⁰ que as peças não funcionariam como esperado devido às características incompatíveis entre a matéria-prima original do artesanato (fibra de bananeira) e o novo material proposto para as estruturas das peças (ferro). Em seu relato a artesã afirma:

A qualificação dela, diploma, designer. Quem sou eu, uma artesã, pra falar? Tudo bem, a gente obedeceu ela em tudo, só que logo que ela saiu, eu já avisei pra as meninas: tem coisas aqui que não tem como a gente fazer.

São reproduções de um discurso elitista, que enfatiza um conhecimento acadêmico superior ao conhecimento empírico e tácito do fazer artesanal que revelam uma estrutura social assimétrica e desigual. A fala da artesã revela uma condição de inferioridade relacionada ao artesanato com origens ainda do período colonial (CUNHA, 2000) que nos faz questionar como até hoje esse sistema não foi descontinuado. Para Lima (2011), a inferiorização do artesanato desdobra-se em suas dimensões econômicas, mas principalmente em suas dimensões culturais. Significados e simbolismos da vida do artesão, que fazem parte dos processos artesanais, por vezes são subjugados frente aos padrões competitivos exigidos pelo mercado consumidor. O relato da artesã sobre a adequação do artesanato aos ideais criativos do designer aponta novamente para a problemática acerca de valorização de conhecimentos e saberes como consequência de ações baseadas em estruturas *top-down*, onde tais estruturas são estabelecidas como regra também para o relacionamento entre os atores sociais, principalmente entre designer e artesão. Os resultados revelam uma hierarquia de poder (e não necessariamente de conhecimento) desde os momentos iniciais. Portanto, observa-se que não existe uma

²⁰ Em 2009 a Associação 02 recebeu apoio do SEBRAE/PB para o desenvolvimento do artesanato com a fibra de bananeira, por meio de cursos de gestão e empreendedorismo e consultorias de com designers para a produção de novas peças artesanais.

relação colaborativa entre artesão e designer nas associações estudadas, mas sim uma relação de criador e mão de obra, que se apropria de um discurso elitista do saber criar e do saber fazer, ou seja uma relação assimétrica entre os atores sociais envolvidos (BENZ; LESSA, 2016).

O que acontece nas relações entre designers e artesãos mediadas pela logística *top-down* aplicada pelo Setor Público reflete na descontinuidade das ações, em que a parceria entre design e artesanato se encerra no momento no qual o conhecimento é repassado pelo designer e aplicado pelo artesão. Benz e Lessa (2016) trazem as perspectivas do educador Myles Horton sobre aprendizagem, onde desejo e motivação são apontados como os principais fatores para a produção de conhecimento coletivo, ou seja, se faz necessário que exista primeiramente o desejo de aprender para que algo seja produzido. Os autores reforçam os ideais de Horton sobre igualdade dentro das relações de aprendizagem de design e artesanato, evidenciando o respeito pelas vivências daquele que aprende algo, pois:

As pessoas sabem mais do que o “educador” sobre onde elas estão em seu desenvolvimento, sobre suas próprias experiências. Por isso é preciso respeitar e valorizar essas experiências, partindo do conhecimento que elas detêm, pois é assim que elas conseguirão desenvolver seus próprios pensamentos a respeito de um tema (ibidem, p.17).

De maneira desequilibrada, a atuação de designers renomados favorece muito mais aos interesses políticos atuantes do que ao próprio artesanato local. Como exposto pelas artesãs entrevistadas, o produto artesanal mostra-se mais valorizado por pessoas externas ao contexto político e social paraibano. A percepção das artesãs acerca da valorização do produto artesanal, somada às estratégias utilizadas pelo Setor Público, corroboram para uma continuidade de ações com foco no desenvolvimento comercial e turístico do artesanato, baseado na divulgação e consumo. Tal fato pode ser explicado pela divulgação das peças artesanais em espaços que poucas vezes chegam até o artesão, tornando-se assim uma vitrine de excelência para designer e gestão pública, mas não àquele que realmente detém o conhecimento para a sua produção. Diante do exposto, deve-se questionar o modelo de atuação que, até os dias atuais, promove uma cultura de comparação entre

conhecimentos, num círculo vicioso que promove um fazer design “superior” a um fazer artesanal “inferior”.

5.3. Artesanato e design em colaboração na Paraíba: invertendo estruturas e construindo relações

Atualmente intervenções e projetos para fomento e/ou valorização do artesanato na Paraíba estão relacionados direta ou indiretamente ao PAP e ou SEBRAE/PB. Ambos são reflexos do discurso voltado ao desenvolvimento do artesanato empreendedor propagado pelo PAB e Programa Sebrae de Artesanato. Desta maneira, para que os objetivos de divulgação do artesanato sejam alcançados, PAP e SEBRAE/PB utilizam-se de parcerias e consultorias com designers (em sua maioria não-paraibanos). Numa busca por uma renovação dos saberes tradicionais artesanais e capacitação de artesãos em todo território estadual, as ações propostas pelos órgãos reproduzem estruturas hierarquizadas com uma diferenciação explícita entre os saberes do designer e do artesão. São estruturas e estratégias onde os papéis de quem cria e quem produz não se confundem.

O estabelecimento de estruturas de cima-para-baixo produz resistências e rupturas nos relacionamentos e interações, descontinuidades de grupos e associações de artesãos e descrédito quanto aos valores – econômicos, culturais e simbólicos – do artesanato produzido. Diversos autores apontam caminhos e diretrizes que podem modificar e favorecer melhorias nessa relação já desgastada, como: a valorização da cultura local, envolvendo contexto, território e história (LORENZI; MORGENSTERN, 2019; PAOLIELLO, 2019); a utilização de modelos de gestão de design voltados ao ambiente artesanal (ANDRADE, 2015); o uso de avaliações periódicas de órgãos de fomento e ações com atuação de médio e longo prazo (SERAFIM; CAVALCANTI; FERNANDES, 2015); e uma ruptura com modelos convencionais de atuação do designer, direcionando-se a um processo criativo de aprendizado coletivo, aberto e significativo (BENZ; LESSA, 2016). Diante das possibilidades e caminhos propostos, observa-se uma convergência quanto aos processos de: **pertencimento e fortalecimento de identidade local, criatividade**

coletiva e valorização dos saberes imateriais culturais por meio de ações que possam aproximar artesão e designer de maneira colaborativa.

Práticas colaborativas podem viabilizar processos de pertencimento e fortalecimento de identidade local quando são capazes de facilitar compreensão e entendimento acerca das potencialidades do território por toda a comunidade, posicionando o território como tecido social vivo, com costumes, tradições e experiências vivenciadas por indivíduos que compartilham o mesmo espaço – geográfico e social. Segundo Krucken (2017), é preciso entender as potencialidades do design junto ao território valendo-se primeiramente de um entendimento acerca do que se deseja projetar, assim como sobre quais dinâmicas o design pode catalisar, desta forma entendendo seus possíveis resultados e impactos. Para a autora, o processo de design com foco no território e em suas potencialidades parte da identificação de “desafios e oportunidades” em conjunto com a utilização de abordagens e métodos ativos. Ou seja, prática e teoria conversam entre si no desenvolvimento de projetos, ressaltando a importância do conhecimento e compreensão acerca de formas coletivas de se projetar, dentre elas a cocriação. Desta maneira, pensar e refletir a cocriação em projetos de design considera as capacidades criativas e produtivas de todos os atores envolvidos, rumo à solução desejada. É compreender a importância daquele que usufrui da solução em todas as etapas de decisão projetual, incluindo-o também no processo criativo.

Para os processos de design e artesanato, a cocriação ou criatividade coletiva, oportuniza o desenvolvimento de habilidades resolutivas por parte de todos os atores, tenham esses conhecimentos técnico, empírico ou ambos, resultando em um grupo ativo capaz de gerar e desenvolver soluções, uma comunidade criativa (MERONI, 2008; MANZINI, 2008; 2017). Para Manzini (2008), se faz necessária uma alta conectividade para que ocorra não apenas o surgimento, mas também o sucesso das comunidades criativas – é preciso ser parte ativa e pertencer ao todo. É preciso ter acesso a totalidade do grupo, mas também as suas partes. Desta maneira, abordagens para a conexão entre design e artesanato baseadas em estruturas horizontais, *bottom-up* e/ou rede podem favorecer processos de empatia e colaboração entre artesão e designer com possibilidade de maior liberdade de interação entre os usuários, sem julgamentos de saberes ou habilidades.

Ao nos referirmos a um design que necessita enxergar suas potencialidades metódicas, devemos lembrar que o uso das ferramentas de design na construção de relações não deve ser limitante, mas sim inclusivo. Assim, o designer pode e deve utilizar de seus conhecimentos para provocar os demais atores sociais da rede, atuando junto ao artesão por meio de uma criatividade coletiva. Outro ponto a ser discutido rumo a uma proposta de melhoria para as relações entre designer e artesão refere-se à empatia. Martins (2017) revela como o repertório individual e urbano vivenciado por um designer externo ao contexto vivenciado pelo ator social torna-se relevante no decorrer de estudos acerca da identidade local e cultura de um território. Como seres sociais, designer e artesão possuem repertório coletivo e individual, portanto ambos os repertórios devem ser considerados em projetos colaborativos de fortalecimento do artesanato. Esse redirecionamento quanto aos valores identitários de cada indivíduo da rede colaborativa pode ajudar na quebra das relações estabelecidas hierarquicamente, onde a história de um ator tem a mesma relevância quanto a dos outros atores que compõem a rede, onde ambos colherão frutos. Esse mesmo direcionamento pode ser resposta frente aos sistemas frágeis dentro das próprias associações, onde regularmente artesãs indicam uma centralização de poder e de responsabilidades como fatores de desgaste das relações internas entre as associadas.

