



## ARTESANATO E DESIGN: RELAÇÕES DELICADAS

Marcela Fonseca Lima  
PUC-Rio  
marcela@aluno.puc-rio.br

Alfredo Jefferson de Oliveira  
PUC-Rio  
afferson@puc-rio.br

---

**Resumo:** O artesanato é praticado por uma grande parcela da população brasileira como alternativa de renda, sua importância, no entanto, extrapola o nível econômico, quando a atividade é vista como uma prática social. A atividade desempenha importante papel ao promover a inclusão social por meio da geração de renda e também pelo resgate de valores culturais e regionais. Como o artesanato está voltado para produção de artefatos utilitários da cultura material, pode-se ver uma aproximação com o design, o que facilita as intervenções entre os campos. O artigo problematiza o papel desempenhado pelo artesão e pelo designer e suas inter-relações e reflete sobre a delicadeza desse encontro, que para ser benéfico deve acontecer sem dominação e imposição de saberes, em um diálogo pautado no respeito.

**Palavras-chave:** design; artesanato; inter-relações.

**Abstract:** *The craft is practiced by a large portion of the Brazilian population as an alternative income, its importance, however, goes beyond the economic level, when we see the activity as a social practice. The activity plays an important role in promoting social inclusion through income generation and also the rescue of cultural and regional values. Craft is focused on making utilities artifacts for material culture, we can see an approach to the design, and this fact facilitates interventions between fields. The article discusses the role of the craftsman and the designer and their interrelations and reflects on the delicacy of this meeting, to be beneficial it should happen without domination and imposition of knowledge on a dialogue guided by respect.*

**Keyword:** *design; crafts; interrelationships*

## 1. INTRODUÇÃO

Quando implementado como profissão no Brasil na década de 1960 e por um longo período o caminho do design esteve distante do artesanato - com pequenas exceções como o trabalho desenvolvido por Lina Bo Bardi e Aloísio Magalhães. No entanto, a partir de 1990 esses laços começam a se estreitar e várias ações passam a ser promovidas entre os dois campos, muitas vezes respaldadas por incentivo de políticas públicas, que passam a promover o artesanato como uma forma de preservação da cultura e geração de renda.

O artigo reflete sobre o papel desempenhado pelo artesão e pelo designer e seus entrecruzamentos, através de uma revisão bibliográfica. Muitos trabalhos apresentam os benefícios desse encontro que pode incrementar os dois campos de saber, artesanato e design. A intenção desse trabalho é refletir sobre a delicadeza dessa relação que deve ser tratada com muito respeito pelos atores envolvidos, considerando as especificidades de cada campo e suas implicações.

## 2. DESENVOLVIMENTO

Vários projetos foram desenvolvidos relacionando as áreas de design e artesanato e novas metodologias foram criadas visando melhor atender às necessidades de designers e artesãos. No entanto, essa relação é pouco problematizada.

O artigo se propõe a debater questões importantes decorrentes desse encontro, a partir de alguns autores. No âmbito do design, Forty, Bomfim e Latour apresentam visões do seu papel nas transformações da sociedade. Já os antropólogos Ricardo Lima e Sylvia Porto Alegre trazem importantes considerações sobre o artesanato, enquanto Foucault e Da Matta auxiliam na reflexão do encontro desses dois campos.

### 2.1 O design

Na literatura, existe uma série de definições de design que variam de acordo com o período histórico e os interesses e ideologias de determinados grupos, o que torna sua conceituação complexa. O intuito desse artigo não é se aprofundar nessa questão, mas levantar alguns pontos para discutir os limites entre design e artesanato.

