UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JULIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

RAFAELA NUNES MENDONÇA

CONFLUÊNCIAS ENTRE DESIGN E ARTESANATO MINEIRO: mapeamento e análise de técnicas de produção artesanais como suporte evocativo da cultura material em minas gerais

BAURU-SP
2023

RAFAELA NUNES MENDONÇA

CONFLUÊNCIAS ENTRE DESIGN E ARTESANATO MINEIRO: mapeamento e análise de técnicas de produção artesanais como suporte evocativo da cultura material em Minas Gerais

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Design da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Campus de Bauru, como requisito à obtenção do título de Doutora em Design.
Orientadora: Prof.ª Dr.ª Paula da Cruz Landim.
Coorientadora: Prof.ª Dr.ª Mônica Moura.

BAURU-SP
2023

M539c

Mendonça, Rafaela Nunes

Confluências entre design e artesanato mineiro : mapeamento e análise de técnicas de produção artesanais como suporte evocativo da cultura material em Minas Gerais / Rafaela Nunes Mendonça. -- , 2023

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru,

Orientadora: Paula da Cruz Landim Coorientadora: Mônica Moura

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Bauru

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE RAFAELA NUNES MENDONÇA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 22 dias do mês de março do ano de 2023, às 09:00 horas, no(a) meet.google.com/ufj-kbzt-fhr, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de RAFAELA NUNES MENDONÇA, intitulada **DESIGN E ARTESANATO: entre minas tão gerais**. A Comissão Examinadora foi constituida pelos seguintes membros: Professora Associada PAULA DA CRUZ LANDIM (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Programa de Pos-graduacao em Design / FAAC/Unesp/Bauru, Professora Doutora MARIZILDA DOS SANTOS MENEZES (Participação Virtual) do(a) Programa de Pos-graduacao em Design / FAAC/Unesp/Bauru, Profa. Dra. JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE (Participação Virtual) do(a) Departamento de Artes e Representação Gráfica / FAAC/Unesp/Bauru, Profa. Dra. DÉBORA MIZUBUTI BRITO (Participação Virtual) do(a) Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Professora Doutora ALINE TEIXEIRA SOUZA SILVA (Participação Virtual) do(a) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design/FAUeD / Universidade Federal de Uberlândia. Após a exposição pela doutoranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: APROVADO. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Professora Associada PAULA DA CRUZ LANDIM

Aos meus meninos.

AGRADECIMENTOS

Aos artesãos, queridos conterrâneos, que gentilmente me receberam em suas oficinas para que pudesse observar de perto a feitura de artefatos tão repletos de mineiridade.

À Prof.ª Dr.ª Paula da Cruz Landim, pela leveza e liberdade com que conduz suas orientações. Pelo tratamento humano e acolhimento empático, fundamentais para que essa trajetória fosse concluída.

À Prof.ª Dr.ª Mônica Moura, pelo compartilhamento de seus conhecimentos no campo do design e pelo carinho e atenção de sempre.

Às professoras, que gentilmente aceitaram o convite para participar como avaliadoras desse trabalho, pelas suas contribuições.

À Universidade Estadual Paulista e ao Programa de Pós-graduação em Design, por todo apoio oferecido, especialmente diante as minhas necessidades como mãe e pesquisadora.

Aos queridos colegas de doutorado, especialmente Marcelo Forcato, pelo apoio desde quando me ingressei como aluna especial no programa. Às amizades construídas em Bauru e fortalecidas durante longas idas e vindas, em especial Márcio Guimarães e Letícia Garcez. Pelo compartilhamento, ternura e companheirismo.

Aos meus amigos Isa e Fabrício, pela partilha e imenso apoio com as revisões deste trabalho.

À querida Silma, por cuidar com tanto carinho dos meus meninos para que eu pudesse concluir os meus estudos, segura de que estavam em boas mãos.

Aos meus pais e minha avó Maria, por todos os ensinamentos. Aos meus irmãos pela escuta e apoio. Por acreditarem mais em mim que eu mesma. Aos meus sogros e cunhadas (comadres), pelo suporte e carinho de sempre.

Aos meus amores, Flávio, Tom e Caetano. Pela compreensão, pelas doses diárias de carinho e amor que me fizeram ter resiliência e esperança de que tudo ficaria bem.

Muito obrigada!

RESUMO

Essa pesquisa se volta para o estudo das técnicas artesanais mineiras como suporte evocativo da cultura material do território de Minas Gerais. Existem estudos sobre as possibilidades de aproximação entre o design e o artesanato em Minas Gerais que se debruçam sobre a ação do designer enquanto agente estratégico, discutindo sobre o papel social do design em comunidades artesanais. No entanto, há uma carência de mapeamentos que permitam conhecer as principais produções de design no território mineiro, que se conectam com o artesanato local. Tampouco, existem bibliografias que forneçam informações sistematizadas sobre as técnicas de produção artesanais que possam, por sua vez, contribuir no processo de criação e no desenvolvimento de produtos de design com forte carga cultural e histórica. Desse modo, o objetivo principal desse estudo é investigar e analisar técnicas de produção artesanais, identificadas no artesanato mineiro, que permitam estimular ideias e novas conexões entre o design e o artesanato. Para tanto, buscou-se compreender de que modo o design de produtos mineiro incorpora técnicas de produção artesanais e quais as abordagens projetuais dos designers nesse âmbito. Percebendo as confluências do design com o artesanato e com as técnicas de produção artesanais, foram analisados processos de produção de artefatos artesanais tradicionais. Esta pesquisa configura-se como um estudo exploratório de caráter qualitativo, pois buscou interpretar, a partir da observação, como as técnicas de produção artesanais podem contribuir para o desenvolvimento do design de produtos. Foram realizados mapeamentos para identificar produções de design de produto que estabelecem confluência com o artesanato e técnicas artesanais. A partir disso, um primeiro estudo de caso foi selecionado, considerando como objetos dois estúdios mineiros de design, para análise dos aspectos de confluência e modos de materialização da identidade no design. Já para análise dos processos de produção artesanais, foi realizado um segundo estudo de caso, a partir de um recorte local. Foram então investigadas técnicas de produção artesanais, tradicionais na cidade de Araguari-MG. O processo de observação permitiu analisar aspectos que compõem o registro sistematizado de técnicas utilizadas na produção de artefatos artesanais culturalmente simbólicos. Como resultado foi desenvolvido um modelo para composição de um guia de consulta de técnicas de produção artesanais para designers. Por fim, a pesquisa fornece importantes subsídios à prática do design de produtos, pois mostra as possibilidades de se explorar técnicas artesanais para criar produtos de design dotados de identidade local. Bem como, estimula e oferece contribuições para a construção de narrativas sobre o design em Minas Gerais.

Palavras-chave: design, projeto de produto; design mineiro; artesanato mineiro; técnicas de produção artesanal; Minas Gerais.

ABSTRACT

This research focuses on the study of handicraft techniques from Minas Gerais as an evocative support for the material culture of this territory. There are already some studies on the possibilities of approach between design and handicraft in Minas Gerais, focusing on the designer's action as a strategic agent, as well as discussing the social role of design in handicraft communities. However, there is no mapping that would allow us to know the main design productions in Minas Gerais and its connection with local handicrafts. Nor are there any bibliographies that provide systematized information about handicraft production techniques that can, in turn, contribute to the process of creation and development of design products with a strong cultural and historical heritage. Thus, the main objective of this study is to investigate and analyze handcrafted production techniques in Minas Gerais which can stimulate ideas and new connections between design and handicraft. To this end, we sought to understand how product design in Minas Gerais incorporates hadcrafted production techniques and what are the designers' projectual approaches in this area. Perceiving the confluence of design with handcrafts and with handmade production techniques, production processes of traditional handmade artifacts were analyzed. This research is configured as an exploratory study of qualitative nature, as it sought to interpret, from observation, how handcrafted production techniques can contribute to the development of product design. Mappings were carried out to identify product design productions that establish confluence with handcrafts and handmade techniques. From this, a first case study was selected, considering as objects two design studios from Minas Gerais, to analyze the aspects of confluence and ways of materialization of identity in design. For the analysis of handmade production processes, a second case study was carried out in a city of Minas Gerais called Araguari, where traditional handcrafted production techniques were investigated . The observation process allowed for the analysis of aspects that make up the local identity and the systematized record of the techniques used in the production of culturally symbolic handcrafted artifacts. As a result, a model was developed to compose a consultation guide of handcrafted production techniques for designers. Finally, the research provides important subsidies to the practice of product design, because it shows the possibilities of exploring handicraft techniques to create design products endowed with local identity. It also stimulates and offers contributions to the construction of narratives about design in Minas Gerais.

Keywords: product design; Minas Gerais design; Minas Gerais handicrafts; handicraft production techniques, Minas Gerais.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Infográfico da estratégia de pesquisa 22
Figura 2 − Artefatos de tecelagem manual produzidos pelo Centro de Tecelagem Fios do Cerrado – Uberlândia 47
Figura 3 − Produção artesanal de artefatos em estanho da cidade de São João Del Rei – MG 48
Figura 4 − Artefatos artesanais em metal - palma barroca. Artesã Hercília Batista, Sabará- MG 49
Figura 5 − Artefatos feitos a partir da técnica de ourivesaria, em prata e gemas. Artesã Cláudia Rosária Da Silva, Santo Antônio do Leite – MG 50
Figura 6 − Artefatos artesanais 51
Figura 7 − Artefatos produzidos por artesãos da cooperativa Gente de Fibra 58
Figura 8 − Produtos gerados pelo trabalho conjunto entre designers e artesãos mineiros no âmbito do projeto da Semana Criativa de Tiradentes 62
Figura 9 − Seleção dos métodos de acordo com os objetivos propostos 66
Figura 10 − Mapa do artesanato mineiro segundo tipologia de materiais e produtos mais característicos de cada região 76
Figura 11 − Aspectos tangíveis e intangíveis considerados pela pesquisa a partir da investigação do artesanato mineiro 77
Figura 12 − Esquema do processo adotado para a determinação das categorias de características intangíveis 78
Figura 13 − Exemplos de artesanato mineiro por categorias intangíveis 81
Figura 14 − Processo de identificação e total de premiações identificadas e selecionadas 84
Figura 15 − Processo de seleção e prêmios finais elencados para a pesquisa 85
Figura 16 − Mapa identificando a localização dos designers levantados e suas respectivas peças premiadas 89
Figura 17 − Estratégia de busca e identificação dos designers mineiros 90
Figura 18 − Etapa de observação- Produtos classificados de acordo com os parâmetros estabelecidos 92
Figura 19 − Fluxograma para mapeamento dos designers cujos trabalhos estabelecem confluências com técnicas artesanais de produção e artesanato mineiro 96

Figura 20 − Mapa de designers mineiros com trabalhos que estabelecem pontos de confluência com o artesanato e/ou técnicas artesanais de produção 98
Figura 21 − Painel imagético - Alva Design 101
Figura 22 − Painel imagético - Ana Vaz 102
Figura 23 − Painel imagético - André Ferri 103
Figura 24 − Painel imagético - Daniel Gontijo 104
Figura 25 − Painel imagético - Danillo Faria (Ofício Lenho) 105
Figura 26 − Painel imagético - Estúdio Iludi (Iludi Design) 106
Figura 27 − Painel imagético - Francisco Oliveira 107
Figura 28 − Painel imagético - Henrique Oliveira (Ateliê Café a Dois) 108
Figura 29 − Painel imagético - Ingrid Peixoto 109
Figura 30 − Painel imagético - Jéssica Martins (Saracura Três Potes) 110
Figura 31 − Painel imagético - Leonardo Muller 111
Figura 32 − Painel imagético - Pietro Oliveira (Caboco Design) 112
Figura 33 − Painel imagético - Stark Stúdio 113
Figura 34 − Esquema da definição dos critérios de análise 116
Figura 35 − Tríade de análise de produtos de design 117
Figura 36 − Modelo das fichas de análise e interpretação dos estudos de caso 119
Figura 37− Ficha de análise da coleção GUI - Estúdio Alva 124
Figura 38 − Ficha de análise da coleção ITÁ - Estúdio Alva 126
Figura 39 − Ficha de análise da coleção LUZ - Estúdio Alva 128
Figura 40 − Ficha de análise da coleção CASCAS DO BRASIL – Ateliê Saracura Três Potes 134
Figura 41 − Ficha de análise da coleção CASCAS DO BRASIL - Ateliê Saracura Três Potes 136
Figura 42 − Ficha de análise da coleção CASCAS DO BRASIL - Ateliê Saracura Três Potes 138
Figura 43 − Marcos econômicos na história de Araguari - contribuições na construção da identidade local 144
Figura 44 − Congadas em Araguari-MG 145
Figura 45 − Folia de Reis em Araguari-MG 145
Figura 46 − Patrimônio arquitetônico tombado - edificações das décadas de 1910-1920 147

Figura 47 − Infográfico do processo de entendimento dos aspectos da identidade local de Araguari 149
Figura 48 − Elementos-chave para busca de técnicas artesanais locais 151
Figura 49 − Diagrama da estratégia adotada para o estudo de campo e coleta de dados 152
Figura 50 − Fotos da sede e produções da Associação de Produtores Caseiros e Artesãos de Araguari - APCAR 155
Figura 51 − Fotos da sede e produções da Associação Arte da Gente 156
Figura 52 − Fabricação de berrantes 170
Figura 53 − Fabricação de laços e pinholas - trançador de couro 176
Figura 54 – Ficha de sistematização da técnica artesanal de produção 186
Figura 55 − Fichas de sistematização da técnica artesanal de produção de berrantes 190
Figura 56 − Ficha de sistematização da técnica artesanal de produção de trançados em couro cru 193
Figura 57 − Checklist para verificação de relações de proximidade entre o design e o artesanato 197