Atualmente os processos de associativismo incentivados pelo Setor Público possuem objetivos confusos e por vezes displicentes. Associar sem a devida preocupação com o que acontece com o grupo e com o artesão resulta no desaparecimento ou falências dessas instituições, como pode ser observado em duas das quatro associações estudadas na pesquisa. Esse fato pode ser explicado mais uma vez pela estrutura e abordagem utilizada. A centralização de um poder de forma velada e de responsabilidades a poucos atores sociais ocorre desde o início das ações, ferindo as premissas de uma associação onde todos devem possuir voz. Desta maneira, é preciso que as intenções de colaboração entre todos os atores sociais sejam estabelecidas de maneira clara e construtiva, evitando-se o incentivo a um associativismo artesanal mecânico e rígido.

5.4. Ações governamentais, artesanato e design: caminhos possíveis

A busca por significado do fazer artesanal deve ter início com a compreensão da sua trajetória, envolvendo artesão, território e cultura. Deve-se, portanto, evitar o discurso de um artesanato culturalmente rico apenas como estratégia de marketing e vendas – comumente reproduzido por intervenções conduzidas pelo setor público. Nas palavras de Aloísio Magalhães:

Uma cultura é válida no tempo e se insere e se insere no próprio processo histórico não só pela diversidade dos elementos que a constituem, ou pela qualidade de representações que dela emergem, mas sobretudo por sua continuidade. Essa continuidade comporta modificações e alterações num processo aberto e flexível, de constante realimentação, o que garante a uma cultura sua sobrevivência (MAGALHÃES, 1997, p.21).

As estratégias administrativas defendidas pelo autor fundamentavam-se na conscientização e mobilização tanto de governo quanto de sociedade por meio de “ações-exemplo” ou ações-modelo capazes de apontar caminhos. Nessa perspectiva, as ações e políticas de fomento devem primeiramente perceber **o valor cultural** do artesanato, voltando-se a uma mudança de percepção quanto **ao que se faz** e principalmente quanto **a quem faz**. A desconstrução do olhar assistencialista, geralmente estabelecido por programas de fomento do artesanato, pode favorecer ao sucesso de intervenções de design e principalmente da manutenção de ações a longo prazo. Como apontado por Serafim, Cavalcanti e Fernandes (2015), projetos de extensão acadêmica que envolvem design e artesanato em Pernambuco mostram como a colaboração entre designer e artesão com duração prolongada resultam em frutos a todos os envolvidos, órgãos gestores, designers e artesãos. Portanto, a mudança de paradigma quanto aos modos de fazer design junto ao artesanato rumo aos processos colaborativos beneficia a toda rede. O primeiro passo para um futuro possível é reconhecer a importância do passado, ou, como diria Magalhães (1997, p.22), *“a tarefa de preservação do patrimônio cultural brasileiro, ao invés de ser uma tarefa de cuidar do passado, é essencialmente refletir sobre o futuro”*.

CAPÍTULO 6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

A busca pelo singular e autêntico é um dos reflexos dos processos de industrialização e globalização em sociedades contemporâneas. Quando voltada ao consumo do artesanato essa busca por originalidade revela um produto artesanal condicionado ao seu valor cultural dentro do mercado. Nessa perspectiva, programas e ações governamentais buscam por meio do design o desenvolvimento de um artesanato competitivo, dotado de valores simbólicos e culturais. Porém, observou-se que as ações de design no artesanato paraibano replicam uma estrutura mecânica de aprendizado e ensino, promovendo conflitos, rupturas e resistência a novas propostas de colaboração entre designer e artesão.

Ao submergir em contextos socioculturais de Associações de Artesãos na Paraíba foi possível compreender aspectos ainda pouco explorados na literatura. Dicotomias e conflitos estão presentes em todas as organizações estudadas, em sua maioria decorrentes de abordagens hierárquicas apoiadas por práticas de associativismo. As intervenções são estruturadas de cima para baixo, reforçando uma percepção assistencialista acerca do artesanato e principalmente do artesão. Sob essa perspectiva, designers e setor público reproduzem uma distinção de saberes que apesar de ter suas origens ainda no período colonial continua propagada até a atualidade. Como consequência, tensões e divergências ocorrem durante a realização das ações em todos os níveis. O modelo mecanizado de ensino favorece processos de desistência por parte dos artesãos. Que encontram na linguagem e no repasse de informações aspectos que reforçam a diferenciação de saberes entre artesão e agente externo. Os resultados são relações sociais, criativas e produtivas entre designer e artesão construídas a partir de rupturas e/ou obediência.

Destaca-se a percepção das artesãs quanto a própria criatividade como fato recorrente nas associações estudadas que pode ser relacionado às abordagens aplicadas. Ações de design que posicionaram o artesão como aquele que carece de conhecimento e capacitação técnica, negligenciando o conhecimento e trajetória do artesão, reduziram as possibilidades criativas e conseqüentemente a receptividade a novos projetos de intervenção. Entretanto, lembramos que o tempo necessário para a criação de uma nova peça – cercada de incertezas – é semelhante ao tempo utilizado para a produção de uma peça do catálogo da associação, presente no repertório do

artesão e conhecida pelo mercado consumidor. Logo, cabe ao designer a sensibilidade de observar quais as realidades e contextos vivenciados pelo artesão antes de qualquer prática.

É preciso lembrar que o artesanato ainda é uma das formas (quando não a única forma) de geração de renda do artesão. Impor que o artesão inove nos processos criativos a qualquer custo, sem uma compreensão da sua realidade socioeconômica, torna-se tão irresponsável quanto uma intervenção que prioriza apenas a esfera econômica do artesanato. Portanto, observa-se que antes de qualquer ação, as relações entre design e artesanato devem ser construídas de maneira holística, estabelecendo um equilíbrio entre a esfera comercial e a esfera artística e cultural.

Destaca-se também a importância quanto à realização de diagnósticos em momentos pré e pós intervenção nas associações estudadas. Observou-se que por meio da avaliação e dos *feedbacks* das artesãs diversas situações de desgaste e desconforto poderiam ter sido evitadas. Concomitantemente, observou-se também que novas ações podem ser idealizadas e antigas melhoradas. A imersão inicial e a avaliação final tornam-se importantes não apenas para os órgãos de fomento ou para o artesão, mas também ao designer, que pode perceber quais métodos e ferramentas melhor se adequam às situações e contextos em que atuará. Como alternativa aos métodos e abordagens atuais, apresentamos os processos inclusivos e colaborativos de planejamento, execução e avaliação, onde designer e artesão possuem voz igualmente relevante. Por fim, a pesquisa abre discussões acerca dos modelos aplicados atualmente para o desenvolvimento do artesanato paraibano e quais suas consequências para o artesão, questionando como romper com práticas de gestão e design engessadas no tempo.

6.1. Sugestões para novas pesquisas

A pesquisa teve como escopo a investigação das consequências de ações para fomento do associativismo do artesanato paraibano. O estudo de casos múltiplos em conjunção com métodos e ferramentas comuns ao design permitiram analisar as influências da colaboração entre designer e artesão no processo artesanal sob a ótica do artesão. Entretanto, além das análises realizadas envolvendo identidade, território

e cultura percebe-se que os recortes utilizados na pesquisa podem ser modificados e/ou ampliados. Ressaltamos que apenas a visão do artesão não é suficiente para desenvolver novos modos de atuação eficientes, reconhecendo assim a necessidade de colher informações junto aos demais atores envolvidos – designers e gestores – em pesquisas futuras. Desta maneira, apontamos as seguintes sugestões para novas pesquisas que envolvam artesanato, design e políticas públicas:

- Adicionar a perspectiva do designer ao processo de análise, buscando compreender suas percepções e aspirações quanto aos projetos de atuação junto ao artesanato paraibano;
- Analisar o papel do designer enquanto agente mediador entre artesão e Setor Público no desenvolvimento das ações de fomento do artesanato;
- Adicionar a perspectiva do órgão gestor da ação de fomento do artesanato quanto a aspirações e limitações administrativas para implementação das ações;
- Propor uma interlocução entre as três esferas da pesquisa considerando os atores sociais envolvidos: artesão, designer e gestor;
- Ampliar o recorte sociocultural e econômico da pesquisa ao replicar o processo investigativo em outros grupos de artesãos na Paraíba como: núcleos familiares de artesãos, associações que desenvolvem outras tipologias de artesanato e cooperativas;
- Ampliar o recorte geográfico da pesquisa ao replicar o processo investigativo em outros grupos de artesãos fora da Paraíba, observando particularidades que envolvem contextos socioculturais e econômicos do artesanato em outras unidades federativas do país.

REFERÊNCIAS

ABBONIZIO, Marco Aurélio de Oliveira. **Aproximação teórica das intervenções de design no artesanato com os princípios pedagógicos de Paulo Freire**: caminhos para uma prática emancipatória. 2099. 136 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz de. Fragmentos do discurso cultural: por uma análise crítica do discurso sobre a cultura no Brasil. In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (org). **Teorias e políticas da cultura**: visões multidisciplinares. Salvador, EDUFBA, p. 13-23, 2007.

ALMEIDA, Marcelo Vianna de Lacerda. Design Social: definição constituída no complexo social. **Estudos em Design**: Edição Especial - 13º P&D Design 2018, Rio de Janeiro, v. 26, n. 3, p. 6027-6041, 2018. Semestral. Disponível em: <<https://estudosemdesign.emnuvens.com.br/design/article/view/595/320>> Acesso em: 02 abr. 2020.