Apesar das diferentes definições existentes, Bomfim (1994) conclui que a semelhança entre elas está no fato de que essa atividade objetiva a configuração de objetos de uso e sistemas de informação. Configuração significa, por um lado, processo ou projeto (configurar), por outro lado, o resultado deste processo, isto é, a forma (a figura) e ambos pertencem à relação que se estabelece entre sujeito e objeto. O autor explica que objeto é uma unidade entre forma e conteúdo. O conteúdo é a essência do objeto, isto é, o conjunto de elementos que definem sua natureza e utilidade. Forma, por sua vez, é a expressão da essência, ou seja, o conjunto de aspectos de um objeto, que se pode perceber sensorialmente, imaginar e representar. Forma e conteúdo dependem dos processos de produção (custos, fabricação, tecnologia, legislação, etc.) e uso nos níveis objetivo, biofisiológico, psicológico, sociológico, etc. e de variáveis gerais, como por exemplo, as de natureza cultural e ecológica. Design é, então,

essencialmente uma práxis que é acompanhada de teorias. Teoria e práxis são partes de um mesmo processo, cujo desenvolvimento objetiva uma situação ideal, pré-determinada por valores que almejam uma utopia.

Para Bomfim (1994), a história da configuração de objetos de uso teve três fases diversas definidas de acordo com os princípios teóricos que fundamentam a práxis e os meios utilizados para a produção dos objetos. O primeiro momento é caracterizado pela produção artesanal de objetos únicos dentro das corporações de ofício, sendo executados pelos artesãos. Com o desenvolvimento das manufaturas e a produção de pequenas séries de produtos, surgem as primeiras academias de arte "*schools of design*", onde pessoas eram qualificadas para a criação de formas, segundo princípios técnicos e normas de sucessivos estilos artísticos. O processo de configuração de objetos substitui a arte pela ciência na medida em que avança a produção industrial. Assim, o que diferencia o design dos outros processos é a fundamentação lógica que pretende, ou seja, sua demanda por conhecimentos teóricos, explícitos e sistemáticos de diversas ciências para sua práxis.

"Se províncias inteiras podem ser reelaboradas através do design, então o termo já não tem nenhum limite (LATOUR, 2014)." O sociólogo mostra que não existem limites para a aplicação do design nos mais diversos campos, já que ele está sendo usado na reestruturação de corporações, recuperação de ambientes naturais, restituição de layouts de jornais e até na reelaboração de cidades. Isso demonstra como o design atrelado a outras áreas de conhecimento é cada vez mais explorado. Por mais que as atuações sejam cada vez mais diversas existem algumas habilidades do designer, que as unificam.

Latour (2014) cita cinco dimensões do design que possibilitam as diversas atuações. A primeira delas é certa modéstia, já que para o autor não existe a ideia de fundação no design. Assim, elaborar algo através do design não carrega o mesmo risco de arrogância do que dizer que se vai construir algo. A segunda é a atenção aos detalhes, que sempre esteve ligada à própria definição de habilidade em design, o que permite certa cautela no fazer do designer. A terceira característica são suas habilidades semióticas, já que ao analisar o design dos artefatos se está lidando com significados. O design se oferece à interpretação; ele é feito para ser interpretado na linguagem dos signos. O quarto ponto é que o design nunca é um processo que começa do zero, fazer design é sempre um redesign. Há sempre algo de reparatório no design. Dessa forma, fazer design é o antídoto para os atos de fundar, colonizar, estabelecer ou romper com o passado. É o antídoto para arrogância e para a busca de certezas absolutas, começos absolutos e de desvios radicais. Por fim se apresenta a dimensão ética, que está ligada a questão do bom design versus o mau design. Essa dimensão carrega também uma noção de moralidade e de política.

Forty (2007), em seu livro *Objetos de desejo*, descreve a história do design como a história das sociedades, mostrando que qualquer mudança que ocorra no design afeta os processos das economias modernas e vice-versa. Ainda segundo o autor os bens manufaturados encarnam inumeráveis mitos sobre o mundo, mitos que acabam parecendo tão reais quanto os produtos em que estão encarnados. Cabe ao designer - que tem capacidade de moldar os mitos numa forma sólida, tangível e duradoura - conjugar esses mitos aos meios de produção de tal modo que pareçam ser a própria realidade. Ou mais radicalmente, de tal modo que produzam essa mesma

realidade. Nesse papel, o designer auxiliou a moldar a forma como se entende e vive o lar, o trabalho, a tecnologia, a higiene e até mesmo nossa identidade e individualidade.