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Fundamentação teórica 20
Quadro 2 − Diferentes formas de trabalho dos designers independentes 36
Quadro 3 − Trabalhos desenvolvidos por Domingos Tótora 55
Quadro 4 − Trabalhos desenvolvidos pela Grife Amaria, resultado da parceria entre Mayumi Ito e as artesãs de Muzambinho-MG 59
Quadro 5 − Trabalhos desenvolvidos por Máximo Soalheiro 63
Quadro 6 − Procedimentos adotados para Revisão Bibliográfica Assistemática (RBA) 67
Quadro 7 − Procedimentos adotados para Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS) – Portal de Periódicos da Capes 69
Quadro 8 − Procedimentos adotados para Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS) - Catálogo de Teses e Dissertações - Capes 69
Quadro 9 − Procedimentos adotados para Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS) – Scielo 70
Quadro 10 − Procedimentos adotados para Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS) – Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações 70
Quadro 11 − Procedimentos adotados para Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS) – Google Scholar 70
Quadro 12 − Referências consideradas como mais relevantes sobre a história e cultura material mineira, artesanato e cenário do design em Minas Gerais 71
Quadro 13 − Relação dos materiais apresentados segundo as tipologias 74
Quadro 14 − Padrões para classificar o artesanato mineiro segundo características intangíveis 79
Quadro 15 − Relação de designers premiados levantados para a pesquisa 87
Quadro 16 − Aspectos para observação dos produtos premiados para seleção preliminar 91
Quadro 17 − Relação de designers após etapa de verificação 94
Quadro 18 − Alinhamento dos designers e aspectos de confluência 97
Quadro 19 − Interpretação dos “modos de materialização da identidade do design” proposto por Bonsiepe 115
Quadro 20 − Alinhamento dos designers e aspectos de confluência 154

Quadro 21 − Características do artesanato encontrado nas associações de artesãos em Araguari-MG 157
Quadro 22 − Ofícios de base artesanal percebidos como de maior destaque, classificados entre localizados/ativos e não localizados 160
Quadro 23 − Ofícios pré-selecionados e nível percebido de relação com hábitos sertanejos/atividades rurais, festividades tradicionais e uso de matéria-prima local 163
Quadro 24 − Critérios para seleção dos estudos de caso do artesanato em Araguari-MG. 163
Quadro 25 − Instrumento 01 - Verificação de aspectos da relação do saber técnico-artístico 166
Quadro 26 − Instrumento 02 - Verificação dos modos como a produção artesanal afeta e é afetada pela cultura local 167
Quadro 27 − Instrumento 03 - Verificação dos materiais, técnicas e processo de produção 167
Quadro 28 − Instrumento 01 - Verificação de aspectos da relação do saber técnico-artístico – ofício de berranteiro 171
Quadro 29 – Instrumento 02 - Verificação dos modos como a produção artesanal afeta e é afetada pela cultura local 172
Quadro 30 − Instrumento 03 - Verificação dos materiais, técnicas e processo de produção 173
Quadro 31 − Instrumento 01 - Verificação de aspectos da relação do saber técnico-artístico 177
Quadro 32 – Instrumento 02 - Verificação dos modos como a produção artesanal afeta e é afetada pela cultura local 178
Quadro 33 – Instrumento 03 - Verificação dos materiais, técnicas e processo de produção 178
Quadro 34 − Orientações para construção de diretrizes projetuais 199

LISTA DE SIGLAS

FUMA	Fundação Universidade Mineira de Arte
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
INPI	Instituto Nacional da Propriedade Industrial
IDHM	Índice de Desenvolvimento Humano Municipal
RBA	Revisão Bibliográfica Assistemática
RBS	Revisão Bibliográfica Sistemática
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SENAR	Serviço Nacional de Aprendizagem Rural
STC	Semana Criativa de Tiradentes
UEMG	Universidade Estadual de Minas Gerais
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UMA	Universidade Mineira de Arte

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 15

1.1 Apresentação 15
1.2 Contextualização do Problema 16
1.3 Proposições de Pesquisa 19
1.4 Objetivos 20
1.4.1 Objetivo Geral 20
1.4.2 Objetivos Específicos 20
1.5 Quadro Teórico 20
1.6 visão geral dos procedimentos metodológicos 21
1.7 Estrutura da tese 24
2 CONFLUÊNCIAS ENTRE O DESIGN E O ARTESANATO 26

2.1 Relações entre Design e Artesanato: breve análise histórica 26
2.2 O produto-artesanato na Pré-industrialização 27
2.3 Revolução industrial: resgates e rejeições artesanais 28
2.4 Pós-industrialização e contemporaneidade: conscientização e experimentação 31
2.5 Identidade e cultura: materialização através dos artefatos 38
2.6 Entre minas tão gerais: um panorama do artesanato e do design no estado de minas gerais 41
2.6.1 Design e artesanato como atividades econômicas criativas e culturais 41
2.6.2 Artesanato Mineiro 44
2.6.3 Design Mineiro 52
2.8 Síntese da discussão 64
3 DESENVOLVIMENTO 65

3.1 Procedimentos metodológicos 65
3.1.1 Seleção do método de pesquisa 65
3.1.2 Revisão bibliográfica 66
3.1.3 Mapeamento do artesanato mineiro: identificação e análise das Características gerais do artesanato em minas gerais 73
3.1.4 Mapeamento do design mineiro: identificação e análise das características artesanais no design em Minas Gerais 82
3.2 Estudos de caso I: designers de minas gerais 99
3.2.1 Definição dos estudos de caso 99

3.2.2 Definição dos instrumentos de análise 114
3.2.3 Análise e interpretação dos estudos de caso 121
3.2.3.1 Estudo de caso: Alva Design 121
3.2.3.2 Estudo de caso: Saracura três potes 130
3.2.3.3 Conclusões das análises sobre os estudos de caso 140
3.3 Estudo de caso II: técnicas artesanais tradicionais em Araguari-MG 141
3.3.1 Contextualização histórica, cultural e econômica de Araguari: nota introdutória sobre o território 142
3.3.2 Coleta de dados 150
3.3.3 Instrumentos de análise e elaboração dos dados 164
3.3.4 Análise dos dados dos estudos de caso 169
3.3.4.1 Estudo de caso: Berrateiro 169
3.3.4.2 Estudo de caso: trançador 175
3.3.4.3 Conclusões dos estudos de caso II 181
4 RESULTADOS E DISCUSSÕES 182
4.1 Proposta de desenvolvimento de um guia de consulta de técnicas artesanais de produção para designers 182
4.2 Aplicação do modelo de sistematização de técnicas artesanais de produção 189
4.3 Complementações importantes para o Guia Instrutivo 196
4.3.1 Proposta de orientação para construção de diretrizes projetuais 198
5 CONCLUSÕES 200
5.1 Principais achados 200
5.2 Limitações e pontos fortes do trabalho 202
5.3 Implicações 204
5.4 Recomendações para estudos futuros 204
REFERÊNCIAS 206

1 INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação

A valorização da cultura material começa pela tomada de consciência de que ela é formada por artefatos e saberes que influenciam a qualidade do nosso ambiente e o nosso cotidiano. Sejam esses artefatos frutos de uma produção industrializada ou manual, de um conhecimento acadêmico, teórico, científico ou do conhecimento tácito, experimentado através da tradição e da prática. (Re)Conhecer os produtos que configuram essa cultura material é fundamental para seu desenvolvimento, manutenção e valorização, bem como para a inovação.

A motivação do desenvolvimento dessa investigação é a importância da manutenção e valorização das tradições artesanais. Considerando o artesanato e as técnicas artesanais não pelo viés da folclorização, mas, antes, como modo de aproveitamento de recursos e como base para o desenvolvimento de novos produtos. Partindo desse pressuposto, essa pesquisa se volta para o estudo das técnicas artesanais mineiras como suporte evocativo da cultura material do território de Minas Gerais. O intuito é desmistificar as técnicas artesanais de produção, ou seja, revelar os processos de fabricação de um artefato artesanal tradicional, através de um instrumento que se constitui a partir de fichas descritivas. A elaboração dessas fichas focaliza a técnica aplicada e pretende auxiliar designers e estudantes nos processos de criação, bem como na autoprodução de seus projetos. Acredita-se que a apresentação descritiva dessas técnicas favorece a confluência entre design e artesanato no processo de criação de artefatos, que por essência promove a valorização da identidade do território.

Reconhece-se que a aproximação entre o design e o artesanato contribui para a sustentabilidade e sua valorização, considerando especialmente o papel social e estratégico do design em comunidades artesanais. Todavia, esta investigação parte do entendimento de que as possibilidades de diálogo entre as áreas são vastas, e facilitar o conhecimento das técnicas artesanais de produção auxilia na concretização dos projetos idealizados pelos designers, beneficia a construção de conceitos para esses produtos, promove a sustentabilidade do artesanato e dos saberes tácitos envolvidos, beneficiando, portanto, a valorização da identidade territorial.

1.2 Contextualização do Problema

Historicamente, com o desenvolvimento da industrialização e o pensamento modernista estritamente funcionalista, a conduta na produção de design se baseava na geração de objetos, que, em geral, eram produzidos para um usuário hipotético. Essa produção se agarrava sobretudo em questões de mercado, consumo e no alargamento da indústria. Dessa maneira, a expectativa (frustrada) do design modernista era a de que esse sistema produtivo seria capaz de fornecer qualidade de vida de uma maneira igualitária e democrática para a sociedade, através da produção de produtos bons e acessíveis. No entanto, nota-se que, na verdade, esse modo de produção acabou por favorecer às grandes empresas – cujo foco estava voltado apenas para o fortalecimento e para o aumento do lucro (ALBINO, 2014; BARDI, 1994; BORGES; PAULO HERKENHOFF; RAFAEL CARDOSO, 2013; LEON, 2005; LOBACH, 2001; MOURA, 2014).

Atualmente, grandes coorporações ainda operam nesse sentido, produzindo produtos idênticos sem se atentar às questões de alienação e movidas pela grande estrutura econômica do hipercapitalismo, que “desponta como império da homogeneização globalizada dos produtos, dos consumidores e da cultura” (LIPOVETSKY; SERROY, 2011). No entanto, a contemporaneidade tem apresentado novas implicações e exigências sobre a produção. O mercado, na busca por atender a sociedade em seus anseios de individualidade, compreende que a força propulsora já não é mais o “capitalismo industrial” (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, 2015). O fato é que novas formas de produzir e consumir estão despontando. A subjetividade, a tradição, a memória e o simbolismo impressos nos objetos, despertam a sensibilidade, e “conservam a influência das idiossincrasias culturais” como fatores imperativos sobre a escolha dos produtos e serviços a serem adquiridos pelos indivíduos (LIPOVETSKY; SERROY, 2011).

Percebe-se então, que há uma mudança que passa do projeto focado nos objetos em direção às interpretações das maneiras de pensar e agir, tornando-se um meio de aproximação de temas divergentes a partir de uma abordagem centrada no homem (MANZINI, 2016). Assim, considera-se fundamental que a conduta do design, enquanto instrumento da materialidade e imaterialidade, seja dada de maneira a despertar a consciência para a valorização da cultura. O design contemporâneo tem demonstrado frequentemente a importância dessa relação através de um cenário

multicultural, que, junto à extrema globalização, desperta o interesse pelas questões locais, chamando atenção para aspectos de identidade como originalidade e pertencimento (ALBINO, 2014; KRUCKEN, 2009a; MOURA, 2014). Importa destacar, como afirma Albino (2014, p. 5), que “a ancestral capacidade humanizadora das Técnicas Artesanais, que advém da milenar relação das pessoas com a matéria de acordo com as suas necessidades quotidianas” se torna uma oportunidade para o design, tanto para a “sustentabilidade do conhecimento tácito na atualidade”, quanto para a sustentabilidade da identidade dos territórios (ALBINO, 2014).

Nota-se que a aproximação entre o design e o artesanato tem apresentado significativas contribuições, tanto no processo de revalorização do produto artesanal - especialmente aquelas voltadas para a organização dos serviços e orientações para melhoria dos produtos e dos seus processos de produção, bem como no desenvolvimento de novos processos e tecnologias de design (BONSIEPE, 2011; BORGES, 2011; EZIO MANZINI, 2008; KRUCKEN, 2012). Nesta perspectiva, pretende-se investigar a aplicação de técnicas artesanais em trabalhos de design mineiro, analisando-os a partir dos processos híbridos de produção. Esta análise é considerada, aqui, como primeiro passo para a desmistificação da aplicação de técnicas artesanais nos processos de criação de design, uma vez que se busca revelar quais os processos produtivos adotados. Além disso, encara-se estes trabalhos como um caminho possível para facilitar o diálogo entre artesãos e designers.

De modo geral, entende-se que as técnicas manuais contribuem com o artesanato na sua caracterização, que parte de uma necessidade cotidiana, seja ela estética, utilitária ou simbólica (BORGES, 2011, 2007; BARDI, 1994). Como se sabe, no design as técnicas manuais também se fazem presentes, especialmente nos estudos e processos de projeto (LEON, 2005). No enanto, observando o processo de design contemporâneo, já não se pode afirmar que as técnicas manuais de produção se resumem apenas a essa contribuição. Dentre os benefícios de se utilizar técnicas manuais, pode-se considerar o potencial inovador advindo da experimentação prática que o trabalho caracteristicamente artesanal possibilita ao designer. O fazer manual estimula o designer a relacionar o pensar e o produzir, assim, o projeto toma sua real dimensão, que envolve a experimentação, o transitar entre diferentes áreas e conhecimentos e a consolidação, ou seja, a materialização do design na prática.