AMDE – Agência Municipal de Desenvolvimento Campina Grande. **Programas**: Vila do artesão. Campina Grande, 2020. Disponível em: <<https://amde.campinagrande.pb.gov.br/programas/>> Acesso em: 05 jul. 2020.

ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfos e Impasses**: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e a institucionalização do design no brasil zoy. 2011. 420 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

ANDRADE, Ana Maria Queiroz de. **A Gestão de Design e o Modelo de Intervenção de Design para Ambientes Artesanais**: um estudo de caso sobre a atuação do laboratório de design o imaginário/UFPE nas comunidades produtoras artesanato Cana-Brava - Goiana, e centro de artesanato Wilson de Queiroz Campos Júnior :: Cabo de Santo Agostinho, Pernambuco. 2015. 395 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2015.

ANDRADE, Ana; CAVALCANTI, Virgínia Pereira. Design e artesanato: a experiência do laboratório de design O Imaginário. In: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlos; DEL GAUDIO, Chiara. (org.). **Ecovisões projetuais**: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil. São Paulo: Blucher, p. 295-306, 2017.

ARAÚJO, Arthur Braga de; CAVALCANTI, Virgínia Pereira de; CABRAL, Glenda Gomes. Ocupe a cultura: a cocriação como ferramenta de inovação social. In: **Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, São Paulo: Blucher Proceedings, v. 2. n. 9, p. 865 – 875, 2016.

ARAÚJO, Flávia Secioso. **Espaços culturais e design**: tecendo relações com o território por meio de processos participativos. 2019. 170 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Design, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

ARAÚJO, Germana Gonçalves de. Design fora do centro: reflexões metodológicas em design a partir de um projeto social em Sergipe, In: ARRUDA, Amilton J. V. (org.). **Design & Inovação Social**. São Paulo: Blucher, p. 51-70, 2017 (Série [designCONTEXTO]).

ARAÚJO, Renata Mattos Eyer de. Um olhar sobre o design social e a prática do design em parceria. In: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlos; DEL GAUDIO, Chiara (org.). **Ecovisões projetuais**: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil. São Paulo: Blucher, p.19-28, 2017.

ARRUDA, Amilton José Vieira de; SILVA, Paulo Roberto. A VALORIZAÇÃO DA IDENTIDADE TERRITORIAL E INOVAÇÃO SUSTENTAVEL: estratégias de competitividade, aplicados em polos moveleiros pernambucanos emergentes. **Mix Sustentável**, [S.L.], v. 3, n. 1, p. 93-99, mar. 2017.

ARRUDA, Amilton José Vieira de et al. Design e os processos de inovação social como agentes transformadores em comunidades criativas. In: ARRUDA, Amilton J. V. (org.) **Design & Inovação Social**. São Paulo: Blucher, p. 257-275, 2017. (Série designCONTEXTO)].

BARROSO, Eduardo. **Artesanato E Mercado**. Curso Artesanato, Segundo Módulo. 2001. 44 p. Disponível em: <http://rededegestoresecosol.org.br/wp-content/uploads/2015/11/cartilha_artesanato_e_mercado_autor_joao_roberto_pinto.pdf> Acesso em 27 junho de 2019.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: Entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zagar, 2005.

BENZ, Ida Elisabeth; LESSA, Washington. Reflexões sobre uma relação assimétrica entre designers e artesãos. **Estudos em Design**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 1-22, 2016. Semestral.

BERGMANN, Márcia; MAGALHÃES, Cláudio. Do desenho industrial ao design social: políticas públicas para a diversidade cultural como objeto de design. **Estudos em Design**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 51-64, jul. 2017. Semestral.

BEZERRA, Pablo Felipe Marte; ARRUDA, Amilton José Vieira de; LOPES FILHO, Celso Hartkopf. Processos Colaborativos, Codesign e Identidade: processos colaborativos e identidade local: aplicando conceitos do design estratégico. In: ARRUDA, Amilton J. V. (org.). **Design & Inovação Social**. São Paulo: Blucher, p. 199-220, 2017. (Série [designCONTEXTO]).

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

BORGES, Adélia. **Design + Artesanato**: o caminho brasileiro. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

BOTSMAN, R.; ROGERS, R. **O que é meu é cada vez mais seu**: Ascensão da economia colaborativa. Porto Alegre: Bookman, 2011. 241 p.

BRASIL. Ministério do Desenvolvimento Indústria e Comércio Exterior. Programa de Artesanato Brasileiro. **Base Conceitual do Artesanato Brasileiro**. Brasília, 2012.

_____. Decreto de 21 de março de 1991. [Institui o Programa do Artesanato Brasileiro e dá outras providências]. **Diário Oficial da União - Seção 1 - 22/3/1991, Página 5211** 1. ed. Brasília, DF: Casa Civil.

_____. Decreto nº 1.508, de 31 de maio de 1995. [Dispõe sobre a subordinação do Programa de Artesanato Brasileiro e dá outras providências]. **Diário Oficial da União - Seção 1 - 1/6/1995, Página 7845** 1. ed. Brasília, DF: Casa Civil

_____. Ministério da Indústria, Comércio Exterior e Serviços/Secretaria Especial da Micro e Pequena Empresa. Portaria nº 1.007-SEI, de 11 de junho de 2018. [Institui o Programa do Artesanato Brasileiro, cria a Comissão Nacional do Artesanato e dispõe sobre a base conceitual do artesanato brasileiro]. **Diário Oficial da União - Seção 1 - 1/8/2018, Página 34** Brasília, DF.

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

CAVALCANTI, Virgínia Pereira. Ecovisões sobre Design e Artesanato. In: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlos; DEL GAUDIO, Chiara (org.). **Ecovisões projetuais**: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil. São Paulo: Blucher, p. 237-242, 2017.

COUTINHO, Davison; Lagone, Jorge GAMBÁ JÚNIOR, Nilton G. Design. Cultura Material, Artesanato e Memória: A metodologia do Design Participativo no Museu de Favela do Rio de Janeiro. In: **Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, São Paulo: Blucher Proceedings, v. 2, n. 9, p. 5164 – 5174, 2016.

CRESWELL, John W. **Projeto de pesquisa métodos qualitativo, quantitativo e misto**. Porto Alegre: Bookman, 2010.

CUNHA, Luiz Antônio. **O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata**. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

DIAS, Ana. Design e cultura no Brasil: reflexões para o fortalecimento de um produto nacional. **Revista Lugar Comum**: Estudos de mídia, cultura e democracia, Rio de Janeiro, n. 46, p. 119-126, jan-abr. 2016. Quadrimestral.

DILNOT, Clive. Design as a Socially Significant Activity, 1982. In: RESNICK, Elizabeth (Ed.). **The Social Design Reader**. New York: Bloomsbury Publishing, 2019.

DIONEE, Hugues. **A pesquisa-ação para o desenvolvimento local**. Brasília: Liber Livro Editora, 2007.

ENGLER, Rita de Castro, MOURÃO, Nadja Maria. Design, artesanato e empreendimentos criativos: caminhos para sustentabilidade. In: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlos; DEL GAUDIO, Chiara (org.). **Ecovisões**

projetuais: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil. São Paulo: Blucher, p. 307-323, 2017.

FERNANDES, Adriana Patrícia. Um novo artesanato brasileiro: a busca por uma identidade cultural e social. In: ARRUDA, Amilton J. V. (org.). **Design & Inovação Social**. São Paulo: Blucher, p. 163-182, 2017. (Série [designCONTEXTO]).

FRANZATO, Carlo. Redes de projeto: formas de organização do design contemporâneo em direção à sustentabilidade. In: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlos; DEL GAUDIO, Chiara (org.). **Ecovisões projetuais**: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil. São Paulo: Blucher. p. 99-110, 2017.

FREIRE, Karine de Mello. Inovação social dirigida pelo design. In: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlos; DEL GAUDIO, Chiara (org.). **Ecovisões projetuais**: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil. São Paulo: Blucher. p.111-124, 2017.

FREIRE, Karine de Mello; OLIVEIRA, Caio Marcelo Miolo de. Soluções habilitantes para formação de comunidades criativas: um caminho possível do design para inovação social. In: ARRUDA, Amilton J. V. (org.). **Design & Inovação Social**. São Paulo: Blucher, p. 109-132, 2017. (Série [designCONTEXTO]).

GIBBS, Graham. **Análise de Dados Qualitativos**. São Paulo: Bookman, 2009.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Editora Atlas, 6.ed. 2008.

GRANGEIRO, Rebeca da Rocha; BASTOS, Antonio Virgílio Bittencourt. Organização do trabalho artesanal: examinando aspectos de inovação e visibilidade do artesanato no Cariri cearense. **Revista de Psicologia**, Fortaleza, v. 7, n. 2, p. 38-48, 2016. Semestral.

GUIMARÃES, Lia Buarque de Macedo. Revisitando o design social com foco no design para desenvolvimento sustentável. In: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlos; DEL GAUDIO, Chiara (org.). **Ecovisões projetuais**: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil. São Paulo: Blucher, p.49-54, 2017.

GOVERNO DA PARAÍBA (Estado). Decreto nº 24.647/2003, de 1 de dezembro de 2003. [Cria o Programa de Artesanato PARAÍBA EM SUAS MÃOS e dá outras providências]. Atos do Poder Executivo. 1. ed. João Pessoa, PB: **Diário Oficial do Estado da Paraíba**, 02 dez. 2003. p. 3.

_____. Decreto nº 32.186, de 09 de junho de 2011. [Define diretrizes do Programa “Artesanato da Paraíba” e determina outras providências.] Atos do Poder Executivo. 1. ed. João Pessoa, PB: **Diário Oficial do Estado da Paraíba**, 09 junho 2011. p. 3.