Com as mudanças que ocorrem na sociedade atualmente - como, por exemplo, uma crescente preocupação em diminuir o impacto ambiental causado pelo homem, em diminuir a desigualdade social, em buscar um desenvolvimento econômico sustentável, em reorganizar as cidades de forma mais humana e democrática e em redemocratizar a democracia - o designer passa a atuar conjuntamente com outros campos no desenvolvimento das mais diversas atividades, como retrata Latour (2014), e sua função vai assumindo novas formas, como nos mostra Forty (2007).

A inter-relação entre artesanato e design é mais uma possibilidade de atuação para o designer. O design pode alterar a forma com o artesanato é visto em nossa sociedade, mostrando sua beleza e riqueza, ao mesmo tempo em que auxilia no seu resgate social, econômico e cultural. No entanto, para que essa interferência seja rica é preciso respeitar os saberes de cada uma dessas atividades.

## **2.2 O artesanato**

Existe, também, uma vasta discussão sobre o que é “artesanato” e vários autores e instituições propõem definições e classificações. Assim como dito para o design, a intenção desse artigo não é de se aprofundar na discussão, levantando os vários tipos e as distinções entre, por exemplo, folclore e arte popular. No entanto, algumas delimitações e questionamentos se fazem necessários.

A maioria dos estudos sobre artesanato tem seu foco no produto final, ou seja, na sua configuração material, sem destacar a importância das relações e contextos sociais para o seu desenvolvimento. Canclini apud Lima (2005) reconhece que artesanato é muito mais que descrição de desenhos e técnicas de produção e que seu sentido só é atingido quando consideradas as conexões com as práticas sociais daqueles envolvidos na sua produção, venda e compra, e a relação ao lugar que ocupa junto a outros elementos na organização social do espaço. Colocando em outras palavras, é preciso ver o trabalho artesanal imerso em redes de relações sociais ao longo da sua cadeia produtiva, que envolve as atividades de concepção, de produção, de comercialização e de consumo. As relações sociais entre os atores ao longo da cadeia podem ser concebidas como envolvendo relações de poder e de valor (KELLER, 2014). Lima (2005) ainda afirma que além do resultado de um produto o artesanato é um processo, não apenas material, mas, sobretudo, simbólico, que reveste múltiplos significados e que, portanto, extrapola o nível apenas econômico investido na atividade ou ato de produzir e atualmente tem um importante papel na promoção da inclusão social por meio da geração de renda e também no resgate de valores culturais e regionais.

O artesanato é uma forma de expressão cultural, mas não está somente fincado na tradição e no passado, estando fadado ao desaparecimento. É uma atividade contemporânea que sofre alterações de acordo com os valores dos grupos sociais, o que tem garantido sua sobrevivência. Lima (2005) aponta que na maioria das localidades, o artesanato continua mantendo seu caráter doméstico, familiar e/ou vicinal com uma base técnica manual, que se adapta e se renova na utilização de matérias primas na criação da obra.

Em relação à manualidade do artesanato é importante levantar dois pontos. O primeiro se refere à oposição entre arte e artesanato, questão debatida por vários antropólogos. O segundo ponto, de certa forma relacionado com o primeiro, diz respeito ao preconceito ao trabalho manual. A partir do trabalho de Alegre foi traçado um pequeno histórico dessa atividade no país mostrando como esse preconceito se enraíza em nossa sociedade.

Ricardo Lima<sup>1</sup> questiona a oposição que se faz entre arte e artesanato, separando os agentes sociais que dão concretude aos objetos através do trabalho manual. Ele considera essa separação uma distinção de classes sociais, que faz uma oposição entre o saber e pensar das elites e o mero fazer das camadas populares. Na mesma linha de pensamento, Alegre (1994) diz que essa separação é etnocêntrica e elitista, julgando a obra situada fora do âmbito que esta própria produz e codifica, de forma ideológica e preconceituosa. A distinção e sobreposição do saber sobre fazer é introduzida com a Revolução Industrial, que trouxe a divisão social do trabalho e a sua especialização. Para Ricardo Lima essa separação é básica para a manutenção das classes sociais, pois ela justifica que uns tenham poder sobre o labor dos outros.