Nessa perspectiva, nota-se que, embora existam estudos sobre as possibilidades de aproximação entre o design e o artesanato em Minas Gerais, estes

se debruçam sobre a ação do designer enquanto agente estratégico, discutindo sobre o papel social do design em comunidades artesanais. No entanto, até o momento de publicação dessa pesquisa, não foram identificados mapeamentos que permitam conhecer as principais produções de design no território mineiro, que se conectam com o artesanato local. Tampouco, existem bibliografias que forneçam informações claras e sistematizadas sobre as técnicas artesanais de produção, características desse artesanato, que possam, por sua vez, contribuir no processo de criação de designers e consequentemente, no desenvolvimento de produtos de design com forte carga cultural e histórica.

No âmbito do artesanato, é possível encontrar catálogos das produções artesanais no estado de Minas Gerais, segundo as microrregiões, o que permite conhecer os produtos artesanais do estado, suas características e materiais. Tal material é fruto do Programa Sebrae de Artesanato – MG, cujo objetivo é contribuir com a divulgação e comercialização do artesanato mineiro, promovendo a importância da valorização da identidade cultural dos territórios. Nessa série de catálogos, são apresentadas fichas técnicas dos produtos, o material utilizado, identificação do artesão, a história da peça e a região onde se pratica determinado tipo de trabalho artesanal. Ou seja, uma visão geral sobre as principais características do artesanato purista mineiro e uma categorização segundo os principais materiais utilizados. Desta forma, este estudo considerou pertinente reconstruir um mapeamento do artesanato mineiro, de modo a sintetizar as informações encontradas nos Catálogos de Artesanato de Minas Gerais e assim, contribuir para a análise das iniciativas de design que notoriamente fazem interlocução com o artesanato tipicamente mineiro, apresentado nos catálogos.

Já no âmbito do design de produtos, há uma carência de estudos que apresente um panorama do cenário em Minas Gerais e que evidencie as principais características e produções de design no Estado. Por isso, essa pesquisa buscou desenvolver também um mapeamento das produções de design em Minas Gerais, com foco no desenvolvimento de produtos, a fim de identificar as interlocuções entre o design e o artesanato. Nesse sentido, são pontuados designers atuantes no estado mineiro, que obtiveram o reconhecimento de seus trabalhos através de concursos, exposições nacionais e/ou internacionais em grandes feiras e salões de design, bem como em museus. Esse mapeamento fornece uma dimensão sobre a produção de design no estado de Minas Gerais, permitindo identificar e caracterizar o design

mineiro e suas aproximações com a cultura e artesanato locais, contribuindo também com a narrativa dos caminhos do design contemporâneo no Brasil.

No intuito de esclarecer a aplicabilidade desta abordagem, o presente estudo discute aspectos da mútua contribuição entre os saberes populares e o design, que tem se refletido em novos produtos, processos, técnicas, metodologias e ações projetuais. Tais aspectos contribuem para a investigação da questão central dessa pesquisa: **de que modo o design de produtos mineiro incorpora técnicas artesanais de produção e quais as abordagens projetuais dos designers nesse âmbito?**

1.3 Proposições de Pesquisa

Ao tornar explícitos os conhecimentos culturais engendrados pelas técnicas artesanais de produção, é esperado que o artefato tenha seu significado compreendido e a valorização do território promovida. Tendo em vista as controvérsias e possibilidades da temática abordada, serão verificadas nessa pesquisa as seguintes conjecturas:

- Os trabalhos de designers mineiros que se valem das técnicas artesanais de produção, através de uma prática direta, se aproximam mais dos meios pelos quais a identidade é materializada no design.
- A partir do registro e sistematização de técnicas aplicadas à produção de artefatos artesanais, bem como da contextualização das suas relações históricas, sociais, econômicas e culturais com o território, é possível oferecer diretrizes para a construção de um guia de consulta de técnicas artesanais de produção para designers, com o intuito de promover a inclusão dessas técnicas no design de produtos.

É nítido que existe uma carência de referências específicas da área do design que esclareçam e evidenciem processos e técnicas construtivas advindas das técnicas artesanais e que, portanto, possam auxiliar designers na concepção de produtos a partir da utilização dessas técnicas. Dessa forma, o ineditismo dessa tese está justamente no desenvolvimento de um guia instrutivo que apresente técnicas artesanais de produção e a importância do seu resgate para concepção de produtos.

1.4 Objetivos

1.4.1 Objetivo Geral

Investigar e analisar técnicas artesanais de produção identificadas no artesanato mineiro, que permitam estimular ideias e novas conexões entre o design e as técnicas artesanais.

1.4.2 Objetivos Específicos

- Identificar e mapear as produções de design que estabelecem relações com técnicas manuais de produção e/ou artesanato mineiro, no intuito de analisar como os conhecimentos populares, presentes no artesanato, são refletidos em novos produtos, processos, técnicas, metodologias e ações projetuais;
- Verificar aspectos característicos do artesanato mineiro e analisar as técnicas artesanais de produção que contribuem para a promoção da identidade cultural do território;
- Elaborar um instrumento que sistematize técnicas e processos artesanais, no intuito de auxiliar a prática projetual do designer no desenvolvimento de novas técnicas e produtos que possam preservar e promover a identidade cultural e territorial.

1.5 Quadro Teórico

O enquadramento teórico desta pesquisa se constrói principalmente através do levantamento bibliográfico de estudos que trazem discussões sobre os diálogos estabelecidos entre o design e o artesanato. Concentra-se em autores que pesquisam essa relação no cenário brasileiro, tendo em vista o intuito de contribuir também com as narrativas de design no Brasil. O referencial teórico adotado também abrange autores que tratam da teoria e análise da valorização da identidade do território através do design; das técnicas artesanais e manuais aplicadas no design autoproduzido; assim como autores que debatem temáticas sobre a identidade, sobre a formação do território e a cultura em Minas Gerais. O quadro a seguir, apresenta as referências teóricas consideradas como principais nesse estudo, que apresentam uma contribuição para o desenvolvimento da pesquisa e seus resultados.

Quadro 1 – Fundamentação teórica

Autor	Contribuição	Área

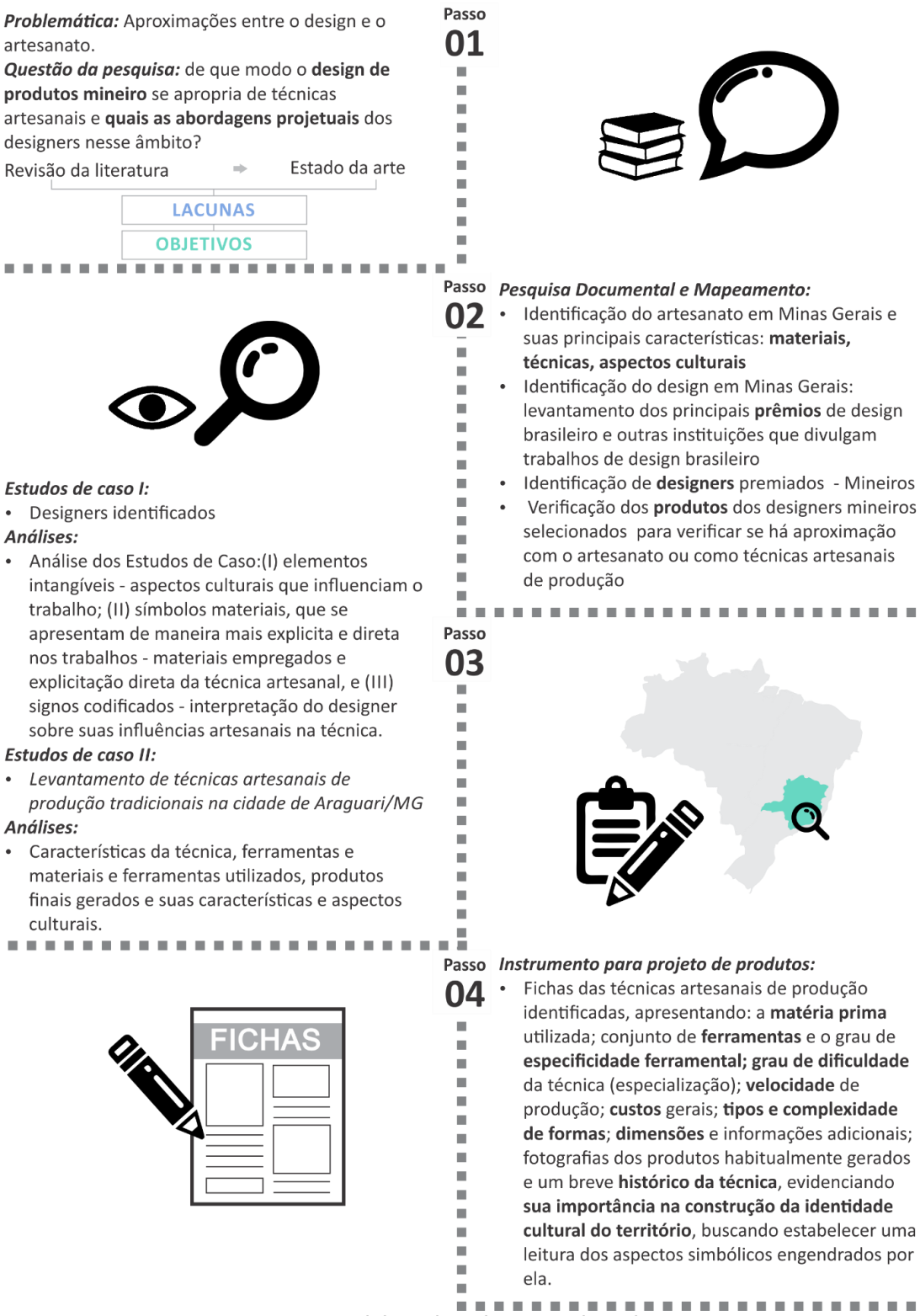
Bonsiepe (2011)	Teoria do design; relação design e cultura, análise da identidade em produtos de design	Design
Borges (2011)	Teoria e estudos sobre a relação do design e artesanato	
Cardoso (2008, 2012)	Teoria do design; análise do contexto histórico	
Schneider (2010)	Análise do contexto histórico	
Krucken (2009)	Análise do design como agente para valorização da identidade de territórios	
Albino (2014)	Análise do design como agente para valorização da identidade de territórios	
Dias (2015)	Teoria do design; design e autoprodução	
Manzini (2008, 2016)	Análises do papel cultural e social do designer e a prática profissional	
Bauman (2005)	Teoria da identidade e cultura	Sociologia e filosofia
Hall (2003, 2006)	Teoria da identidade e discussões sobre cultura e tradição	
Lipovetsky e Serroy (2015a, 2015b)	Discussões sobre questões culturais na contemporaneidade e a relação da sociedade com áreas criativas	
Holanda (1995)	História da formação social no Brasil e Minas Gerais; análise da tradição e cultura	História
Abdala (2007)	História social e cultural de Minas Gerais; análise da cultura material no estado	
Carrara (2007)	História de Minas Gerais e processo de formação territorial e cultural	

Fonte: elaborado pela autora (2022).

1.6 visão geral dos procedimentos metodológicos

Esta pesquisa configura-se como um estudo exploratório de caráter qualitativo, pois buscou interpretar, a partir da observação, como as técnicas artesanais de produção podem contribuir para o desenvolvimento do design de produtos. Assume-se a abordagem fenomenológica como paradigma filosófico, uma vez que procurou compreender quais são as variáveis do problema de pesquisa e a sua natureza (SANTOS, 2018). Uma vez caracterizado o problema de pesquisa e entendida a abordagem filosófica, dois métodos importantes foram selecionados: revisão bibliográfica (assistemática e sistemática) e estudos de caso. Desse modo, a estratégia de desenvolvimento desta pesquisa se estabeleceu em quatro grandes etapas, como mostra a figura 1.

Figura 1 – Infográfico da estratégia de pesquisa



Fonte: elaborado pela autora (2022).

Desse modo o desenho de estudo se constituiu de acordo com os seguintes pontos:

- Delimitação do tema, definição do problema e construção dos objetivos, através da revisão bibliográfica assistemática;
- Revisão bibliográfica sistemática para identificação de estudos sobre técnicas artesanais de produção, tradicionais de Minas Gerais, e suas possíveis lacunas;
- Revisão bibliográfica sistemática para identificação de estudos sobre o design produzido no território mineiro;
- Nova revisão assistemática para:
    - entender o cenário que envolve o **artesanato** em Minas Gerais, dada a dificuldade de encontrar estudos e dados sistematizados sobre as técnicas artesanais de produção tradicionais de Minas Gerais, acreditando que as técnicas de produção artesanal podem estar refletidas no artesanato praticado no Estado;
    - identificar características próprias do artesanato praticado no território mineiro;
    - entender o cenário do design em Minas Gerais, procurando identificar relações entre o design de produtos e o artesanato do território;
    - levantar dados para o desenvolvimento do mapeamento do artesanato e do design mineiros;
- Análise dos trabalhos dos designers selecionados através do mapeamento - as análises obtidas guiaram um percurso de intuição, onde os procedimentos de investigação possibilitaram uma visão holística sobre o problema;
- Estudos de caso para entender como o design mineiro incorpora técnicas artesanais e as abordagens projetuais que os designers adotam;
- Estabelecimento de um recorte geográfico, para levantar técnicas artesanais de produção, de artefatos característicos de uma cidade mineira, a fim de viabilizar o desenvolvimento da pesquisa;
- Seleção, análise e descrição dos objetos de estudo: artefatos desenvolvidos a partir de técnicas artesanais que apresentem justificativas econômicas, históricas e culturais características da cidade estudada;
- Desenvolvimento de um instrumento de projeto, cujo objetivo é apresentar a técnica e os processos artesanais utilizados na produção dos artefatos selecionados.