_____. Secretaria de Estado da Mulher e da Diversidade Humana – SEMDH. I **Plano estadual de políticas públicas para as mulheres**. 2013. 38p.

_____. Secretaria de Estado do Turismo e do Desenvolvimento Econômico. Programa do Artesanato Paraibano. **Editais de Chamamento Público Nº 006/2019**. João Pessoa, 22 no 2019.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE. **Censo Demográfico - 2010**. Rio de Janeiro: <IBGE. Disponível em: www.ibge.gov.br>, Acesso em: 20 mai. 2018

_____. **Divisão regional do Brasil em regiões geográficas imediatas e regiões geográficas intermediária**, 2017. Rio de Janeiro: IBGE. Disponível em: <www.ibge.gov.br> Acesso em: 25 mar. 2020

Instituto Federal da Paraíba - IFPB. **Pronatec/Mulheres Mil realiza primeira certificação na comunidade da Penha**. 2014. Disponível em: <<https://editor.ifpb.edu.br/reitoria/noticias/2014/11/pronatec-mulheres-mil-realiza-primeira-certificacao-na-comunidade-da-penha>>. Acesso em: 25 mai. 2018.

IZIDIO, Luiz Lagares et al. Design and handicrafts: the importance of interdisciplinarity in collaborative design practice. **Strategic Design Research Journal**, São Leopoldo, v. 11, n. 1, p.9-14, jan. 2018. Trimestral.

KELLER, Paul Fernando. O Artesão E a Economia Do Artesanato Na Sociedade Contemporânea. **Revista de Ciências Sociais - Política & Trabalho**. João Pessoa, p. 323-347, out. 2014.

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

_____. Ecovisões sobre Design e Território. In: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlos; DEL GAUDIO, Chiara (org.). **Ecovisões projetuais: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil**. São Paulo: Blucher, p.327-334, 2017a.

_____. Conexões criativas entre pessoas e lugares: possíveis ações do designer em projetos no território In: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlos; DEL GAUDIO, Chiara (org.). **Ecovisões projetuais: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil**. São Paulo: Blucher, p.359-372, 2017b.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Metodologia Científica**. 7. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2017.

LIMA, Ricardo Gomes. **Artesanato e arte popular: duas faces de uma mesma moeda**. Brasília: Ministério da Cultura - Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2009.

_____. **Artesanato: Cinco pontos para discussão**. Brasília: Ministério da Cultura - Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, 2005.

_____. **Artesanato em debate: Paulo Keller entrevista Ricardo Gomes Lima**. Revista Pós-Ciências Sociais, v. 8, n. 15, p. jan./jun. 2011.

LIMA, Marcela Fonseca. **Artesanato e Design**: efeitos de um encontro. 2017. 190 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Pós-Graduação em Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

LIMA, Selma Maria Santiago. **Diagnóstico do Segmento Criativo do Artesanato**. São Paulo: Unesco, 2014. 114 p.

LOPES, José Ivan; SILVA, João Henrique Magalhães. O Pensar Reflexivo Como Objetivo do [...] **Revista Opinião Filosófica**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, 2016.

LORENZI, Rita de Cássia Rothbarth; MORGENSTERN, Elenir Carmen. Design e Artesanato: uma relação social recíproca. In: **Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, São Paulo: Blucher Proceedigns, v. 6, n. 1, p. 3251-3265, mar 2019.

MACHADO, Juliana Porto. O conceito de artesanato: uma produção manual. **Missões**: Revista de Ciências Humanas, v. 2, n. 2, p. 52-72, nov. 2016. Quadrimestral.

MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo?**: a questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; [Brasília]: Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

MANZINI, Ezio. **Design para inovação social e sustentabilidade**: comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais. Rio de Janeiro: E-Papers, 2008.

_____. **Design: quando todos fazem design**: uma introdução ao design para inovação social. São Leopoldo: Editora Unissinos, 2017. 254 p.

MARGOLIN, Victor; MARGOLIN, Sylvia. A "Social Model" of Design: issues of practice and research. In: RESNICK, Elizabeth (ed.). **The Social Design Reader**. New York: Bloomsbury Visual Arts, 2019. Cap. 21. *E-book* posição 5048-5224.

MARQUESAN, Fábio Freitas Schilling; FIGUEIREDO, Marina Dantas. De Artesão a Empreendedor: a ressignificação do trabalho artesanal como estratégia para a reprodução de relações desiguais de poder. **RAM. Revista de Administração Mackenzie**. São Paulo, p. 76-97, dez. 2014.

MARTIN, Bella; HANINGTON, Bruce. **The Pocket UNIVERSAL METHODS OF DESIGN**: 100 Ways to Research Complex Problems, Develop Innovative Ideas; and Design Effective Solutions. Bervely: Rockport, 2018.

MARTINS, Fernanda de O. Letras que flutuam: territórios fluidos da Amazônia. In: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlos; DEL GAUDIO, Chiara. (São Paulo - SP) (org.). **Ecovisões projetuais**: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil. São Paulo: Blucher, p.334-348, 2017.

MERONI, Anna. Strategic design: where are we now? Reflection around the foundations of a recent discipline. **Strategic Design Research Journal**, [S.I.]. v. 1, n. 1, p.31-38, dez. 2008a.

_____. Strategic design to take care of the territory. Networking creative communities to link people and places in scenario of sustainable development. In: **Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, 8. São Paulo, p. 31-38, 2008b.

MCCOY, Katherine. Good Citizenship: Design as a Social and Political Force. In: RESNICK, Elizabeth (ed.). **The Social Design Reader**. New York: Bloomsbury Visual Arts, 2019. Cap. 14. *E-book* posição 3566-3721.

MIZANZUK, Ivan. Crença como sobrevivência. In: MIZANZUK, Ivan; PORTUGAL, Daniel B.; BECCARI, Marcos. **Existe Design?** indagações filosóficas em três vozes. Teresópolis: Editora 2Ab, p. 17-22, 2013. (Série Filosofia do Design).

MORAES, Dijon de. **Análise do Design Brasileiro**: entre mimese e mestiçagem. São Paulo: Edgard Blucher, 2006.

MORAES SOBRINHO, João. **A implementação de Políticas Públicas voltadas ao artesanato na Paraíba**: análise do programa paraíba em suas mãos. 2014. 117 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós Graduação em Administração, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014.

MORAES SOBRINHO, João; HELAL, Diogo Henrique. A implementação de políticas públicas voltadas a atividades artesanais: análise do programa de artesanato da paraíba. **Organizações & Sociedade**, [S.L.], v. 24, n. 80, p. 115-134, mar. 2017. FapUNIFESP (SciELO).

MORENO, Jean Carlos. Revisitando o conceito de identidade nacional. In: RODRIGUES, Cristina Carneiro; LUCA, Tania Regina de; GUIMARÃES, Valéria. **Identidades Brasileiras**: composições e recomposições. São Paulo: Editora Unesp, Cap. 1. p. 13-35, 2014.

MURRAY, Robin; CAULIER-GRICE, Julie; MULGAN, Geoff. **The open book of social innovation**. Londres: Nesta, 2010. (Social Innovator Series: Ways to design, develop and grow social innovation). Disponível em: <https://www.nesta.org.uk/sites/default/files/the_open_book_of_social_innovation.pdf>. Acesso em: 29 set. 2017.

NIEMEYER, Lucy. Design da esperança: design para inovação social, caminhos a seguir. In: ARRUDA, Amilton J. V. (org.). **Design & Inovação Social**. São Paulo: Blucher, p.71-87, 2017. (Série [designCONTEXTO]).

NORONHA, Raquel. O designer orgânico: reflexões sobre a produção do conhecimento entre designers e louceiras em Itamatatuiua – MA. In: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlos; DEL GAUDIO, Chiara. (São Paulo - SP) (org.). **Ecovisões projetuais**: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil. São Paulo: Blucher, p. 277-294, 2017.

OBREGON, Rosane de Fatima Antunes. **Perspectivas de pesquisa em design**: estudos com base na Revisão Sistemática de Literatura. Erechim: Deviant, 2017. 195 p.

PAOLIELLO, Carla. Possible impacts when design meets its local dimension. In: **7º Simpósio Design Sustentável**, 7., 2019, Recife. São Paulo: Blucher. v. 6, n. 3, p. 593-605, out. 2019

PARANODE, Fábio; BENTZ, Ione; ZAPATA, Maximiliano. Design estratégico e artesanato: ressignificação, arte e sustentabilidade. In: **Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, São Paulo: Blucher Proceedigns. v. 2, n. 9, p. 3206 – 3216, 2016.

PINA, Suzana Angélica da Silva Mascarenhas et al. Design social e participativo: um relato de experiência para valorização do artesanato do dendê. In: **Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, São Paulo: Blucher Proceedigns. v. 2, n. 9, p. 1006-1017, 2016.

PMJP, Prefeitura Municipal de João Pessoa - Secretaria Extraordinária de Políticas Públicas Para As Mulheres. **Plano Municipal de Políticas Públicas para as Mulheres**. João Pessoa: Editora e Gráfica Meta Ltda, 2013. 78 p. Disponível em: <https://issuu.com/pmjp-online/docs/plano_municipal_de_politicas_public>. Acesso em: 03 jul. 2020.

QUEIROZ, Roosevelt Brasil. **Formação e gestão de políticas públicas**. Curitiba: Editora Intersaberes, 2013.

ROSSI, Lia Mônica. Design e artesanato no Nordeste: sustentabilidade e verbos criativos. In: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlos; DEL GAUDIO, Chiara. (São Paulo - SP) (org.). **Ecovisões projetuais: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil**. São Paulo: Blucher, p. 243-260, 2017.