Para Cipiniuk (2006), a Revolução Industrial marcou uma mudança na forma como o objeto era comercializado, sendo que o valor de uso foi substituído pelo valor de troca, ou seja, objetos passaram a valer mais pelo significado simbólico emprestado pela ideologia comercial do que pela função ou uso que se prestavam. Frente ao desenvolvimento da sociedade industrial e da noção reducionista da boa forma, os artefatos produzidos fora da lógica industrial passaram a ser vistos como menores. Os resultados do trabalho artesanal, que antes eram de ótima qualidade, gradativamente serão tidos como inferiores. Hoje o produto artesanal muitas vezes é exemplo de objeto imperfeito ou mal-usinado.

Dessa forma, Alegre (1994) afirma que enquanto o artista contemporâneo está separado da classe trabalhadora o artesão pertence a ela. Enquanto o artista procura sua singularidade através de sua intenção "criadora", pela "originalidade", pelo desejo de irredutibilidade da obra de arte a simples mercadoria e pela sua superioridade sobre a produção mecânica; o artesão tem sua arte no fazer e seu processo de inovação aparece no trabalho e na produção. Sua obra deve ser vista como mercadoria, pois ela é sua sobrevivência. A arte do povo é frequentemente considerada periférica pela chamada "norma culta", que paternaliza ou simplesmente ignora a produção popular.

Com o intuito de fugir dos discursos dominantes, é importante ver o artesanato como uma integração do trabalho manual e intelectual, em que há uma íntima relação entre criação e técnica, concepção e execução. O artesão está envolto em seu universo simbólico, no processo do seu trabalho e em seu modo de vida, dessa forma o resultado de seu trabalho se dá pela inter-relação entre esses fatores, assim como na arte (ALEGRE, 1994). Para Foucault todo discurso é uma forma de poder:

Quero dizer que em uma sociedade como a nossa, mas no fundo em qualquer sociedade, existem relações de poder múltiplas que atravessam, caracterizam e

---

<sup>1</sup> Informações extraídas do texto preparado, em primeira versão sob o título "Engenho e arte", para o Programa Um Salto para o Futuro, da TVE do Rio de Janeiro. Disponível em: [http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato\\_e\\_Arte\\_Pop/CNFCP\\_Artesanato\\_Arte\\_Popular\\_Gomes\\_Lima.pdf](http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato_e_Arte_Pop/CNFCP_Artesanato_Arte_Popular_Gomes_Lima.pdf)

constituem o corpo social e que estas relações de poder não podem se dissociar, se estabelecer nem funcionar sem uma produção, uma acumulação, uma circulação e um funcionamento do discurso. (Foucault, 1979)

Esse discurso dominante da elite em relação ao artesanato é uma forma de poder como destaca Foucault. Ele mostra uma tendência de dominação da elite que ao desvalorizar o artesanato, desvaloriza seus produtores que geralmente estão nas classes C, D e E. Alegre (1994) mostra que a elite tende a considerar o artesanato como "rústicos", "simples", produtos com padrões estéticos, tecnologia e linguagem de materiais divergentes da norma culta. Assim, enquanto os objetos artísticos são expostos em galerias refinadas e tem alto custo, os objetos artesanais são vendidos em feiras e possuem um baixo valor agregado.