1.7 Estrutura da tese

Este trabalho se estrutura em cinco capítulos, sendo este capítulo introdutório uma apresentação da questão de pesquisa, dos objetivos (geral e específicos), do quadro teórico, da visão geral dos procedimentos metodológicos utilizados para o seu desenvolvimento e da estrutura da tese.

No segundo capítulo desta tese, é feita uma contextualização histórica a fim de discutir as conexões entre o design e o artesanato, bem como os efeitos da prática artesanal sobre o design contemporâneo. A questão da materialização da identidade e da cultura a partir dos artefatos também é abordada. Por fim, a discussão teórica abrange um panorama do design e do artesanato no território mineiro, apresentando características do artesanato mineiro, bem como apresentando designers que se destacam ao desenvolver trabalhos que estabelecem confluências com o artesanato local.

O desenvolvimento apresentado no terceiro capítulo, abrange os procedimentos metodológicos utilizados. Nele são apresentados os processos adotados para o mapeamento, tanto do artesanato, quanto do design mineiro. Através dos mapeamentos foi possível reconhecer as produções de design premiados e vislumbrar a influência das práticas artesanais, e do artesanato, no design de produtos mineiro. Além disso, foi possível selecionar os objetos de estudo de caso, a fim de analisar os trabalhos de designers a partir dos aspectos de confluência com o artesanato e as técnicas artesanais. Os estudos de caso e suas respectivas análises, direcionaram o resultado esperado com a tese, no sentido de apresentar os modos como o design de produto mineiro tem se apropriado de técnicas artesanais de produção e suas abordagens projetuais. Também foi possível analisar técnicas artesanais de produção, a partir de um recorte territorial, que tomou a cidade de Araguari como objeto de estudo. A partir da investigação de técnicas artesanais tradicionais, ainda praticadas na cidade, foi possível discutir os aspectos de identidade cultural e a importância da preservação dessas práticas para a valorização do território.

No quarto capítulo, são apresentados os resultados obtidos no processo de pesquisa, bem como a proposta de um guia sobre técnicas artesanais de produção. Esse guia tem a pretensão de apresentar aos designers técnicas tradicionais de

produção artesanal, a fim de que possam servir como fonte de pesquisa e estímulo para criação e facilitador no diálogo com artesãos.

Por fim, o quinto capítulo apresenta as conclusões, destacando os principais achados, discutindo as hipóteses iniciais da pesquisa, os impasses e implicações do estudo, bem como proposições para estudos futuros.

2 CONFLUÊNCIAS ENTRE O DESIGN E O ARTESANATO

Neste capítulo se apresenta a investigação teórica da pesquisa, buscando expor elementos necessários para a discussão e compreensão das aproximações entre o design e o artesanato mineiros. Inicialmente, estabelece-se uma apresentação cronológica a fim de contextualizar as confluências e afastamentos ocorridos entre o design e o artesanato. O intuito é perceber o cenário contemporâneo e os benefícios do rompimento de fronteiras desnecessárias no campo do design.

Em seguida, apresenta-se uma discussão entorno de questões sobre identidade e valorização do território pelo design na contemporaneidade. Essa discussão oferece um suporte teórico que visa promover a reflexão sobre as possibilidades de diálogos entre o design e o artesanato, vistas como necessárias para a valorização de aspectos identitários territoriais, de características tradicionais, por meio de sua reinterpretação.

Também se apresenta um panorama do artesanato mineiro, ilustrando sua rica diversidade e discutindo sua relação com o território. A discussão destaca aspectos históricos da formação do território e como os fatores sociais, econômicos e culturais influenciam na diferenciação do território e consequentemente, na característica de suas práticas artesanais. Encerra-se este capítulo com uma discussão sobre a identidade presente nos produtos de design mineiro e como a tradição artesanal contribui como potencializadora dos significados dos produtos de design.

2.1 Relações entre Design e Artesanato: breve análise histórica

Na busca por entender as possibilidades de relações entre artesanato e design, faz-se uma breve contextualização histórica, que se delineia a partir do desenvolvimento industrial, e se reflete hoje, como possibilidades híbridas, reforçando as contribuições advindas da união entre habilidades manuais e processo criativo, capacidades técnicas e design, técnicas culturais tradicionais e tecnologia, processos produtivos artesanais e inovação. Entende-se que estudos nesse sentido contribuem para um entendimento mais amplo de como as atividades criativas podem contribuir para pesquisa e desenvolvimento econômico e social. Tão importante também é identificar como essas relações se refletem no design contemporâneo brasileiro, visto que o Brasil é um solo fértil, com longas tradições no artesanato.

O referencial teórico adotado aponta importantes aspectos a serem considerados. Segundo Borges (2011, p. 191), desde a década de 1990, o "divórcio

entre as escolas de design e o fazer artesanal está acabando". Essa aproximação é vista atualmente na “auto-produção” que aparece como prática, principalmente entre jovens designers, contrastando com a típica produção industrial, homogeneizada e globalizada, aproximando-se das características de práticas artesanais (DIAS, 2015; FERRARA, 2011; MINEIRO, 2016). Outros aspectos importantes, apontados em estudos que versam sobre a relação entre design e artesanato, é a contribuição do design para sustentabilidade de empreendimentos de base artesanal, para a valorização da tradição e da identidade de territórios (ALBINO, 2014; FRANZATO, 2008; KRUCKEN, 2009b; MOL; KRUCKEN; LUZ, 2017; PARENTE; SEDINI, 2017).

Lobach (2001, p. 38) aponta que antes da Revolução Industrial, a produção iminentemente manual resultava em objetos voltados para um pequeno público a partir de “uma relação mais pessoal com o objeto", atendendo expectativas e desejos específicos. Com o desenvolvimento da industrialização modernista e o pensamento estritamente funcionalista, esse fator acaba por se tornar marginalizado. Ao mesmo tempo em que se produzia objetos em série vislumbrando a democratização, afastava-se das reais necessidades e individualidade dos usuários (BARDI, 1994; BORGES; HERKENHOFF; CARDOSO, 2013; LEON, 2005; LOBACH, 2001; MOURA, 2014). Atualmente, apesar de algumas grandes indústrias ainda operarem nesse sentido, nota-se que o consumo, cada vez mais motivado por questões subjetivas LIPOVETSKY; SERROY, 2011), implica em novos produtos e serviços bem como novas formas de produzir.

2.2 O produto-artesanato na Pré-industrialização

Não se pretende aqui recontar a história que antecede a industrialização e seus pormenores. A discussão sobre o artesanato no período que antecede a revolução industrial pretende clarificar os caminhos percorridos na produção de artefatos, visto que existem pontos de encontro com o que viria a se formalizar como design. Assim, Lobach (2001), ao definir o produto artesanal, afirma que, até o século XIX, estes podiam ser divididos em duas classes: os funcionais – que atendiam a necessidades práticas e não tinham nenhum significado especial, e os simbólicos – que podiam ter alguma finalidade prática, mas sua principal importância estava relacionada à representação de poder ou status social. Barbosa, L. (2004), ao discutir sobre o consumo e o comportamento do consumidor, afirma que nesse período prevalecia o consumo de “pátina” e posteriormente o de moda. O consumo de “pátina” compreende

aqueles artefatos que marcam gerações, têm forte apelo simbólico, sendo objetos que eram passados de família para família, e conforme o prestígio da família, mais “cobiçado” o consumo do objeto. Um exemplo de artefato dessa categoria são as joias e os brasões.

No que diz respeito à produção dos artefatos artesanais, Lobach (2001) coloca a questão da individualização do produto. Ou seja, a produção em números reduzidos realizados pelos artesãos que trabalhavam conforme o seu próprio tempo de criação e produção e, também, conforme a demanda, expectativas e desejo dos clientes. Assim, o artesão tinha total domínio sobre a produção do objeto como um todo, além de liberdade criativa para dar forma e interferir no artefato. Conforme Munari (2001), a produção artesanal é na verdade a arte como ofício, ou seja, a aplicação da arte em objetos cotidianos, de uso. Já Bardi (1994), entende o artesanato como um meio de atender as reais necessidades dos indivíduos ou grupo de indivíduos, pois utiliza os saberes e aptidões manuais particulares de artesãos de cada região para resolução de problemas também particulares e locais.

Desse modo, compreende-se que os produtos artesanais podem ser carregados de simbologias e memórias na medida em que proporcionam uma relação pessoal com o artefato. Um dos fatores contribuintes para tal está no modo de fabricação, quando assume a responsabilidade de atender necessidades particulares, e muitas vezes de indivíduos específicos. Outra característica está no estabelecimento de uma relação mais próxima entre artefato e quem os fabrica, na medida em que são exigidas habilidades e aptidões específicas em todo processo. Ou seja, o saber fazer dos mestres artesãos. Em função disso, tal produção carrega a estigma de um fazer artístico, que se sobrepõe, muitas vezes, ao domínio técnico no que diz respeito à seleção e desenvolvimento de materiais e ferramentas.

2.3 Revolução industrial: resgates e rejeições artesanais

A revolução industrial, assim como todo “fenômeno” produtivo, pode ser entendida como produto e produtora da sociedade. O impacto gerado sobre a cultura material pode ser visto não só nas características dos produtos, como na sua produção, modos de consumo e na economia. Nesse momento, o desenvolvimento industrial acelera a produção e possibilita a inserção de novos artefatos e consequentemente novas necessidades aos indivíduos (LOBACH, 2001). A competição dos países por novos mercados estimula o desenvolvimento industrial e

a busca por tecnologias (SCHNEIDER, 2010). Nessa corrida, os países procuram aprimorar seus produtos, maquinários e processos de fabricação, culminando assim para o surgimento do design (LANDIM, 2010).

Os artefatos, agora oriundos das máquinas e não das mãos do artesão, deveriam primeiramente cumprir com suas funções de maneira confiável, posteriormente, vê-se despontar a necessidade de fazê-los atraentes, ou seja, trabalhar os fatores estéticos. A estética desses artefatos derivava de uma mimese dos produtos artesanais, com pequenas adaptações em função das máquinas (SCHNEIDER, 2010). Mesmo assim, a principal preocupação se voltava à racionalização e organização da produção. Importante destacar que não se trata de um mérito exclusivo da revolução industrial, uma vez que se percebe na manufatura os princípios da racionalização nos esforços para agilizar a produção de artefatos.

Com o domínio da máquina nos processos de produção de artefatos, o papel do artesão foi colocado em discussão. Com o Arts and Crafts, que tem como expoente William Morris, a produção industrial em massa foi colocada em discussão. Assim, a qualidade dos artefatos foi questionada, bem como a questão da alienação produtiva e a coibição dos modos de produção artesanal (CARDOSO, 2008; SCHNEIDER, 2010). Reivindicava-se o valor cultural e estético dos artefatos, ou seja, uma “reforma das artes e dos ofícios que recorria aos valores medievais, época na qual o artesanato e a arte, a utilidade e a beleza ainda teriam constituído uma unidade” (SCHNEIDER, 2010, p. 31). O desejo de Morris era propiciar à sociedade, de maneira geral, o contato com a arte e a qualidade através dos artefatos cotidianos. No entanto, frustrou-se ao se deparar com uma produção de alto custo que acabava por atender apenas a uma classe mais abastada da sociedade.

Além do Arts and Crafts, outros movimentos que propunham uma reforma das artes no século XIX, debatiam sobre o dilema da prática industrial e das formas dos artefatos no século XIX, sobre o design como instrumento de criação de valor aos artefatos, além do seu comportamento perante a indústria. Schneider (2010, p.35), nesse sentido, afirma: “Essa regressão romântica estava, porém, fadada ao fracasso, porque recorria a algo que havia perdido a sustentação econômica devido à evolução histórica”. Evidentemente, as mudanças não diziam respeito apenas à economia ou modos de produção, mas a todo um modo de vida e pensamento que se desenvolvem juntos nesse processo. Com isso, os retrocessos de práticas não vingariam. Embora não levados adiante, tais movimentos foram importantes passos para o

desenvolvimento do pensamento modernista. E não só, afinal, ainda hoje se aprende e retoma os pensamentos disseminados nessa época, para a construção de caminhos para o design.

O modernismo, embora apresente diferenças em suas várias fases, pode ser considerado como um impulsionador da industrialização. Isso porque, disseminou a ideia do funcionalismo e da racionalização, pregando o abandono do ornamento estético e quaisquer referências históricas, fatores estes que quando somados viabilizam a produção seriada e estandardizada (BÜRDEK, 2006; CARDOSO, 2008; SCHNEIDER, 2010). Em um primeiro momento discutiu-se a estética da máquina, ou seja, os produtos industriais deveriam corresponder aos seus novos processos produtivos, por isso a recusa à ornamentação pode ser considerada não só uma nova proposta estética, mas um modo de facilitar a produção dos objetos feitos por máquinas (BÜRDEK, 2006; CARDOSO, 2008; SCHNEIDER, 2010).

Também lançaram propostas de aproximação das artes e da indústria, debatidas na Bauhaus, escola de design que intencionava a união das artes e dos ofícios sem excluir os benefícios do desenvolvimento industrial. O cunho social desse movimento era pautado pela igualdade. Toda sociedade deveria ter acesso a artefatos com boa qualidade e a nova estética deveria ser compreendida e assimilada de tal maneira que a “beleza” estivesse traduzida na função do objeto. Outra motivação social que impulsionava o modernismo era a reconstrução dos países afetados pelas guerras. Assim, viram na racionalização da produção seriada uma resposta ágil e eficiente para cumprir tal propósito.