SAMPAIO, Helena. O artesanato solidário e o design: notas para reflexão. In: OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de; FRANZATO, Carlos; DEL GAUDIO, Chiara. (São Paulo - SP) (org.). **Ecovisões projetuais: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil**. São Paulo: Blucher, p. 261-276. 2017.

SANDERS, Elizabeth B-N.; STAPPERS, Pieter Jan. Co-creation and the new landscapes of design. **Codesign**, [s.l.], v. 4, n. 1, p.5-18, mar. 2008.

SANDERS, Elizabeth B-N. Is Sustainable Innovation an Oxymoron? In: RESNICK, Elizabeth (ed.). **The Social Design Reader**. New York: Bloomsbury Visual Arts, 2019. Cap. 35. E-book posição 10148-10332

SANTOS, Milton. **Por uma Globalização: do pensamento único à consciência universal**. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

SEBRAE. **Termo de referência: atuação do sistema SEBRAE no artesanato**. Brasília: Sebrae, 2010. 64 p.

_____. **Cartilha Sebrae do artesanato competitivo brasileiro**, 2016.

SERAFIM, Elisa Feltran; CAVALCANTI, Virgínia; FERNANDES, Dulce Maria Paiva. **DESIGN E ARTESANATO NO BRASIL: reflexões sobre modelos de atuação do**

design junto a grupos de produção artesanal. **Mix Sustentável**, [S.L.], v. 1, n. 2, 11 p. 86-93, nov. 2015.

SILVA, Emanuelle Kelly Ribeiro da. Design e artesanato: um diferencial cultural na indústria do consumo. In: IV ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE DISEÑO, 5., 2009, Buenos Aires. **Actas de Diseño 7**. Buenos Aires: Foro de Escuelas de Diseño - Facultad de Diseño y Comunicación - Up, v. 7, p. 167-174, 2009.

SOUZA, Andre Felipe Batistella. **Projetos para o desenvolvimento brasileiro no Nordeste**: Celso Furtado, Lina Bo Bardi, a Artene e a Escola de Desenho Industrial e artesanato do mam-ba, 1958-1964. 2016. 120 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2016.

SUPERINTENDENCIA DE DESENVOLVIMENTO DO NORDESTE. Resolução nº 381, de 05 de abril de 1962. Recife, PE: SUDENE.

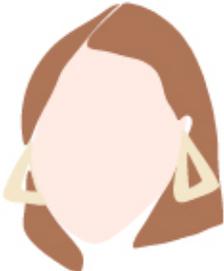
TORRES, Pablo Marcel Arruda. **Inovação & Design**: Perspectivas projetuais para o mundo contemporâneo. Curitiba: Editora Appris, 2020. 155 p.

TROCCHIANESI, Raffaella. Da identidade de lugares à cenários para a valorização do território: Design como intérprete de novas vocações e linguagens para a fruição. **Strategic Design Research Journal**, [s.l.], v. 5, n. 3, p.129-135, dez. 2012.

YIN, Robert K. **Estudo de Caso**: planejamento e métodos. 5. ed. Porto Alegre: Bookman, 2015.

APÊNDICES

APÊNDICE A | MAPA DE EMPATIA 01

 <h1>MAPA DE EMPATIA</h1> <p>Associação das Artesãs Sereias da Penha Artesã Fundadora 01</p>		
<p>PENSA E SENTE</p> <p>Educação dos filhos; O artesanato e associação como sentido de vida Vivências da Infância; estrutura familiar; apoio da família; Se enxerga como uma pessoa ríspida/dura Importância da experiências maternas Agradece aos diversos cursos que cursou</p>	<p>VE</p> <p>Futuro com positividade, incerto, mas justo Instagram Figuras públicas Excelência e beleza do artesanato que produz Facebook Whatsapp; Valor do saber artesanal dos colegas; Reportagens, Imprensa e youtube</p>	<p>ESCUITA</p> <p>Elogios por ser determinada e responsável Empreendedorismo e mercado do artesanato Lições de vida pelo artesanato, mercado inovador Pouca valorização do trabalho Cantores populares, sertanejos, evangélicos Whatsapp</p>
<p>FALA E FAZ</p> <p>Foco no trabalho; Posição profissional e formal; Cabelo preso e vestimenta neutra, roupas básicas; acessórios produzidos na associação; Tom de voz alto e fala assertiva; Personalidade espontânea e estratégica Artesã cordial e polida; Séria e criativa</p>	<p>GANHOS SONHOS</p> <p>Sucesso financeiro Viagens ao exterior Viagens para expor o artesanato Reconhecimento e retorno financeiro Manter a loja aberta Comercializar os produtos novamente Ajuda dos órgãos públicos Renome nacional</p>	<p>MEDOS, DORES</p> <p>Infância e separação dos pais Casamento sem amor Permanência no casamaneto; Falta de apoio do marido; Falta de apoio do governo; Inferiorização do trabalho como artesã Limitação financeira</p>

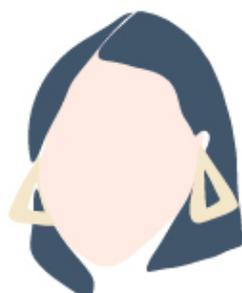
APÊNDICE B | MAPA DE EMPATIA 02

 <h1>MAPA DE EMPATIA</h1> <p>Associação das Artesãs Sereias da Penha Artesã Fundadora 02</p>		
<p>PENSA E SENTE</p> <p>Liberdade e grupos sociais Formas, produtos e insights criativos; Gratidão ao artesanato Artesanato como arte e estética bela; Experiências com enfermagem Histórias com a comunidade da Penha Educação do filho; Maternidade e divórcio</p>	<p>VÊ</p> <p>Futuro sonhador Visão romântica da economia e do artesanato; Realista quanto ao trabalho; Facebook; Instagram; Artesanato como expressão de criatividade e arte Valor do saber artesanal dos colegas</p>	<p>ESCUTA</p> <p>Conselhos e confissões; Elogias pela dedicação e produção artesanal; Cantores populares, sertanejo, reaggae; Atividades otimistas e saudosistas; Mercado competitivo e necessidade de inovação</p>
<p>FALA E FAZ</p> <p>Dispersão no trabalho; Espera o "aval" de outra artsã; Defende seus pontos de vista com ironia; Descontraída, linguagem informal; Aberta aos agentes externos Artesã dedicada e assertiva; Preso pela coletividade e lealdade Retraída ao falar desenho e design</p>	<p>GANHOS SONHOS</p> <p>Curso de design; Viagens ao exterior Reconhecimento como artista e artesã; Sustento da família Estabilidade financeira; Espera retorno dos órgãos públicos e financiamento; Conexões e aprendizados por causa do artesanato</p>	<p>MEDOS, DORES</p> <p>Divorcio; Maternidade solo; Dificuldades financeiras e aquisição de bens materiais; Medo de parar de trabalhar ou loja fechar; Falta de parceiro; Muita atribuições pela maternidade</p>

APÊNDICE C | MAPA DE EMPATIA 03

 <h2>MAPA DE EMPATIA</h2> <p>Associação das Artesãs Sereias da Penha Artesã Associada 01</p>		
<p>PENSA E SENTE</p> <p>Educação dos filhos; Desconfiança com agentes externos; Pouca demonstração de afinidade; Artesanato por influência da irmã; Maternidade e casamento; Educação dos filhos</p>	<p>VÊ</p> <p>Futuro sem muitos detalhes; Enxerga o artesanato como algo mais mecânico e menos criativo; Atitudes com desconfiança e pouca abertura; Cética e objetiva Whatsapp Facebook</p>	<p>ESCUITA</p> <p>Gostos parecidos com o da irmã; Informações por redes sociais; Instruções da irmã e do marido; Falas dos filhos;</p>
<p>FALA E FAZ</p> <p>Foco no trabalho; Posição profissional e formal; Cabelo solto e vestimenta neutra, roupas básicas; Bijuterias e acessórios externos à associação; Tom de voz baixo e tímida; Personalidade retraída Artesã introspectiva e concentrada ao trabalho</p>	<p>GANHOS SONHOS</p> <p>Sucesso financeiro Reconhecimento da produtividade; Aprovação externa; Aprovação do grupo de artesãs; Satisfação com o artesanato</p>	<p>MEDOS, DORES</p> <p>Receito do trabalho inferior; Receio dos filhos quebrarem algo no ateliê; Reprovação do grupo; Reprovação do marido; Falta de qualidade do artesanato</p>

APÊNDICE D | MAPA DE EMPATIA 04

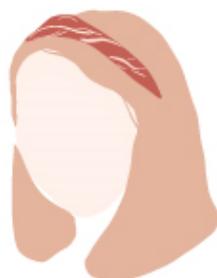


MAPA DE EMPATIA

Associação de Artesãs de NATUBA
Artesã Fundadora 01

<p>PENSA E SENTE</p> <p>Estética e religião Religiosidade acima de tudo e razão de tudo; Confiança na fé e no trabalho; Reconhecimento pelo trabalho como artesã; Recompensas pela criatividade no trabalho; Aberta a ajudar e ensinar todos; Paixão por pintura em tecido</p>	<p>VÊ</p> <p>Futuro com positividade e justo; Esperança no divino; Turismo e serviço social; Agricultura e trabalhos da zona rural; Grupos especiais; Boa qualidade do artesanato Aprendizado sozinha; Valor e paixão pelo artesanato</p>	<p>ESCUITA</p> <p>Elogios por ser dedicada e criativa; Elogio à limpeza e responsabilidades; Elogios e apoio de alunos e colegas Empreendedorismo e mercado do artesanato Projetos políticos e educacionais; Culto Evangélico; Mercado frutífero para quem trabalha;</p>
<p>FALA E FAZ</p> <p>Foco no trabalho; Vestimenta formal e de acordo com o determinado pela religião; Tom de voz baixo e calmo; Fala pausada e estruturada; Explicativa, desenvoltura e carisma; Boa vizinhança com todos à sua volta; Receptiva e gentil com todos; Mestre Artesã</p>	<p>GANHOS SONHOS</p> <p>Inspirações divinas; Confiança na fé e no divino; Valorização do trabalho artesanal; Reconhecimento e elogios; Ser respeitada e exemplo; Divulgação do trabalho em outros espaços; Manutenção do espaço e do grupo de artesãos</p>	<p>MEDOS, DORES</p> <p>Doenças e tratamentos invasivos pessoais; Doenças em familiares; Falta de estrutura familiar; Sentimento de inferioridade perante "pessoas diplomadas" Insatisfação sobre o que é determinado como artesanato</p>