O artesanato ainda sofre preconceito por sua manualidade. Existe a tendência de atribuir esse preconceito à "indignidade do trabalho manual em uma sociedade de descendência escravocrata". Sylvia Porto Alegre entende que isso é uma visão simplificadora:

O desprestígio do trabalho manual era também uma herança do colonizador, uma vez que as atividades industriais em Portugal nunca se compararam ao exercício do comércio, sendo marcadas por uma profunda aversão das camadas senhoriais ao trabalho manual e mecânico. A oposição entre as chamadas "artes liberais" e as "artes servis", a primeira do cidadão livre e a segunda de escravos, herança da cultura romana, prolonga-se em Portugal, na divisão entre "profissões liberais" e "profissões mecânicas". É preciso acrescentar, contudo, que o desprestígio do trabalho manual passou a ocorrer em quase todos os países da Europa, a partir do século XVII. Na Inglaterra do Iluminismo os termos "*mechanick*" e "*mechanical*" conotavam algo "mal, baixo, digno de piedade", inferiores às chamadas "ciências liberais". Na Espanha essas ocupações eram vistas como forma de desonra social, incompatíveis com o exercício de cargos públicos e com a nobreza, situação que persistiu, inclusive por lei, até fins do século XVIII. (ALEGRE, 1988)

O trabalho escravo negro e o compulsório indígena só vão ser utilizados nas corporações de ofício brasileiras por falta de trabalhadores brancos para atender as demandas de produção - graças ao desprezo pelos ofícios mecânicos, manifestado pelo colonizador. Isso permitirá a gradual qualificação dos escravos negros como artífices e lhes possibilitará em muitos casos, ao longo do tempo, até comprar a própria alforria; e esse se constituiu em um dos raros meios de vida dos ex-escravo. É preciso considerar também que a condição social do artífice não era homogênea, havia uma pluralidade de vínculos e uma inserção vertical no trabalho. Por exemplo, vários ofícios que desfrutavam de consideração e prestígio como a ourivesaria e marcenaria eram terminantemente proibidos de serem exercidos por não brancos. Aos negros, índios e mulatos sobrava os "ofícios vis", e o preconceito a esses ofícios não visavam outra coisa se não estigmatizar, não o trabalho artesanal em si, mas o que era exercido por não brancos, dificultar a ascensão na escala social, manter submissa essa massa trabalhadora, procurar impedi-la de ultrapassar os estreitos limites dentro dos quais podia mover-se (FROTA, 2000; ALEGRE, 1988).

Com o trabalho livre expandem-se os núcleos artesanais rurais, voltados para o mercado local ou regional, como alternativa de sobrevivência dessa camada crescente da população, produzindo para si próprios e para outros de igual condição. A escravidão deixou o estigma do trabalho servil, assim, os homens livres queriam ser

proprietários, mas não existia estrutura para esses trabalhadores que muitas vezes viviam da agricultura de subsistência e produziam o artesanato com alternativa de renda. Alegre (1985) considera essa atividade como um artesanato de subsistência. Já no processo de industrialização e urbanização, o artesão submergiu em obscurecimento ainda maior, diante da ideologia da modernização, do desejo de superação do "atraso" por parte das teorias desenvolvimentistas e industrializantes. Mas não desapareceu, não deixou de existir, principalmente ali onde as condições estruturais continuavam as mesmas, ou quase as mesmas, e onde a sobrevivência do trabalhador continuou a depender desses meios precários de sobrevivência, que conseguem garantir sua subsistência, na luta de cada dia (ALEGRE, 1988). Esse cenário ainda é encontrado em muitas regiões do país, graças a essas relações históricas que aprofundaram a distância entre artesanato e a elite. Essa elite, que sempre buscou manter os artesãos submissos, desclassifica e desqualifica o fazer manual.

É verdade que esse período de industrialização e modernização representou grandes dificuldades para o artesanato. No entanto, o movimento modernista, que se inicia em 1922 com a semana de arte moderna, traz um novo compromisso com a independência cultural do país, tentando resgatar e valorizar saberes populares. Além disso, a indústria do turismo também serve como uma nova oportunidade de produção para o artesanato. Com a abertura desses caminhos o designer passa a atuar no artesanato, buscando sua valorização. Todavia é importante que ele entenda essa relação histórica de submissão e preconceito para não repetir antigos padrões e aprofundar ainda mais a distância entre as duas profissões e a distância entre artesãos e uma vida mais digna.