No entanto, vê-se atender menos com os anseios sociais e mais os interesses das grandes indústrias (BONSIEPE, 2011). Pois elas, progressivamente, se beneficiavam com os lucros advindos de uma produção organizada e racionalizada. Os interesses econômicos ganhavam mais força e a população se tornava cada vez mais exigente e faminta por novidades (BARBOSA, F., 2004). Gradativamente, nota-se o desenvolvimento de uma sociedade de consumo, que procurava não só suprir as suas necessidades através do consumo dos diversos produtos disponíveis, mas principalmente aos seus desejos.

O design, por sua vez, assume a responsabilidade de descentralizar a atenção sobre o objeto e focar no usuário. À vista disso, outra escola de design se destaca: a Escola de Ulm, na Alemanha (SHNEIDER, 2010; CARDOSO, 2008). Tendo como objetivo, desenvolver um ensino de design que integrasse não só as questões

artísticas e a produção industrial, mas que aplicasse os conhecimentos de outras áreas, como o jornalismo, a antropologia e a psicologia. Uma proposta mais humanista que se desenvolve e tem seus reflexos até hoje, no ensino de design ((BONSIEPE, 2012).

Paralelo a esses modos de pensar design, também se desenvolvia nos Estados Unidos outra abordagem, no entanto, mais mercadológica. Onde o consumo era tido como estratégia para o desenvolvimento econômico e o design passa a se aliar a um novo campo de conhecimento: o marketing (SHNEIDER, 2010). Juntos, design e marketing, conferiam aos produtos maior atratividade, impulsionavam desejos e criavam necessidades. Nesse momento, a proliferação de escritórios de design, que terceirizavam seus serviços, e o desenvolvimento de setores específicos de design dentro das próprias indústrias, de certa forma contribuiu para um fortalecimento da área no sentido de difundir a prática profissional. Ao mesmo tempo, a associação da prática do design com fatores meramente cosméticos desponta.

Pode-se perceber, contudo, a existência de praticamente dois polos com distintos princípios de design: o europeu, mais próximo às questões artísticas e o norte-americano, conexo às lógicas de mercado e marketing. Assim, na Europa as questões de experimentação se destacam, promovendo um design mais independente das forças produtivas, contribuindo para a reflexão sobre a postura profissional, os caminhos do ensino mais humanista, bem como a busca por novos materiais e novas soluções formais como inovação. Já nos Estados Unidos, o design se conecta à produção e comercialização, impulsionando a participação do design dividindo responsabilidades com engenheiros, administradores e publicitários.

2.4 Pós-industrialização e contemporaneidade: conscientização e experimentação

O crescimento econômico, a aceleração da produção de bens de consumo em massa e a própria sociedade - então intitulada sociedade de consumo em massa, trouxeram à tona uma severa crítica aos novos hábitos. Grupos sociais começaram a lançar críticas ao capitalismo e às estruturas sociais “fossilizadas e autoritárias”, alegando que os interesses empresariais e econômicos se sobrepunham aos sociais (SCHNEIDER, 2010). Um exemplo disso foi o movimento Hippie, que pregava um comportamento coletivo e contestavam a cultura vigente. Posteriormente, a crítica se volta às questões ecológicas, despontando a preocupação com os impactos

ambientais causados pela aceleração do consumo e produção. “Reivindicavam-se a preservação ambiental na produção e no consumo, a proteção aos recursos naturais e o manejo social do design” (SCHNEIDER, 2010, p. 138).

Tais mudanças de comportamento e pensamento tiveram impacto direto no design.

> Os ataques dos movimentos de protesto articulavam-se em diferentes planos: anti-imperialismo, antirracismo, educação antiautoritária, pílula anticoncepcional e também antidesign. O design não foi poupado. Protestava-se contra o design dominante (mainstream design). O racionalismo prático do moderno design funcionalista foi criticado e o papel do design, em geral, questionado. Muitos designers não queriam mais se ver no papel de “cúmplices do capital”; eles se recusavam a pôr sua produção (em design) a serviço da economia de mercado e do consumo e defendiam um mundo sem bens de consumo. Eles preferiam trabalhar de forma livre e experimental e se engajar politicamente. Isso também incluía desenvolver conceitos políticos de design. (SCHNEIDER, 2010, p.138-139)

Tais rupturas e protestos, especialmente com relação ao funcionalismo, onde afirmava-se que os ideais utópicos do design não foram concretizados, acabou trazendo um novo pensamento projetivo, atento às questões simbólicas e individualistas. Dos grupos mais marcantes, que trabalhavam com o design nesse cenário destacaram-se o Memphis e o Alchimia. Esses grupos adotavam a vida cotidiana como “objeto de configuração estética”, e essa estética não se “limitava a esfera da arte”, mas vigorava a questão da experiência e do entretenimento, a forma, agora, não seguiria a função e sim a diversão (*form follows fun*) (SCHNEIDER, 2010, p. 148-152). A “democratização do luxo” que se deu através dos produtos em massa e o pluralismo de gostos acabaram por se tornar “solo fértil” para o design, configurando-o em um espetáculo. Lipovetsky e Serroy (2015) identificam essa fase como o desenvolvimento da estetização do mundo, fase na qual ainda estamos inseridos hoje, onde predomina o “capitalismo artista”.

É certo que a experimentação, a inserção do pensamento mais voltado ao significado que os artefatos transmitem, não só mudaram o rumo do design, como ampliou sua atuação e influência. A globalização e o desenvolvimento tecnológico trouxeram ao mesmo tempo benefícios e preocupações (DIAS, 2015; MINEIRO, 2016). O fato é que hoje, nos deparamos com um cenário híbrido e complexo, que exige mais comprometimento e consciência dos designers na produção de artefatos. Os processos criativos e as metodologias de trabalho são vários, mas importa

responder às questões de sustentabilidade, no seu sentido mais amplo: ecológico, econômico e social.

Inseridos nesse mundo complexo, e de amplas possibilidades, o design se aproxima não só do avanço tecnológico, como também se atenta às questões culturais tradicionais. Nesse sentido, vê-se emergir um design experimental com características diferentes daquele praticado pelos pós-modernistas. Um design que aprende e articula com a tradição cultural, especialmente as técnicas artesanais e manuais. Ou seja, a aproximação inerente entre o design e o artesanato, apesar de ser considerada como "relação delicada" (LEON, 2005), proporciona uma mútua contribuição: seja no sentido de conceder ao design um maior potencial de controle do processo criativo/produtivo, de significação, memória e afetividade, ou, no sentido de resgatar e alavancar os produtos artesanais, evidenciando a responsabilidade social de ambos profissionais (designers / artesãos) enquanto artistas, ou seja, desenvolvedores de produtos que transmitem valores estéticos (BARDI, 1994; BORGES, 2007, 2011; MOURA, 2014).

A cada dia o design contemporâneo tem mostrado a importância dessa inter-relação inserida em um cenário multicultural globalizado que desperta o interesse pelas questões locais através da revalorização de aspectos híbridos de identidade e originalidade (MOURA, 2014; BORGES; HERKENHOFF; CARDOSO, 2013). Cada vez mais se torna evidente a transição do projeto focado nos objetos, em direção às interpretações de aproximação de temas divergentes, a partir de uma abordagem centrada no usuário: ser humano (MANZINI, 2016).

Ferrara (2011) considera que a nova relação entre design e artesanato, pode se traduzir também na autoprodução. São novas interpretações do artesanato e novas posturas de design, presentes no *new craftsmanship* e na autoprodução, por exemplo (DIAS, 2015; MINEIRO, 2016; SOUZA, 2018). A autora afirma tais posturas, especialmente a autoprodução, podem ser uma ambivalência frutífera, na medida em que possibilita uma maior flexibilidade de atuação, rompendo o estigma do design a serviço da tradicional produção industrial. Assim como Bonsiepe (2012), a autora destaca a importância do design como ferramenta para agregar valor ao produto e inseri-lo no mercado internacional. E destaca que, um designer não precisa necessariamente estar inserido em uma indústria para desenvolver seus produtos, e consequentemente pesquisar materiais, processos, conceitos e testá-los na prática, reconhecendo esses fatores como meios de agregar valor ao produto.

Percebe-se que atualmente, muitos designers desenvolvem seus projetos e experimentam o domínio de todas as suas fases de concretização de um modo mais livre, em seus ateliês ou pequenos escritórios. O fato de não estarem inseridos em grandes empresas ou indústrias não os impedem de testar novas possibilidades de fabricação, novos materiais e conceitos (DIAS, 2015; FERRARA, 2011; MINEIRO, 2016). O reconhecimento de suas práticas é viabilizado não só pelas feiras e exposições internacionais de design, como a consagrada feira de design em Milão, mas também pela internet, que como bem se sabe, é uma ferramenta primordial de interconexão do mundo (FERRARA, 2011).

Nesse sentido, novas dinâmicas são notadas. Há designers que desenvolvem sua autoprodução e a partir daí firmam contratos com indústrias, atendendo as demandas da empresa. Também existem aqueles que preferem manter uma escala menor de produção, estabelecendo uma relação direta com o próprio consumidor. E ainda, aqueles que mantem os dois tipos de negócio, ou seja, produzem suas peças autorais independentemente, ao mesmo tempo em que desenvolve projetos para grandes empresas e indústrias. Outro fato observado é a contribuição mútua entre designers e pequenas e médias empresas, onde os designers recorrem a essas empresas para desenvolver partes do processo, quando não o conseguem realizar individualmente. Desse modo, essas empresas, além de prestar os serviços ao designer, podem até mesmo firmar contratos para reproduzir os produtos desenvolvidos, em uma escala um pouco maior.

Ferrara (2011), destaca que a prática da autoprodução tem ganhado forças especialmente na Europa e nos países latino-americanos. Na Europa, destaca as produções da região norte, especialmente na Holanda, que se caracteriza pela experimentação formal e material, relacionada a questões ambientais, resultando em artefatos cuja estética possui características que atendem o mercado internacional. Já na América Latina, coloca o Brasil como um expoente, afirmando que a autoprodução é caracterizada “pelo valor social e a inclusão em uma realidade profundamente local que dá ao produto fortes características expressivas-simbólicas que o tornam um sucesso” (FERRARA, 2011, p. 6, tradução nossa). O principal ganho desse novo pensamento está no fato de se buscar uma autoconsciência, tanto nos processos produtivos quanto no uso dos artefatos, contribuindo assim para que os designers construam sua própria atitude de design. Assim, vê-se firmar um novo ponto

de partida para a renovação das profissões e ofícios, tanto do designer quanto do artesão DIAS, 2015; FERRARA, 2011; MINEIRO, 2016).

A autora discute ainda sobre a capacidade empreendedora dos designers “independentes”, que fazem suas próprias pesquisas, desenvolvem seu processo criativo, tomam decisões produtivas, decidem se relacionar ou não com indústrias ou outras empresas, desenvolvem a comunicação de seus produtos e até administram os processos de venda, se relacionando diretamente com o consumidor. De fato, essas características aproximam das condutas dos artesãos. Ou seja, o processo resgata as condições de experimentação características do processo artesanal, “condições de experimentação que podem se basear na experiência da produção local” (FERRARA, 2011, p. 8, tradução nossa).

Nesse contexto, Ferrara (2011) distingue três diferentes métodos de autoprodução, entendendo essa prática como uma forma de autodisciplina, que promove a reflexão a partir do momento em que se propõe resolver os desafios projetuais por meio do trabalho manual. Assim, é possível compreender a percepção do processo de produção e as linhas do processo criativo. É o denominado “aprender fazendo”, questão relevante a se considerar a partir do momento em que se tem a consciência de que projetar em design, não se aprende apenas na academia com fundamentações teóricas ou práticas imaginárias, mas sim, na confrontação real com o problema apresentado (CARDOSO, 2012; BONSIEPE, 2012). Importante destacar que os métodos de autoprodução, não assumem uma postura de reivindicação ou revogação do sistema estabelecido, pelo contrário, é antes uma abordagem paralela que oferece uma visão pessoal lúcida, reflexiva e impactante, mesmo que por vezes de uma maneira espirituosa (FERRARA, 2011, p. 8).

Pode-se dizer que a linha divisória entre essa abordagem de design e o artesanato está exatamente no projeto. A experimentação não é tida como etapa romantizada do processo criativo. Ao contrário, a experimentação é uma parte do processo projetual, que deve ser sistematizada de modo a se tornar um documento, um registro que compõe o projeto em todas suas etapas – da criação à execução. Desse modo, a autora categoriza três diferentes métodos produtivos adotados, que estão sintetizados no Quadro 2, a seguir.