APÊNCIDE E | MAPA DE EMPATIA 05



MAPA DE EMPATIA

Associação de ARTESÃS DE NATUBA
Artesã ASSOCIADA 01

<p>PENSA E SENTE</p> <p>Grupos sociais; Cuidados com familiares; Experiências com feiras; Falta de liberdade; Gosta de ter pessoas por perto e de conversar Sentimentos de solidão e desvalorização</p>	<p>VE</p> <p>Futuro sem perspectiva de melhora; Artesanato pouco promissor; Insatisfação com colegas e pouco esforço de terceiros; Consome informações por novelas e no cotidiano; Whatsapp; Artesanato com qualidade e bem executado</p>	<p>ESCUITA</p> <p>Elogios quanto ao trabalho; Comentários de empatia; Direcionamentos ao fazer artesanal; Culto evangélico; Mercado insalubre e instável, sem reconhecimento e não compensatório; Elogios quanto à abertura para novidades</p>
<p>FALA E FAZ</p> <p>Dispersão no trabalho; Vestimenta formal e de acordo com o determinado pela religião; Tom de voz médio e ansioso; Fala ansiosa e confusa; Tímida e retraída; Esforçada Trabalho bem executado com outros tipos de artesanato; Disposta a aprender</p>	<p>GANHOS SONHOS</p> <p>Reconhecimento como artesã Liberdade para expor o trabalho e viajar; Aumentar a autoestima Ser ouvida/acolhida Desenvolver outros tipos de artesanato e criar novas coisas;</p>	<p>MEDOS, DORES</p> <p>Familiar dependente; Doenças Falta de liberdade; Desvalorização do trabalho como artesã; Falta de reconhecimento de vizinhos e pessoas próximas</p>

APÊNDICE F | MAPA MENTAL 01



APÊNDICE G | MAPA MENTAL 02

MAPA MENTAL

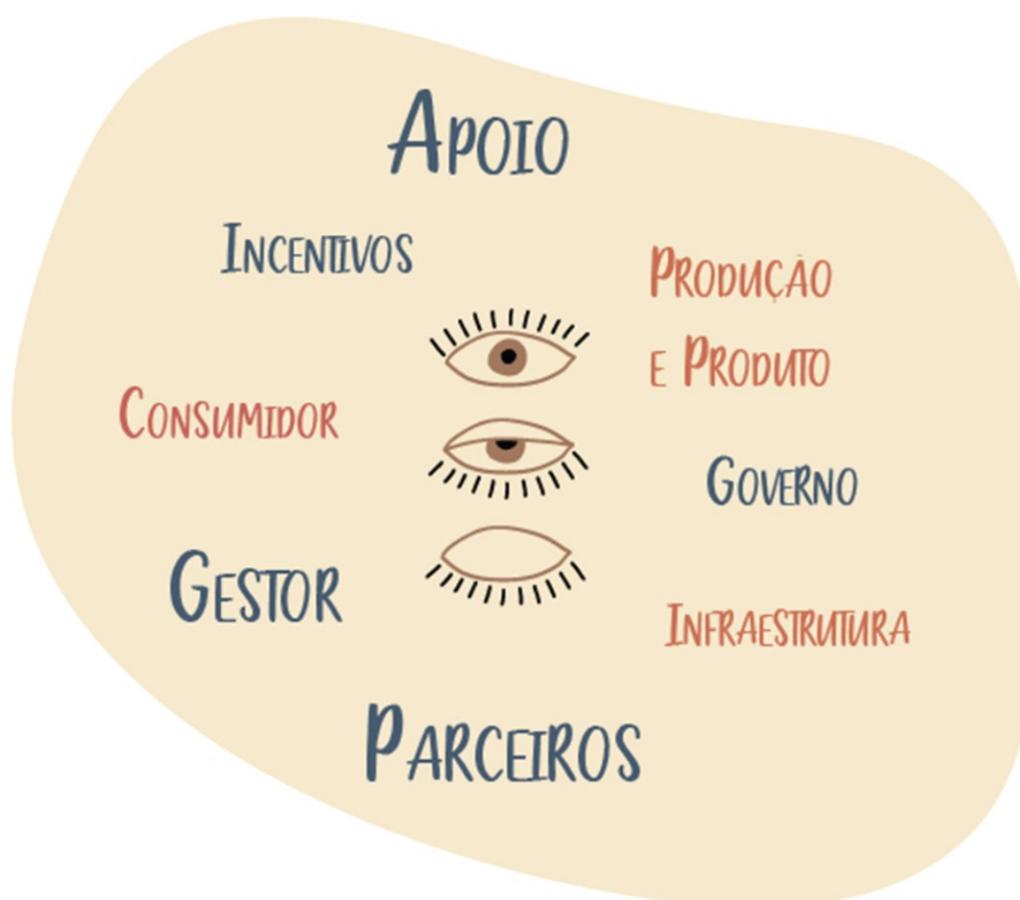
Artesanato & Associativismo



APÊNDICE H | MAPA MENTAL 03

MAPA MENTAL

Artesanato & Setor Público



APÊNDICE I | MAPA MENTAL 04



APÊNDICE J | ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA – ASSOCIAÇÕES DE ARTESÃOS

	UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE CENTRO DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA UNIDADE ACADÊMICA DE DESIGN MESTRADO ACADÊMICO EM DESIGN	
Tema: Artesanato, Design e Associações		
FATORES QUANTITATIVOS		
Código do Entrevistado: Grupo Focal (ID Associação): Quantidade de associados: Fundação/Início das atividades:		
EIXO I: FAZER ARTESANAL E IDENTIDADE LOCAL		
<ol style="list-style-type: none"> 1. Qual tipo de artesanato é produzido pela associação? 2. Como identidade local é expressa nas peças artesanais? Como? 3. Como o artesanato produzido pela associação é reconhecido fora da comunidade? 4. A associação desempenha alguma atividade em parceria com a comunidade? 		
EIXO II: FAZER ARTESANAL E GESTÃO		
<ol style="list-style-type: none"> 1. Como são distribuídas as atividades na associação? 2. A associação possui algum tipo de apoio externo (público ou privado)? 3. Como funciona a produção artesanal em grupo? 4. Qual tipo de infraestrutura a associação fornece aos artesãos? 5. Como a associação divulga o artesanato produzido? 6. Como a associação se conecta com os consumidores? 7. Existe alguma peça com mais destaque? 		
EIXO III: FAZER ARTESANAL E DESIGN		
<ol style="list-style-type: none"> 1. Como a associação se aproximou do design? 2. Como o designer se conectou com a associação? 3. Como o artesanato era produzido antes da vinda do designer? 		

4. Como foi realizado o trabalho dos artesãos com o designer?
5. Como o artesanato é produzido atualmente?

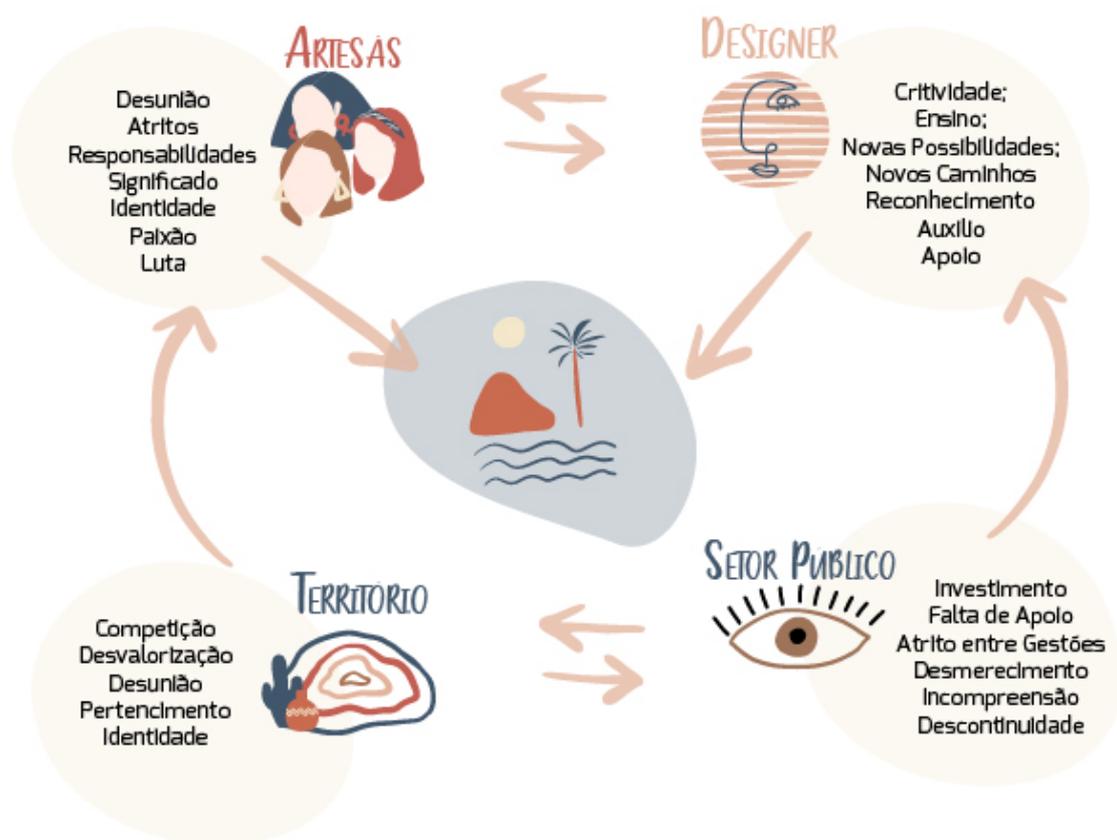
APÊNDICE K | ROTEIRO DE ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA – ASSOCIAÇÕES DE ARTESÃOS