### **2.3 Relações Delicadas**

Tanto o artesanato como o design são atividades que relacionam o saber e o fazer. A diferença reside em como essas atividades são vistas e aplicadas nessas práticas. Enquanto para o designer o saber é planejado<sup>2</sup> através de métodos, técnicas e processos criativos, para o artesão esse saber é menos sistematizado, sendo transmitido de geração em geração. Ou seja, a diferença está na não planificação e cientificidade do artesanato. Quanto ao fazer, o designer deve projetar pensando nos processos e técnicas de produção, mas normalmente não é o responsável pela execução dos objetos. Já para o artesão o fazer é primordial, não existe artesanato sem o fazer. É nesse momento que o artesão expressa seus conhecimentos, sua criatividade e sua realidade. Como não existe a planificação, o registro dentro do artesanato é justamente o fazer, que garante a continuidade dessa atividade, que é transmitida através da oralidade e da observação dos mais velhos executando as técnicas.

Guimarães (2010) ressalta que o objeto artesanal é um bem cultural que expressa comportamentos, relações sociais, utilidades, saberes técnicos e deve ser pensado como um tipo de produção que envolve método, criação e inventividade. Enxergar o design como um processo evolucionário à produção artesanal é desconsiderar o saber técnico presente no artefato artesanal. É preciso confrontar o

---

<sup>2</sup> Cipiniuk (2006) afirma que a noção de planificação é moderna e é presidida pela crença de que as ações humanas, sejam elas práticas ou espirituais, devem ser comandadas por um critério abstrato, geométrico ou matemático, guiadas pela razão.

design com a sociedade e as questões sociais de forma a compreender a importância dos designers frente a diferentes formas de produção de artefatos da cultura material. A partir desta ótica, percebe-se que o que define a produção de objetos é o contexto social em que são projetados e/ou produzidos - independentemente da categoria social, profissional ou etária de seu agente - e as instâncias de legitimação, circulação e produção atuam em campos diferenciados, seja no campo do design, ou no modo de produção artesanal dentro da sociedade industrial.

É possível observar que existem inter-relações e conexões entre as duas áreas, já que estão voltadas para produção de artefatos utilitários da cultura material. Ao mesmo tempo, não se pode ignorar suas diferenças e especificidades, que devem ser respeitadas.

Nesse sentido, para Cipiniuk (2006), o diálogo entre o design e o artesanato, passa pelo respeito a um tipo de cultura atualmente desprezada. É importante apropriá-la e reestruturá-la, reorganizando o seu significado em função de suas próprias referências e não àquelas do design erudito, o que poderia gerar uma recolonização. Essa não é uma tarefa apenas do designer, mas envolve também outros atores e políticas públicas, pois há necessidade de reordenar a produção e o consumo, em síntese, trata-se de integrar as classes sociais e as suas diferentes culturas dentro de um sistema que as separa.

Em relação a essa recolonização Foucault (1979), no texto *Genealogia e poder*, questiona que ao se colocar em circulação elementos do saber dominado, eles não correm o risco de serem recodificados, recolonizados pelo discurso unitário, que depois de tê-los desqualificado e ignorado quando apareceram, está agora pronto a anexá-los ao seu próprio discurso e a seus efeitos de saber e de poder? O autor explica que o saber dominado se refere a uma série de saberes desqualificados, ou insuficientemente elaborados: saberes ingênuos, hierarquicamente inferiores, saberes abaixo do nível requerido de conhecimento ou de cientificidade. O autor o classifica como saber das pessoas, que não é de forma alguma um saber comum, um bom senso, mas, ao contrário, um saber particular, regional, local, um saber diferencial incapaz de unanimidade e que só deve sua força à dimensão que o opõe a todos aqueles que o circundam. Esse saber, assim como o artesanato, é desqualificado pela hierarquia dos conhecimentos e das ciências, e existe uma luta de poder entre os dois discursos. Uma questão que surge é que o designer e as instituições de fomento, ao interferirem no artesanato, não estariam buscando sua recolonização?