Quadro 2 − Diferentes formas de trabalho dos designers independentes

Método	Características gerais	Relação com indústria	Relação com artesanato
DIY	**Papel do designer: recuperação e reinvenção** Baseia-se nas culturas metropolitanas, tendo forte apelo ecológico, trabalhando com meios e recursos limitados. Recuperam materiais e produtos descartados ou refugos industriais. Resultam em peças únicas ou em séries de pequena escala. Não aspiram ser atraentes ou luxuosos, mas sim transmitir uma intenção de sustentabilidade através de um valor funcional e simbólico, que estimule a reflexão sobre os impactos dos produtos.	Beneficia-se dos refugos gerados, sejam materiais ou objetos que foram produzidos e perderam suas funções (práticas, estéticas ou simbólicas).	O designer produz, molda, funde e constrói.
Tecnológico	**Papel do designer: experimentar os potenciais expressivos da tecnologia e dos materiais** Busca redescobrir as qualidades manuais, contribuindo para novas perspectivas de um processo criativo, que hoje em dia, muitas vezes se limita apenas a uma forma digital. Ou seja, tem caráter mais experimental, onde o mais importante não é o resultado final, mas o caminho. Assim, testa materiais e processos, hibridizando materiais tecnológicos e tradicionais, sob o domínio da manualidade, como forma de reinventar o processo de fabricação.	Utiliza de recursos tecnológicos e domina o uso de máquinas tecnologicamente avançadas.	O designer detém o domínio do processo de projeto e produção do produto. Ou seja, o designer é quem cria, faz e pesquisa.
Eletrônico	**Papel do designer: "escultor digital"** Se apoia nas tecnologias de fabricação digital, oferecendo liberdade formal, produção de peças únicas ou em escalas reduzidas com agilidade e uma série de facilidades em termos de produção. Além disso, descentraliza o domínio da produção das empresas e indústrias, podendo ser fábrica inclusive em ambiente doméstico, além de proporcionar uma descentralização geográfica, dando liberdade de interferência individual ou coletiva, desde que se tenha uma máquina de fabricação digital (como Router CNC e impressoras 3D). O designer é um articulador, que desenvolve o projeto em uma plataforma digital e disponibiliza um arquivo 2D ou 3D que pode se materializar através da ação de outros indivíduos. Tem, portanto, um forte apelo social, facilitando a democratização do design.	Utiliza de recursos tecnológicos avançados. Pode ser produzido em série e de forma racional.	O produto pode atender necessidades específicas e individuais, tanto práticas quanto simbólicas.

Fonte: elaborado pela autora (2018).

Da mesma maneira que Ferrara afirma a importância da experimentação e aponta diferentes formas de atuação no design de produtos, Sarah Ketlley (2005) apresenta uma discussão sobre o "artesanato contemporâneo" e o "design artesanal". A autora afirma que a experimentação e expressão artística são fundamentais para o design na concepção de artefatos significativos, tendo em vista a demanda

contemporânea por artefatos com potencial significativo e experenciais. Destaca ainda que os artefatos “atuam na criação de sentido” e contribuem para um “sistema dinâmico de sentido social”, assim, acredita que

> Para que os consumidores sejam capazes de se envolver com as novas tecnologias é importante que o design os torne de alguma forma acessíveis; em vez de fechar caminhos de apropriação através de um design rigoroso e centrado no usuário, o artefato deve aproximar-se mais de ser uma obra de arte, aberta à leitura subjetiva e à criação de significado agentivo. Com suas raízes no funcional, e seu processo no expressional, então, o artesanato contemporâneo pode se tornar um recurso de design para a produção de produtos interativos significativos [...]. (KETLLEY, 2005, p. 2, tradução nossa)

Nesse estudo sobre a “práxis” do design e suas relações com o artesanato, a autora reúne um grupo de designers, pós-graduandos, que atuam com produções de joalheria contemporânea, e identifica situações em que a experimentação do material, através do fazer manual, confere um processo de interiorização. Nesse processo evidencia-se que “o desenho como objeto não é o resultado importante. Em vez disso, o desenho é uma técnica para entrar numa relação, ou síntese, ontológica corporificada com o mundo” (KETLLEY, 2005, p.2). Por fim, a autora conclui que

> O 'artesanato' como construção cultural produz objetos percebidos como 'autênticos' pelos consumidores, e os elementos de autenticidade são entendidos como implícitos nos processos de produção, nos materiais, mão-de-obra, na exclusividade e na autoria desses objetos: cada um é um fio na experiência de consumo, corporificado em artefatos artesanais, informando narrativas de valor social. Qual destes, então, leva a uma vida útil prolongada do produto, ou a uma experiência mais íntima de posse, continua a ser uma questão de pesquisa interessante. Entretanto, a crescente disponibilidade de técnicas de fabricação flexíveis significa que o artesanato e o design estão se tornando mais próximos, pois os artesãos são capazes de produzir além da escala humana, e os designers são capazes de justificar economicamente a produção de peças únicas. (KETLLEY, 2005, p. 5)

Com todo o exposto, nota-se que o atual embaçamento de limites entre o design e o artesanato é um fenômeno que ganha força tendo em vista as relações estabelecidas entre homem-artefato. A demanda por produtos dotados de autenticidade, as atribuições de valores - não só de uso e troca, mas também simbólicos (HALL, 2006; KETTLEY, 2005; LIPOVETSKY; SERROY, 2011, 2015) e a busca pelos fatores experenciais na relação homem-artefato, reforçam a interrelação entre o design e o artesanato.

Assim, o design contemporâneo, visto como uma ação que traduz a cultura e o tempo de uma sociedade, ao romper com a estanqueidade nos campos de conhecimento, se afirma cada vez mais multifacetado e híbrido. Entende-se, portanto, que a aproximação dos saberes populares com a inovação, do fazer manual e com a tecnologia, da tradição com a globalização e todo esse cenário de “antagonismos” que se conectam, caracterizam a “cultura-mundo”, debatida por Lipovetsky e Serroy (2011). Uma cultura que já não diz respeito apenas a um sistema de signos, mas que engendra novos fluxos e redes que se infiltram em todos os setores econômicos e políticos.

2.5 Identidade e cultura: materialização através dos artefatos

Stuart Hall (2006) define as identidades, na pós-modernidade, como abertas, fragmentadas, contraditórias e inacabadas. É possível, pois, para o autor, pensar a sociedade e o próprio homem a partir do fenômeno da identidade. É nessa perspectiva que pensamos a globalização como uma nova forma de identidade – uma vez que, como aponta em “A identidade cultural na pós-modernidade”, o homem não nasce com uma identidade determinada, mas, isto sim, constrói sua identidade por meio das relações que estabelece com o mundo. Assim, pode-se compreender desta ideia que as identidades estão sempre em formação – daí seu caráter de incompletude. A ideia de que elas são fixas e imutáveis não passa de um efeito simbólico – já que, ligadas às transformações sociais, elas são fluidas. É por isso que Hall (2011, p. 39) trata a identidade como um processo em andamento.

Os efeitos da globalização se fizeram sentir no mundo todo. Embora não seja fácil definir a melhor terminologia para se caracterizar as transformações naquilo que fundamenta a produção capitalista contemporânea e, do mesmo modo, para se definir a contemporaneidade (daí a multiplicidade de terminologias: pós-modernidade, modernidade líquida, alta modernidade) existe algum ponto de interlocução que permite pensar o indivíduo e suas produções por meio da ideia de deslocamentos. Ou seja, diante das demandas que a modernidade não tinha, o indivíduo entra em crise. O homem moderno, fruto do iluminismo, com seus ideais humanistas e sua identidade, entram em colapso diante da crise das identidades nacionais. A fluidez das fronteiras geográficas trazida pela globalização coloca em xeque a identidade dos indivíduos – num processo de descentramento.

As estruturas sociais da modernidade forneciam ao indivíduo uma forte noção de localização social. O colapso dessas estruturas cria uma nova concepção de sujeito: provisório, variável e problemático – uma vez que não se identifica com uma identidade fixa e permanente. É por isso que haveriam pelo menos três consequências para as identidades que surgem a partir do processo de globalização: a desintegração das identidades nacionais; o reforço das identidades locais; a formação de novas identidades. Se por um lado, é fato que as identidades nacionais são arruinadas pelo processo de globalização, por outro, este mesmo processo parece, em alguma medida, fortalecer identidades locais como formas de resistência ao próprio processo de globalização. É nessa perspectiva que a produção do artesanato como integrante da arte local – no caso desta pesquisa, do artesanato mineiro – se torna elemento fundamental na construção de identidades e, mais do que isso, elemento de resistência aos processos de padronização impostos pela globalização.

Numa economia cada vez mais apelativa e direcionada ao lucro, a cultura de consumo se tornou cada vez mais desenfreada. Essa cultura executa um papel fundamental no processo de produção de uma série ininterrupta de mercadorias que se assemelham cada vez mais umas às outras. O desenvolvimento da pós-modernidade associado à cultura do consumo produzira – do ponto de vista estético – o que Baudrillard (1991) chama de simulacro. Ou seja, toda produção estética não passa de uma multiplicação infinita de cópias que cada vez mais se afastam do modelo original.

Ao discutir o fenômeno da formação da identidade, Bauman (2001) prefere chamar de modernidade líquida àquilo a que outros autores chamam de pós-modernidade. A ideia de liquidez e fluidez empregadas por ele são uma metáfora para expressar o dinamismo das mudanças – enfatizando que, diferente dos sólidos, “os fluidos não se atêm muito a qualquer forma e estão constantemente prontos (e propensos) a mudá-la” (BAUMAN, 2001, p. 8). Esta seria, então, a marca da modernidade líquida: tudo é fluido, mesmo as relações humanas. O que permite esta fluidez na sociedade atual seria, segundo o autor, o fato de que “as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a consolidação, em hábitos e rotinas, das formas de agir. A liquidez da vida e a da sociedade se alimentam e se revigoram mutuamente.” (BAUMAN, 2009, p. 7).

A consequência desta efemeridade das relações seria, então, a descartabilidade implícita na produção e no consumo presentes na modernidade líquida.

Em face disso, o pertencimento e a identidade - inerentes à condição humana, passam a ser, na modernidade líquida, processos instáveis, incertos e transitórios. O resultado é uma fragilização dos vínculos e das relações humanas. As mudanças econômicas, sociais e culturais impactam a vida das pessoas, alterando de forma significativa todas as suas relações: cidadãos e Estado, relações sociais, condições de trabalho, o eu e o outro, a produção da arte. Apesar disso, Bauman aponta que os sujeitos sentem a necessidade do pertencimento. A necessidade de gerar vínculos com aqueles com os quais possam se identificar move nos indivíduos o desejo de manter afiliações que permitam vivenciar este sentimento de pertencimento. Desse modo, “quando a identidade perde as âncoras sociais que a faziam parecer natural, predeterminada e inegociável, a identificação se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um ‘nós’ a que possam pedir acesso.” (BAUMAN, 2005, p. 30).

Talvez essa seja uma das facetas que a arte, em alguma medida, assuma: a de possibilitar a criação de espaços de reconhecimento e de pertencimento em meio à fluidez na qual a construção das identidades se dá. A arte, neste sentido, permitira ao homem alguma possibilidade de ressignificar suas identidades em face das mudanças cada vez mais rápidas impostas pela tecnologia e pela globalização. É verdade que, apesar disso, ela não seria, por si só, capaz de criar esse porto seguro por meio do qual identidades se formassem de maneira sólida. Nesse sentido, Argan (1996), ao expor suas ideias sobre a função da arte na sociedade e sua ênfase no papel do público permite entender como a arte pode contribuir para esses espaços. Ou seja, através da representação diversa de experiências humanas e do envolvimento ativo do público, a arte pode desempenhar um papel importante na construção de um sentido de pertencimento e na valorização das identidades em constante evolução.

Pode ser por isso que, para Foucault, a ideia de identidade seja menos importante do que a ideia de processos de subjetivação. Ou seja, ele se refere à identidade como uma construção e, portanto, não à identidade como algo já dado como que naturalmente – algo, portanto, definido e acabado. O próprio indivíduo, nessa perspectiva, já seria um resultado das múltiplas identificações que sofre. É,

pois, por meio delas que ele se relaciona consigo mesmo e com os outros, resistindo ou não. Foucault, então, entende que ao receber uma identidade e ser identificado, o indivíduo se torna objeto do discurso. Nessa linha de pensamento, a identidade é colocada por Foucault como um efeito de poder exercido sobre as pessoas.

O sujeito se torna, desse modo, um composto histórico. Uma determinada identidade seria, pois, produzida por forças em um determinado período histórico e o homem, a partir disso, concebe essa identidade como sendo sua. É nessa perspectiva que constrói a si mesmo e ao mundo. Numa relação de interdependência é ao mesmo tempo produtor e produto do mundo em que se encontra. Assim, a construção da identidade possibilita, ao mesmo tempo, a construção de uma realidade a partir da qual o próprio mundo se torna reflexo deste processo. A arte, ancorada nesta noção, seria, então, um dos elementos de construção da subjetividade humana.

2.6 Entre minas tão gerais: um panorama do artesanato e do design no estado de minas gerais

2.6.1 Design e artesanato como atividades econômicas criativas e culturais

As grandes economias mundiais já evidenciam que o capital intelectual somado a criatividade são, hoje, os insumos primordiais para o desenvolvimento econômico. A realidade pós-industrial tende a valorizar a propriedade intelectual e a criatividade como meios essenciais para a inovação, essa por sua vez pode ser vista como força motriz para o desenvolvimento econômico, especialmente frente a complexidade e instabilidade da contemporaneidade (VALIATI; FIALHO, 2017). Segundo o Ministério da Cultura “a economia criativa compreende o ciclo de criação, produção, distribuição/difusão e consumo/fruição de bens e serviços caracterizados pela prevalência de sua dimensão simbólica” (SEBRAE-MG, 2012). Embora existam aspectos próprios da economia da cultura e economia criativa, ambas contemplam em seus conceitos questões sobre cultura, criatividade e inovação como elementos capazes de gerar valor mercadológico e econômico (VALIATI et al., 2017). Percebe-se assim que, as denominadas economias da cultura e economia criativa, têm desempenhado papel importante, especialmente nas economias emergentes. O design e o artesanato estão, por sua vez, inseridos nesses campos aplicados da economia (FIRJAN, 2019, 2016; IBGE, 2019; VALIATI; FIALHO, 2017).