	<p>UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE CENTRO DE CIÊNCIAS E TECNOLOGIA UNIDADE ACADÊMICA DE DESIGN MESTRADO ACADÊMICO EM DESIGN</p>	
Tema: Artesanato, Design e Associações		
FATORES DEMOGRÁFICOS		
<p>Código do Entrevistado: Idade: Gênero: Estado Civil: Escolaridade:</p>		
EIXO I: FAZER ARTESANAL E IDENTIDADE		
<ol style="list-style-type: none"> 1. Qual o seu primeiro contato com o artesanato? 2. Por que você trabalha com artesanato? 3. Como você descreve as peças que produz? 4. Qual o significado do artesanato na sua vida? 5. Você possui alguma outra ocupação além do artesanato? 6. Existe relação do artesanato com a cidade de...? (Inserir cidade de pesquisa durante a pergunta) 		
EIXO III: FAZER ARTESANAL E DESIGN		
<ol style="list-style-type: none"> 1. Como foi o seu primeiro contato com o design? 2. Como foi trabalhar como designers na associação? 3. Como era o seu artesanato antes da vinda de designers na associação? 4. Como você enxerga o design nas suas peças atualmente? 5. Você pretende mudar algo no seu artesanato? 		

APÊNDICE L | MAPA COGNITIVO 01

MAPA COGNITIVO

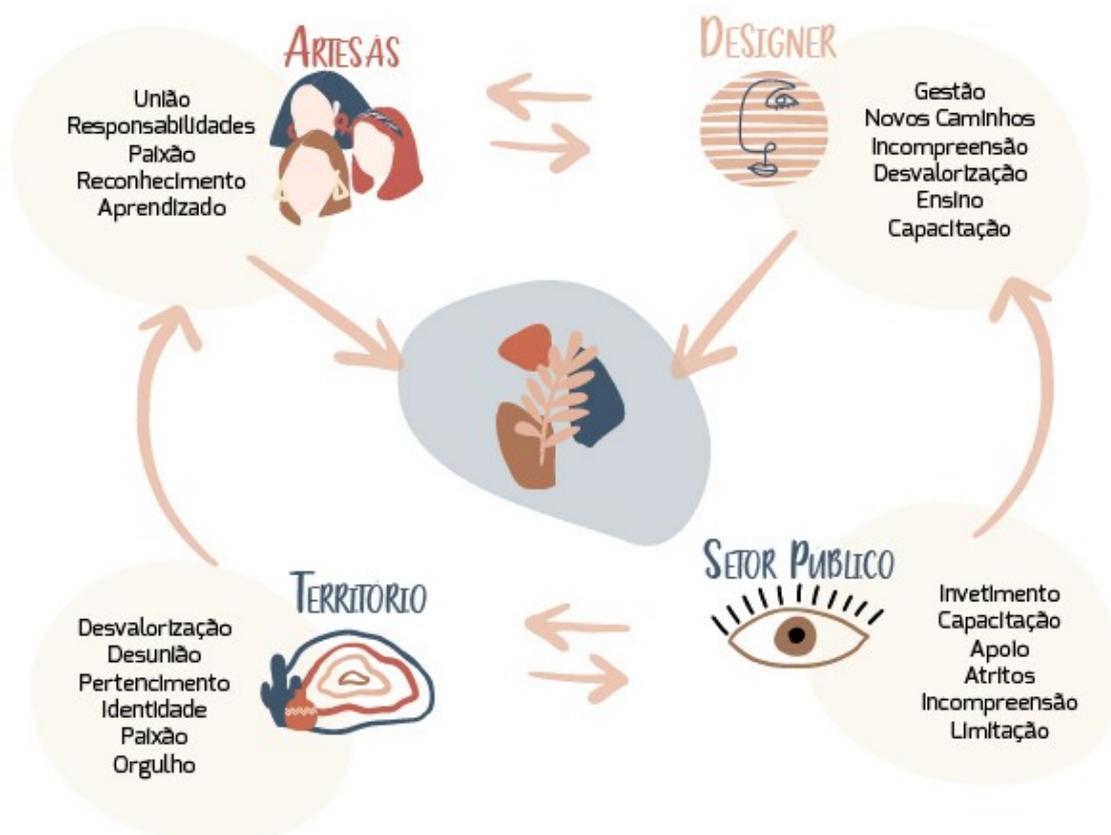
Associação de Artesãs Sereias da Penha



APÊNDICE M | MAPA COGNITIVO 02

MAPA COGNITIVO

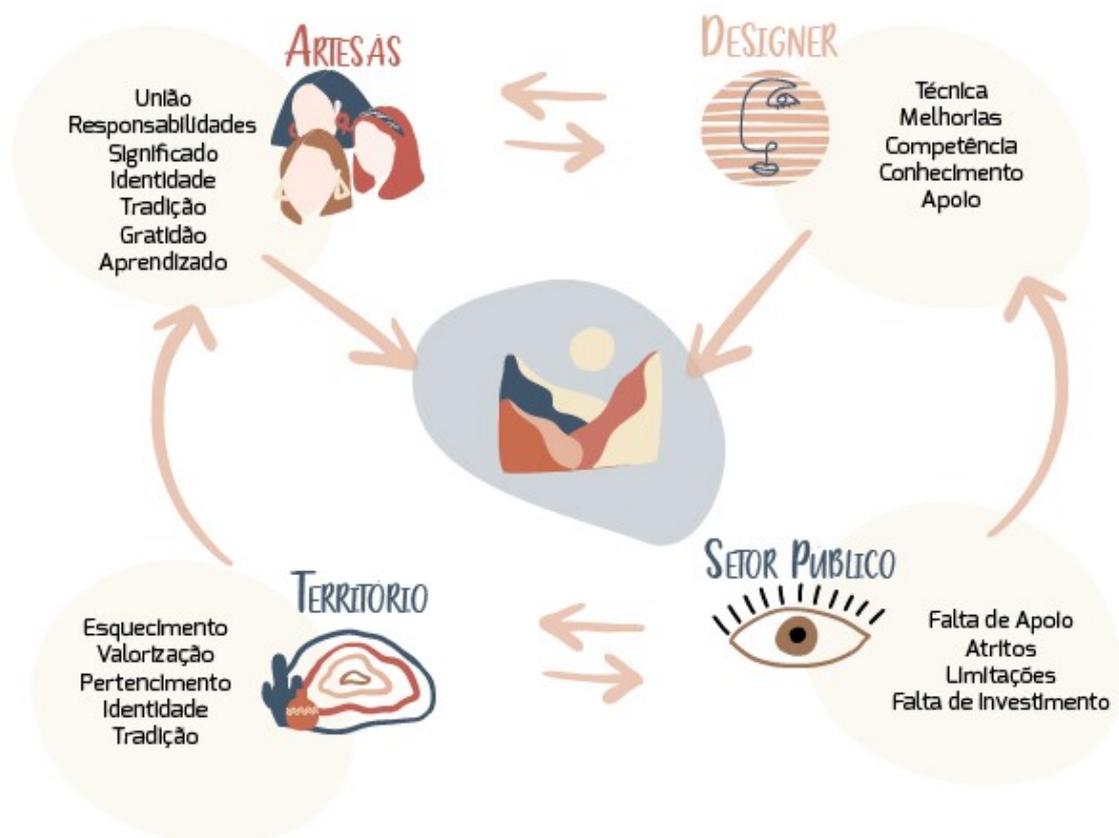
Associação de Artesãos de Natuba



APÊNDICE N | MAPA COGNITIVO 03

MAPA COGNITIVO

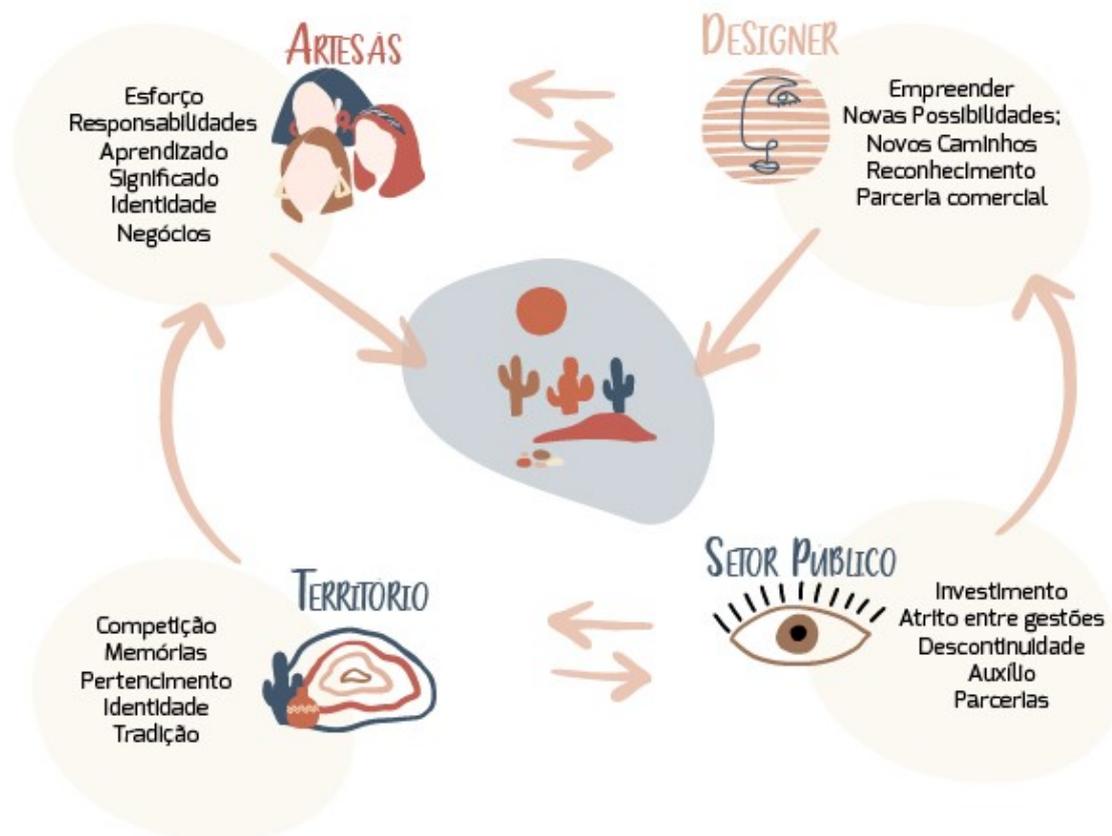
Associação de Artesãs de Serra Redonda



APÊNDICE O | MAPA COGNITIVO 04

MAPA COGNITIVO

Associação de Artesãos de São João do Tigre



ANEXOS

ANEXO I - Parecer Consubstanciado do Comitê de Ética em Pesquisa

UFCG - HOSPITAL
UNIVERSITÁRIO ALCIDES
CARNEIRO DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DE CAMPINA
GRANDE / HUAC - UFCG



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: ARTESANATO, DESIGN E POLÍTICAS PÚBLICAS:
Um diagnóstico dos impactos sociais em associações de artesãos na Paraíba

Pesquisador: RAISSA ALBUQUERQUE DOS ANJOS

Área Temática:

Versão: 1

CAAE: 31383520.0.0000.5182

Instituição Proponente: Centro de Ciências e Tecnologia

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 4.144.613

Apresentação do Projeto:

De acordo com a pesquisadora trata-se de uma pesquisa de natureza aplicada exploratória, com abordagem qualitativa e baseada na linha teórica socioconstrutivista que tem por objetivo de analisar os impactos sociais resultantes de Políticas Públicas para fomento do artesanato no estado da Paraíba, avaliando as relações estabelecidas entre designer e artesão durante processos colaborativos para produção artesanal em associações de artesãos. As informações serão coletadas por meio das seguintes ferramentas: roteiro de entrevista semi-estruturada e observação direta, com registro de informações em diários de campo e fotografias.

Objetivo da Pesquisa:

A pesquisadora afirma que o objetivo primário da pesquisa será analisar os impactos sociais resultantes de Políticas Públicas para fomento do artesanato no estado da Paraíba, avaliando as relações estabelecidas entre designer e artesão durante processos colaborativos para produção artesanal em associações de artesãos. O objetivo secundário será conhecer o contexto sociocultural de associações de artesãos beneficiados por programas de políticas públicas aplicadas no estado da Paraíba; Identificar metas socioeconômicas do artesanato produzido por estas associações de artesãos na atualidade; Descrever os processos de criação e produção das

Endereço: Rua: Dr. Carlos Chagas, s/ n
Bairro: São José **CEP:** 58.107-670
UF: PB **Município:** CAMPINA GRANDE
Telefone: (83)2101-5545 **Fax:** (83)2101-5523 **E-mail:** cep@huac.ufcg.edu.br

UFCG - HOSPITAL
UNIVERSITÁRIO ALCIDES
CARNEIRO DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DE CAMPINA
GRANDE / HUAC - UFCG



Continuação do Parecer: 4.144.613

associações de artesãos após a inclusão de designers na organização; Categorizar impactos sociais resultantes de ações de políticas públicas para fomento do artesanato brasileiro; Avaliar impactos sociais resultantes de ações colaborativas entre design e artesanato nas associações de artesãos pesquisadas.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

O pesquisador descreve:

Risco: Segundo a Resolução 466/12 do C.N.S, toda pesquisa que envolve seres humanos de forma direta ou indiretamente pode apresentar riscos imediatos ou tardios aos participantes. Nesse caso específico, o risco ao quais os participantes poderão estar expostos é o de constrangimento em responder algumas perguntas relacionadas ao fazer manual da profissão de artesão; Invasão de privacidade; Responder a questões sensíveis, tais como faixa etária, gênero, escolaridade e estado civil; Interferência na vida e na rotina ao responder ao questionário/entrevista; Embaraço de interagir com estranhos, medo de repercussões eventuais, assim como a exposição durante a observação no decorrer das atividades que serão acompanhadas. A pesquisadora afirma que terá cautela e cuidado em não expor os participantes durante a coleta de dados por meio de fotografias, caso isto ocorra devido a natureza das atividades registradas, será utilizado posteriormente técnicas de camuflagem para resguardar as identidades dos participantes e voluntários. As entrevistas serão semiestruturadas e realizadas em local reservado, sem a presença de terceiros e respeitará caso o participante optar por não responder algum dos assuntos previstos no roteiro.

Benefícios:

Os benefícios da pesquisa serão: Aumento da autoestima quanto ao trabalho artesanal realizado; Identificação de novas oportunidades de trabalho e geração de renda; Alcance de novos mercados e públicos consumidores; Visualização de novos processos colaborativos dentro da comunidade e/ou sociedade. Espera-se que a pesquisa contribua para o diálogo entre as áreas do Design e Ciências Sociais Aplicadas, além da valorização da fazer manual por meio do artesanato, fonte de informações que possam vir à auxiliar o planejamento, condução e implantação de novos projetos e ações de políticas públicas sociais para fomento do artesanato na Paraíba, assim como em outros estados da federação com o mesmo objetivo.

Endereço: Rua: Dr. Carlos Chagas, s/ n
Bairro: São José **CEP:** 58.107-670
UF: PB **Município:** CAMPINA GRANDE
Telefone: (83)2101-5545 **Fax:** (83)2101-5523 **E-mail:** cep@huac.ufcg.edu.br

UFCG - HOSPITAL
UNIVERSITÁRIO ALCIDES
CARNEIRO DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DE CAMPINA
GRANDE / HUAC - UFCG



Continuação do Parecer: 4.144.613

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

A pesquisa denota relevância científica ao propor contribuir com o setor do artesanato e design no estado da Paraíba apresentando informações que possam vir à auxiliar o planejamento, condução e implantação de novos projetos e ações de políticas públicas sociais para fomento do artesanato no estado.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Foram anexados ao sistema:

1. Projeto Completo
2. TCLE
3. Termo de Compromisso dos pesquisadores
4. Termo de Anuência
5. Instrumento de coleta de dados
6. Cronograma
7. Orçamento
8. Folha de rosto

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Não existem inadequações éticas para o início da pesquisa.

Considerações Finais a critério do CEP:

Liberado Ad Refrendum

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1521275.pdf	24/04/2020 17:04:59		Aceito
Declaração de Instituição e Infraestrutura	TERMO_ANUENCIA_ASSOCIACOES.pdf	24/04/2020 17:03:21	RAISSA ALBUQUERQUE DOS ANJOS	Aceito
Declaração de Pesquisadores	TERMO_COMPROMISSO_PESQUISADOR_ORIENTADOR_DIGITAL.pdf	24/04/2020 16:54:00	RAISSA ALBUQUERQUE DOS ANJOS	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	ProjetoDetalhadoComiteDeEtica_CORRIDO.pdf	24/04/2020 16:53:25	RAISSA ALBUQUERQUE DOS ANJOS	Aceito

Endereço: Rua: Dr. Carlos Chagas, s/ n

Bairro: São José

CEP: 58.107-670

UF: PB

Município: CAMPINA GRANDE

Telefone: (83)2101-5545

Fax: (83)2101-5523

E-mail: cep@huac.ufcg.edu.br

UFCG - HOSPITAL
UNIVERSITÁRIO ALCIDES
CARNEIRO DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DE CAMPINA
GRANDE / HUAC - UFCG



Continuação do Parecer: 4.144.613

TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TERMO_DE_CONSENTIMENTO_LIVR E_E_ESCLARECIDO_TCLE_CORRIGIDO.pdf	24/04/2020 16:50:12	RAISSA ALBUQUERQUE DOS ANJOS	Aceito
Outros	RoteiroDeEntrevistaSemiestruturada.pdf	08/03/2020 15:54:23	RAISSA ALBUQUERQUE DOS ANJOS	Aceito
Folha de Rosto	FolhaDeRostoComite.pdf	08/03/2020 15:44:26	RAISSA ALBUQUERQUE DOS ANJOS	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

CAMPINA GRANDE, 09 de Julho de 2020

Assinado por:

Andréia Oliveira Barros Sousa
(Coordenador(a))

Endereço: Rua: Dr. Carlos Chagas, s/ n

Bairro: São José

CEP: 58.107-670

UF: PB

Município: CAMPINA GRANDE

Telefone: (83)2101-5545

Fax: (83)2101-5523

E-mail: cep@huac.ufcg.edu.br