Da Matta (1997), em seu livro *Carnavais, malandros e heróis*, fala dos “inferiores estruturais” e os classifica como “povo”, que é sempre generoso, sempre certo e, como consequência de tantos atributos positivos, sempre idealizado e manipulável. Já o “superior estrutural”, a *pessoa*, engloba seus inferiores, vistos coletivamente como “povo”, e assim fala por eles. De fato, o papel mais utilizado pelas “pessoas” nas suas relações com o outro é a hierarquia onde o superior sempre “sabe o que é bom” para o inferior. É, então, uma obrigação das “pessoas” conduzir o sistema social, pois é sua responsabilidade dirigir o mundo e nele introduzir as ideologias que deverão modificá-lo. As ideologias vindas espontaneamente dos inferiores são vistas sempre como “inocentes” ou ingênuas. Mas tudo que vem de cima é sagrado e puro. É alguma coisa que tem uma legitimidade indiscutível e deve ser “levada a sério”.

É possível transportar essa hierarquia para algumas interferências entre designers e artesãos, em que os designers se consideram superiores, ao mesmo tempo em que enxergam o artesão como inferiores e realizam suas ações de acordo com seus interesses sem considerarem as reais necessidades dos artesãos.

Borges (2011)<sup>3</sup> mostra vários exemplos de interferências negativas entre as duas áreas e afirma que, em geral, isso ocorre quando os designers se acham superiores aos artesãos, pelo simples fato de serem instruídos - essa postura é baseada nos discursos de elite vistos anteriormente. Em alguns casos, os designers visitando as comunidades geram ícones, alteram objetos e adicionam materiais que não pertencem ao contexto, reproduzindo imagens caricatas e simplórias. Há outra situação de imposição cultural, que é a ignorância ou o desinteresse a respeito da situação local. A partir dessa interferência mal concebida, os designers produzem um material raso de uma relação que é profunda, e o apresenta em exposições e livros sofisticados, sendo reconhecidos por seu “trabalho social”. O artesão, no entanto, não utiliza esse material, ele não se reconhece nessa produção imposta. A relação custo-benefício desse tipo de encontro é muito desfavorável. Para um encontro mais saudável é preciso respeitar o trabalho artesanal e os signos que resistem há tempos em sua produção.

O designer precisa reconhecer o outro não como objeto de pesquisa, mas como ator e entender seu papel dentro do seu contexto. Como ensina Da Silva *et al.* (2012) é preciso aprender a tocar e ouvir dos outros seus sentidos, tendo como aporte a totalidade daquilo que o outro é, daquilo que cada um de nós somos - totalidade. O designer precisa superar o etnocentrismo das concepções da arte culta na visão externa do popular e criticar as pré-noções sobre artesanato e seus produtores e se renderem à beleza que se revela no produto e no modo como produzem (ALEGRE, 1994; LIMA, 2005).

### 3. CONCLUSÃO

O artesanato tem importante papel econômico, social e cultural no país, gera renda para inúmeras famílias e preserva os modos de fazer. Mesmo com sua importância a atividade ainda é vista com preconceito e o produto resultante muitas vezes não recebe o devido valor e é vendido por preços irrisórios a atravessadores. A inter-relação entre design e artesanato tem revertido para muitas localidades esse quadro, valorizando o produtor e seu o produto. Ela não só gera mais renda, como também valoriza os saberes antigos, que passam a despertar o interesse dos jovens, mantendo viva uma cultura tão rica.

O encontro entre os dois campos é recente e é preciso debater sobre como ele vem acontecendo para que ele possa continuar de forma harmoniosa, sem que aja uma imposição de saberes. Vários estudos sobre o encontro já foram realizados e eles se concentram majoritariamente na interferência em si, nas metodologias que podem

---

<sup>3</sup> A autora passa a maior parte do livro “Design e artesanato: o caminho brasileiro” ressaltando as experiências positivas da inter-relação entre design e artesanato e levanta as principais consequências: desenvolvimento econômico local, transformação social, reforço da identidade cultural nos produtos e a preservação cultural e ambiental local. Nesse artigo, as interferências com impactos negativos foram salientadas, a fim de problematizá-las e para que as futuras relações entre artesanato e o design possam ser aprofundadas e enriquecidas.

ser utilizadas, nas formas de ação, nos agentes de fomento e nos agentes executores das ações.