Pesquisas e documentos realizados no âmbito de instituições federais e privadas, como o Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

(SEBRAE) e a Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (FIRJAN), apresentam dados sobre a economia da cultura, economia e indústria criativa no Brasil. Esses dados, especialmente o mapeamento da indústria criativa no Brasil, desenvolvido pela Firjan, auxiliam na observação dos reflexos econômicos das atividades criativas e culturais, dentre elas o design e o artesanato. Segundo a Firjan, a participação do PIB Criativo no PIB Brasileiro, tem girado em torno de 2,62% desde 2014, com poucas variações (FIRJAN, 2019). Entre os anos de 2013 a 2015, houve um crescimento do PIB Criativo de 2,56% para 2,64%, o que representa a geração de uma riqueza de R$ 155,6 bilhões para a economia brasileira (FIRJAN, 2016). Já em 2017, o PIB Criativo sofre uma pequena queda, representando 2,61% de toda a riqueza gerada em território nacional, movimentando um valor estimado em R$171,5 bilhões (FIRJAN, 2019). Para efeito comparativo, o setor imobiliário, em 2017, movimentou um valor estimado em R$280 bilhões em valor de incorporações, obras e serviços da construção (IBGE, 2017b).

A estagnação nos índices do PIB Criativo (desde 2019 até 2022) se apresenta devido ao cenário recessivo enfrentado pelo país sob os efeitos da crise econômico-institucional vivenciada nos últimos anos (FIRJAN, 2019). As quedas também se apresentam nos dados obtidos sobre o mercado de trabalho formal, onde a Indústria Criativa, em 2015, contou com 851,2 mil postos de trabalho no total do mercado, enquanto em 2017 esse número teve uma queda para 837,2 mil profissionais formalmente empregados em 2017 (FIRJAN, 2019, 2016). Apesar dessas quedas e do cenário, econômico e político, atribulado, nota-se que a área criativa manteve, de certo modo, sua participação sem grandes declínios se comparado ao mercado e produção total. Numa conjuntura em que o Brasil teve 1,7 milhão de seus postos de trabalho encerrados no período 2015-2017, existem profissões criativas que foram muito buscadas. Juntas, são responsáveis pela geração de 25,5 mil postos de trabalho. Todas elas, de uma forma ou de outra, se relacionam ao contexto mundial de transformação digital e valorização da experiência do consumidor (FIRJAN, 2019).

O cenário da indústria criativa em Minas Gerais, também foi analisado pela Firjan (2019), que aponta dados sobre a ótica da produção e do mercado de trabalho. Nessa análise, destaca-se o fato de que, em relação a 2015, o estado apresentou um crescimento no número de empresas criativas (22,9 mil) num momento em que 1,1% de todas as empresas do estado tiveram suas atividades encerradas (FIRJAN, 2018). A análise também demostra que em 2017, 72,5 mil trabalhadores criativos se

encontravam formalmente empregados, dados que colocam Minas Gerais atrás, apenas, de São Paulo e Rio de Janeiro. No entanto, o PIB Criativo no estado encontra-se abaixo da média nacional (um total de 1,8% em 2017). O fato é que, conforme o mapeamento e a análise realizada pela Firjan (2019, 2018, 2016), os trabalhadores da área criativa são mais valorizados se comparado ao total do mercado de trabalho em Minas Gerais, apresentando salários bem acima da média salarial geral dos trabalhadores formais.

No país, a indústria criativa é setorizada em quatro áreas, sendo 13 os segmentos criativos, conforme apontado pela Firjan (2016): Consumo (Design, Arquitetura, Moda e Publicidade), Mídias (Editorial e Audiovisual), Cultura (Patrimônio e Artes, Música, Artes Cênicas e Expressões Culturais) e Tecnologia (P&D, Biotecnologia e TIC). Observa-se então que essas classificações envolvem profissionais de diferentes especialidades e formações, mas que em grande número são altamente qualificados, com elevado grau de instrução (FIRJAN, 2018, 2016). Esse fator deve ser considerado ao se analisar os dados sobre o rendimento mensal de profissionais criativos. É certo que no geral a média salarial desses profissionais se apresenta acima da média geral dos trabalhadores brasileiros. No entanto, é importante considerar que dentre esses profissionais existem especialistas, doutores e outros profissionais que culturalmente são bastante valorizados no mercado, como é o caso dos profissionais de engenharia, por exemplo. Esse fato, no entanto, não exime a importância dos segmentos de design e expressões culturais, por exemplo. Ao contrário, é urgente e necessário fazer conhecer a relevância da área criativa, especialmente nesses segmentos subvalorizados, como o design e o artesanato (inserido em expressões culturais).

É importante que, áreas como o design e o artesanato, sejam consideradas para além das questões “cosméticas” e produção de *souvenirs*, que se voltam apenas para o embelezamento e obtenção de lucros. Nas novas exigências de consumo da sociedade contemporânea, nota-se a valorização da experiência, dos aspectos simbólicos e das emoções despertadas por aquilo que se consome, além da preocupação e interesse por questões de preservação ambiental e responsabilidade social. Por isso, o design precisa ser entendido como estratégia de inovação, onde através do pensamento sistêmico, pode articular entre diferentes campos e construir conexões para resultados flexíveis, passíveis de adaptação ao longo do processo (CARDOSO, 2012). E o artesanato, valorizado em suas potencialidades também

inovadoras, capaz de interpretar e se apropriar dos recursos locais e transmitir o conhecimento de modo tácito.

> A abrangência dada atualmente à atividade de design revela um amplo espectro de atuação junto ao artesanato que, neste cenário, se destaca como uma fonte genuína, semântica e produtiva, além de integrar a formação do patrimônio cultural imaterial e material. O design voltado para o aprimoramento e evolução da cultura compõe o processo de valorização do território, sua identidade e sua salvaguarda (FREITAS; DIAS, 2021, p. 73)

Entender que as competências do design são importantes para o desenvolvimento da economia é a primeira justificativa para o desenvolvimento de pesquisas e ações abordem a abrangência e atuação do design no país. Trata-se de uma ferramenta aliada do artesanato, capaz de operar com humanismo projetual, ou seja, exercendo capacidades projetuais “para interpretar as necessidades de grupos sociais e elaborar propostas viáveis, emancipatórias, em forma de artefatos instrumentais e artefatos semióticos” (BONSIEPE, 2011). Desse modo, ampliar o conhecimento sobre o segmento de design e sua conexão com a cultura, é necessário também para evidenciar suas potencialidades como ferramenta para gerar recursos e fluxos econômicos, sem perder de vista a importância do humanismo projetual para valorização do território.

2.6.2 Artesanato Mineiro

Minas Gerais é um estado de grande extensão territorial, que apresenta uma rica biodiversidade e um conjunto de características sociais, culturais e espaciais que possibilitam a cada uma de suas 12 mesorregiões uma identidade regional muito particular.

> Entende-se por Mesorregião uma área individualizada, em uma Unidade da Federação, que apresenta forma de organização do espaço geográfico definidas pelas seguintes dimensões: o processo social, como determinante; o quadro natural, como condicionante; e a rede de comunicação e de lugares, como elemento da articulação espacial. Essas três dimensões possibilitam que o espaço delimitado como Mesorregião tenha uma identidade regional. Essa identidade é uma realidade construída ao longo do tempo pela sociedade que aí se formou. (IBGE, 2017a)

É possível então perceber em cada uma dessas regiões, manifestações distintas do artesanato, que por essência, é constituído dos recursos locais disponíveis (CASTRIOTA et al., 2012). Tais recursos envolvem tanto os materiais

locais, como o saber-fazer de cada região do estado mineiro. Assim, o artesanato mineiro é resultante de fatores econômicos, sociais, culturais e das heranças históricas da formação e desenvolvimento de cada região (CASTRIOTA et al., 2012; CARRARA, 2007; FREITAS; DIAS, 2021; MARTINEZ, 2011; SEBRAE, 2020).

Considera-se importante a perspectiva histórica do processo de formação do estado e sua setorização, uma vez que se percebe a congruência com o processo de construção cultural. Assim, pode-se estabelecer uma visão panorâmica das influências formadoras do artesanato mineiro.

> (...) recuar no tempo para estabelecer, com base no desvendamento das singularidades da dimensão espacial, os critérios que conformam, diferenciam e dão unidade a base territorial, mas também aqueles responsáveis pela sua mudança. A historicidade do recorte é dada pela ação de transformação do espaço e, particularmente, pela sua apreensão pelos habitantes. Uma região pode ser tanto uma construção mental, concreta, observável pelos seus habitantes a ponto deles identificarem genericamente os limites espaciais, quanto uma criação intelectual, demarcada pelo pesquisador segundo alguns critérios. Em ambos os casos, ela é dinâmica, pois está sujeita a transformações, muda historicamente a partir das práticas e ações humanas. (CARNEIRO, 2013)

O estudo da formação territorial de Minas Gerais evidencia que a colonização do território foi promovida pelo crescimento dos núcleos de povoamento (ANDRADE, 2010; CARNEIRO, 2013). Em um primeiro momento a atratividade pela descoberta das minas de ouro, em seguida, das minas de diamante. Esse fato provocou o surgimento e crescimento de espaços urbanos, com alta concentração populacional e uma dinâmica que se aproximava a de algumas cidades europeias da época. Com a decadência da exploração das minas, a população que habitava essas regiões se deslocou para outras regiões do estado, fixando especialmente em áreas rurais, tendo em vista o potencial agropecuário do território (CARNEIRO, 2013). Nesse momento percebe-se a origem das influências rurais na cultura mineira, que até hoje fazem parte do imaginário sobre o povo mineiro (ABDALA, 2007; ALMEIDA, 1995; CARRARA, 2007). As fazendas então se destacam, principalmente pelo fato de movimentar a nova economia de Minas Gerais.

Novos núcleos urbanos também se formam, notadamente menos populosos que aqueles que surgiram pela exploração mineral. Uma particularidade vista é que, esses centros urbanos, também chamados de arraiais, se tornam locais sem uma população permanente. Ocorria que, a maioria das habitações, pertenciam a

agricultores que se dirigiam aos arraiais somente para participarem de solenidades religiosas aos domingos e feriados, ou para utilizar de algum serviço- como lojas, farmácias e vendas (CARNEIRO, 2013). Um novo ritmo se percebeu nesses aglomerados urbanos, que eram, nesse momento, “habitados durante a semana apenas por operários, artesãos, comerciantes e prostitutas” (CARNEIRO, 2013). O comércio, circulação e troca de mercadorias impulsionaram o desenvolvimento dos arraiais e vilas. Grandes mudanças ao final do século XIX e século XX, não só em Minas Gerais, mas num contexto nacional, contribuíram significativamente para mudanças na cultura. A abolição da escravatura, a imigração, o desenvolvimento das ferrovias, a urbanização, os acontecimentos políticos e econômicos, modificaram e trouxeram novas influências aos hábitos, costumes e modos de produção (MARTINEZ, 2011).

O desenvolvimento do modernismo, tendo Belo Horizonte como palco da arquitetura moderna brasileira, introduz também novos conceitos de viver e de morar. Novos ares cosmopolitas, o anseio pela inovação e por “modernidades”, modificam não só a vida social, como também a cultura material e os modos de produção (MARTINEZ, 2011; MELLO, 1980; MONTEIRO, 1980). Cidades se desenvolvem e crescem para além da região da capital mineira, e novos polos de desenvolvimento ganham destaque. Em resumo, todo esse panorama histórico narrado, mostra que a formação territorial de Minas Gerais e sua setorização, implicou na integração de fatores como a “diversidade natural (o campo e o mato), econômica (a agricultura e a pecuária, a mineração e o comércio, a hierarquia urbana) e social (o sertanejo e o mineiro)” (CARNEIRO, 2013). Tais fatores se convergem num processo de construção cultural e podem ser considerados como características da identidade do estado, ainda que, notadamente Minas Gerais seja um palco que abriga vários cenários. É refletindo essas heranças que se pode entender as técnicas artesanais de produção tradicionais e as bases das características do artesanato mineiro.

Importante perceber como o processo histórico de ocupação e povoamento das regiões é um fator de influência nas características dos artefatos e nas técnicas de produção artesanal. A história revela o desenvolvimento dos ofícios artesanais pelo estado, que se transforma conforme as cidades vão se formando e novas necessidades surgem (CARRARA, 2007; CHAMON; GOODWIN JR., 2012; MARTINEZ, 2011). Nesse contexto histórico verifica-se que, a necessidade de profissionais que atendessem às demandas das regiões contribuiu para que fossem

encontrados ofícios como ferreiros, marceneiros, entalhadores, alfaiates, forjadores, oleiros, ou ainda cuteleiros, seleiros, gameleiros dentre outros. Embora esses ofícios sofram um processo gradual de esquecimento, é possível, ainda hoje, encontrar “sobreviventes” que carregam consigo as características do artesanato e das técnicas artesanais de produção tradicionais no território mineiro (CASTRIOTA et al., 2012).

A produção doméstica de tecidos, por exemplo, foi uma das práticas mais difundidas em Minas Gerais, desde o início do século XIX até meados de 1950, “quando passou a se constituir como uma sobrevivência artesanal” (DUARTE, 2009, p. 25). Na região do Triângulo Mineiro, a técnica da tecelagem e da fiação guarda características próprias. Alguns esforços são realizados na tentativa de que não sejam esquecidos os “repassos” tradicionais da região, como por exemplo o acervamento de tecidos que guardam os repassos de tipologia tradicional, iniciado pelo artista plástico Edmar de Almeida, em 1975, em conjunto com tecelãs da cidade de Uberlândia e região. O trabalho de Edmar culminou no desenvolvimento do atual Centro de Tecelagem Fios do Cerrado, localizado em Uberlândia, que busca a manutenção da tradição e estratégias para a permanência do produto no mercado, como gerador de renda (DUARTE, 2009).