Pouco foi dito, no entanto, da delicadeza desse encontro, das possíveis tensões e das relações de poder envolvidas no processo. São poucas as análises da pós-interferência, de como os atores são modificados, de como os objetos passam a ser vistos, como acontece sua inserção e qual a sua aceitação no mercado e principalmente qual o legado dessa inter-relação para o artesão e para o designer.

O artigo procurou aproximar as relações entre artesanato e design e compreender como esses campos dialogam e como uma interferência entre eles pode ser delicada, mas ao mesmo tempo pode ser muito enriquecedora para os dois saberes. A intenção foi de lançar algumas luzes sobre essas questões e apontar alguns caminhos de pesquisa, que precisam ser mais explorados para que a profundidade, beleza e riqueza do artesanato e seus modos de fazer possam continuar encantando e que através do design atinjam cada vez mais pessoas.

## AGRADECIMENTO

Agradecemos o apoio concedido pela CAPES, que possibilitou o desenvolvimento deste trabalho e possibilita a sua continuação.

## REFERÊNCIAS

ALEGRE, Sylvia Porto. Arte e ofício de artesão: História e trajetórias de um meio de sobrevivência. In: Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa em Ciências Sociais, 1985, Águas de São Pedro. **Anais do IX Encontro Anual da Associação Nacional de Pesquisa em Ciências Sociais**, 1985.

\_\_\_\_\_. **Arte e ofício de artesão**: História e trajetórias de um meio de sobrevivência. 1988. 239f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo. 1988.

\_\_\_\_\_. **Mãos de mestre**: itinerários da arte e da tradição. São Paulo: Maltese, 1994.

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

BOMFIM, Gustavo. Sobre a possibilidade de uma teoria do design. **Estudos em Design**, Rio de Janeiro, v. 2, n.2, p. 15-22, nov. 1994.

CIPINIUK, Alberto. Design e artesanato: aproximações, métodos e justificativas. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, 2006, Paraná. **Anais do 7 Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design**, 2006.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DA SILVA, C.A. *et al.* Pensamento vivo de Ana Clara Torres Ribeiro. **Redobra**, Salvador, n.9, p.22-29, 2012.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo** - design e sociedade desde 1750. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FOUCAULT, Michael. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

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

GUIMARÃES, Mariana de Souza. **O design dos objetos artesanais produzidos no cotidiano de mulheres idosas**. 2010. 108f. Dissertação (Mestrado em Design) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design, Rio de Janeiro, 2010.

HAGE, Fernando. Múltiplos Artesanatos. **IARA-Revista de Moda, Cultura e Arte**, São Paulo, v.2 n. 1, set. /dez. 2009.

KELLER, Paulo F. O artesão e a economia do artesanato na sociedade contemporânea. In: **Revista de Ciências Sociais**, n. 41, pp. 323-347, outubro de 2014.

LATOUR, Bruno. Um Prometeu cauteloso?: alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk). **Agitprop**: revista brasileira de design, São Paulo, v.6, n.58, jul/ago. 2014.

LIMA, Ricardo Gomes. **Artesanato e arte popular: duas faces de uma mesma moeda?** Disponível em:

<[http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato\\_e\\_Arte\\_Pop/CNFCP\\_Artesanato\\_Arte\\_Popular\\_Gomes\\_Lima.pdf](http://www.cnfcp.gov.br/pdf/Artesanato/Artesanato_e_Arte_Pop/CNFCP_Artesanato_Arte_Popular_Gomes_Lima.pdf)> Acesso em: 04/06/2015.

LIMA, Greilson José de. **Retalhos e linhas, tecendo nossas imagens**: etnografia do artesanato de bonecas de pano no sítio Riacho Fundo – Esperança - PB. 2005. 99f. Dissertação (Mestrado em Antropologia) - Universidade Federal de Pernambuco, Curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Recife, 2005.