Figura 2 − Artefatos de tecelagem manual produzidos pelo Centro de Tecelagem Fios do Cerrado – Uberlândia

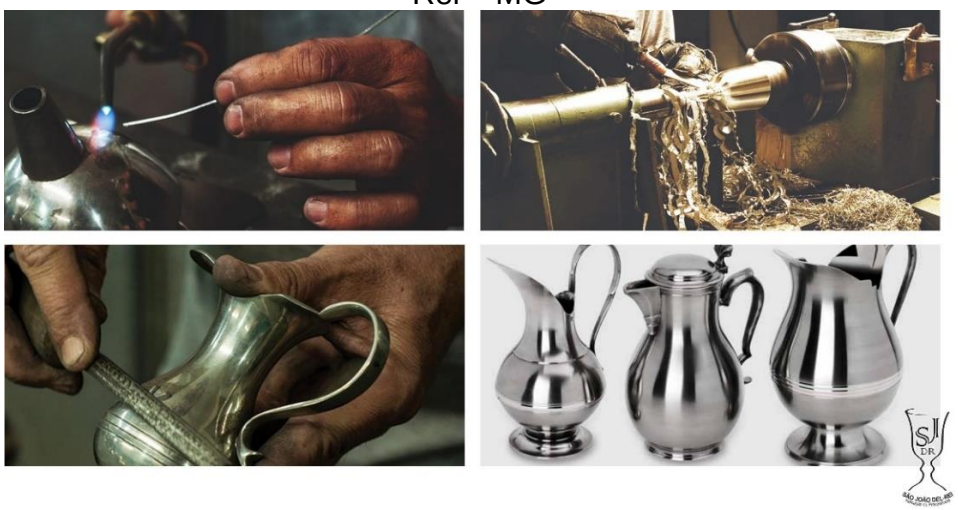
Fonte: Arquivo da autora (2022).

Outro exemplo notório da produção de artefatos artesanais em Minas Gerais, ocorre em São João Del-Rei, com a produção artesanal de artefatos em estanho. Com reconhecimento nacional, recebe o Selo de Indicação Geográfica pelo INPI,

apresentando o certificado por Indicação de Procedência[1], o que significa que a cidade “é caracterizada por ser área conhecida pela produção, extração ou fabricação de determinado produto” (GIESBRECHT et al., 2014). A Indicação de Procedência “protege a relação entre o produto e sua reputação, em razão de sua origem geográfica específica” (GIESBRECHT et al., 2014).

> O artesanato em estanho de São João del Rei tem características barrocas, peças sacras e os utensílios domésticos possuem design colonial. O estanho de design colonial é um produto que reforça a identidade cultural de São João del Rei. Nas peças sacras, são mantidas as formas arredondadas da religiosidade são-joanense. Estes aspectos agregam valor ao produto na medida em que o estanho traz a representação da cidade em si. (GIESBRECHT et al., 2014)

Figura 3 − Produção artesanal de artefatos em estanho da cidade de São João Del Rei – MG



Fonte: Indicações geográficas brasileiras - São João Del Rei[2].

A produção artesanal de artefatos em estanho, assim como outros trabalhos também em metal na região, deixa evidente as influências históricas da formação do território mineiro e a cultura influenciada pela religiosidade e antepassados coloniais,

[1] Em publicação realizada pelo IBGE (2018), foi disponibilizado o mapeamento das Indicações Geográficas do Brasil. Trata-se de um mapa, construído em parceria com o Instituto Nacional de Propriedade Industrial (INPI), que apresenta informações sobre os Selos das Indicações Geográficas, localizando as regiões de origem de produtos e serviços certificados por Indicação de Procedência e/ou Denominação de Origem. Conforme a Lei de Propriedade Intelectual (LPI 9279/1996), nos artigos 177 e 178, a indicação de procedência diz respeito ao “nome geográfico de país, cidade, região ou localidade de seu território, que se tenha tornado conhecido como centro de extração, produção ou fabricação de determinado produto ou de prestação de determinado serviço”; já a denominação de origem é considerado, “o nome geográfico de país, cidade, região ou localidade de seu território, que designe produto ou serviço cujas qualidades ou características se devam exclusiva ou essencialmente ao meio geográfico, incluídos fatores naturais e humanos” (BRASIL, 1996).

[2] Disponível em: <https://datasebrae.com.br/ig-sao-joao-del-rei/>. Acesso em: 05 dez. 2020.

tendo em vista que a cidade pertence a uma das regiões mais antigas do estado (ANDRADE, 2010; CARRARA, 2007; CASTRIOTA et al., 2012; GUTIERREZ; OFÍCIOS, [s.d.]). Outro exemplo são os arranjos florais conhecidos como palmas barrocas, artefatos artesanais decorativos, geralmente feitos de chapas metálicas (principalmente latão ou cobre), banhados a ouro (SEBRAE-MG, 2020). Esse artefato é bastante característico da região central, produzido principalmente na cidade de Sabará. As palmas barrocas também podem ser encontradas em outras regiões e feitas em outros materiais, como papel e tecido (figura 4).

Figura 4 − Artefatos artesanais em metal - palma barroca. Artesã Hercília Batista, Sabará- MG

Fonte: Artesol – Artesanato Solidário[3] [s.d].

Em virtude da tradição mineral do Estado, especialmente nas regiões onde há evidentes atividades extratoras de minérios (pedras, gemas e metais), como as regiões Central, Metropolitana, Vale do Mucuri e Vale do Rio Doce, percebe-se a presença significativa da técnica de ourivesaria (figura 5) (FAVILLA, 2016; HENRIQUES; SOARES, 2005). Como é o caso da cidade de Santo Antônio do Leite, onde existe um conjunto de artesãos que trabalham com a ourivesaria, especialmente com prata e gemas. Os artesãos desenvolvem trabalhos individuais em seus ateliês, mas dentro de um “espírito associativista” (FAVILLA, 2016).

> A Associação Arte Leite, criada em 2003, foi devidamente formalizada três anos depois. Passou, então, a chamar-se Associação Prateiros do Leite. Desde 2009, conta com o suporte do Sebrae, por meio de capacitações variadas e apoio logístico, bem como ações de acesso a novos mercados. (FAVILLA, 2016)

[3] Disponível em: < https://artesol.org.br/palmabarroca >. Acesso em: 05 dez. 2020.

No entanto, com as facilidades de comercialização de matéria-prima e comunicação, não é incomum encontrar pelas cidades mineiras alguém que trabalhe no ofício de ourives, independentemente de estar localizado ou não nas regiões de extração de minerais ou de tradição no desenvolvimento da técnica.

Figura 5 − Artefatos feitos a partir da técnica de ourivesaria, em prata e gemas. Artesã Cláudia Rosária Da Silva, Santo Antônio do Leite – MG

Fonte: Blog da artesã Cláudia (2013)[4].

Dentre outros artefatos de produção artesanal característicos de Minas Gerais, pode-se citar os móveis, utilitários e peças decorativas feitas em madeira maciça e ferro, encontrados nas diferentes regiões, como mostra a figura 6. Esses artefatos, dentre outros, se tornam característicos em virtude de uma herança mercantil de subsistência histórica (ALMEIDA, 1995). É certo que a madeira é um material utilizado em diversas regiões do Brasil e é vista como um material que expressa de modo geral uma identidade nacional. No entanto, nota-se que, como características próprias de Minas Gerais, os artefatos utilitários e mobiliário que remetem ao contexto rural e muito se relacionam às moradias, especialmente às cozinhas mineiras. Entende-se que, a força dessa relação pode ser compreendida uma vez que, a culinária mineira, é uma das mais notórias expressões culturais do estado (ABDALA, 2007).

[4] Disponível em: <http://claudiajoias2.blogspot.com/>. Acesso em: 05 dez. 2020.

Figura 6 − Artefatos artesanais

1- Mandala Anjo, Mario Teles – Divinópolis.
2- Ciranda de divinos, Artesanato Bicho da Terra – Prados/Bichinho.
3- Divino esculpido e revestido, Sandra Regina Pereira Paulino – Datas.
4- Porta-xícaras, Solange Rosa Marostegan – Tiradentes.
5- Banco individual com 2 ladrilhos, Vinícius Rosa Rios – Tiradentes.
6- Banqueta malhetada, Móveis Rústicos Garcia – Santa Cruz de Minas

Fonte: SEBRAE-MG (2010a, 2014, 2020).

Observa-se com a pesquisa realizada que o artesanato mineiro é moldado por referências mistas. Nota-se indícios da cultura indígena e quilombola, influências coloniais e barrocas, e um diálogo intercultural com outros estados, especialmente os que estabelecem divisa geográfica com Minas Gerais. Convivem num mesmo espaço artefatos que trazem memórias das “minas”, das riquezas e dos traços opulentos, e memórias dos “sertões”, conservando em sua essência a simplicidade e inventividade para driblar a escassez de bens e serviços de outrora. Um artesanato cuja identidade ora reflete paisagens e memórias bucólicas, heranças de uma ruralidade marcante, ora traz as influências cosmopolitas, seja narrando cenários das cidades e retratando pessoas e seus hábitos, ou utilizando materiais provenientes desse contexto contemporâneo, urbano e globalizado.

> Essa produção foi sendo refinada com a aquisição de novos saberes técnicos e a incorporação de lições aprendidas na própria prática, consolidando um gosto muito especial, que incorpora à funcionalidade um constructo de delicadezas, um esmero na elaboração e, sobretudo, uma exigência de beleza, tal qual se via, com frequência, nos magníficos retábulos, oratórios, altares e nas arcadas das igrejas, então transcendendo a artesania para ingressar no âmbito da arte (...). Pelo esmero de sua elaboração e pelas soluções funcionais, a origem

> mineira desses objetos tornou-se com o tempo uma espécie de recomendação, de garantia, de selo de qualidade, que ainda hoje tem validade no mercado. Qualidade que se acha impressa nos alimentos (derivados do leite, doces, bebidas, etc.), assim como nos objetos utilitários e decorativos, de adorno pessoal, de função ritualística e religiosa.
> Não obstante a crescente substituição pelo produto industrial, o artesanato manteve seu prestígio, como um elemento diferencial, em muitas frentes produtivas e, hoje, mais do que nunca, adquire status de elemento constitutivo (e atrativo) da indústria turística, adequando-se aos novos tipos de demanda e ao universo cultural a que se destina. (SEBRAE-MG, 2010ª)

2.6.3 Design Mineiro

O início do desenvolvimento do campo do design em Minas Gerais tem como marcos a instituição do curso de desenho industrial e o desenvolvimento do Setor de Design da Fundação Centro Tecnológico de Minas Gerais (CETEC) (BRAGA; ALMEIDA; DIAS, 2017; DIAS, 2004). O primeiro curso de Desenho Industrial iniciou em 1960, na então Universidade Mineira de Arte (UMA), em 1963 passou a ser Fundação Universidade Mineira de Arte (FUMA), e hoje é a Escola de Design da Universidade do Estado de Minas Gerais (ED-UEMG). Diferentemente de outras instituições pioneiras no ensino do design no Brasil, como as escolas do Rio de Janeiro e São Paulo, a escola mineira não contou com o intercâmbio direto de profissionais egressos das escolas alemãs de design.

> A proposta pedagógica para o período de 1960 a 1970 foi conduzida pela tricotomia arte, técnica e tecnologia. Apesar do conhecimento calcado em referências acadêmicas teóricas como a Escola Bauhaus, a Escola de Chicago, a Escola de Ulm, o contexto projetual promovido no decorrer do curso era direcionado para a realidade produtiva e tecnológica local e nacional. Mesmo com sua origem em uma universidade de artes, o curso de Desenho Industrial da FUMA se caracterizava pelo aprendizado através da prática projetual e profissional. (FREITAS, 2017, p. 44)

Além do curso, um importante sistema institucional de apoio ao design em Minas Gerais, foi a criação do Setor de Design do CETEC, em 1972. Este centro de pesquisa multidisciplinar, ligado à Secretaria de Estado de Ciência e Tecnologia de Minas Gerais, cujo objetivo era apoiar e impulsionar o desenvolvimento tecnológico das empresas mineiras, foi fundamental para o fortalecido do campo do design no

Estado[5] e sua aproximação com empresas e industrias (DIAS, 2004; SAFAR, 2017). Além disso, vários fatores políticos, culturais e econômicos impulsionaram a necessidade do ensino e da prática de design em Minas Gerais.

Entre 1940 e 1960, Belo Horizonte se torna palco de desenvolvimento urbano e industrial, tida como vitrine de modernidade para o país, especialmente no período quem que Juscelino Kubitschek atuou como prefeito da capital e governador do Estado de Minas Gerais (FREITAS, 2017). A isto, soma-se a atuação de importantes personalidades culturais na cidade, entre arquitetos e artistas, que contribuíram diretamente nesta fase desenvolvimentista da cidade. Os reflexos do espírito modernista são percebidos não só na arquitetura, mas também na caracterização de uma nova sociedade e em novas demandas que impulsionaram o desenvolvimento industrial, especialmente a partir ativação do parque industrial mineiro. É certo que a capital Belo Horizonte é percebida como centro desse desenvolvimento, que logo irradia-se para as demais regiões do Estado de Minas Gerais. A partir da década de 1990, vários outros cursos de design foram criados em Minas Gerais, incluindo Design de Interiores, Design Gráfico e Design de Moda, impulsionados pelas políticas públicas do Governo Federal visando o desenvolvimento do ensino superior no país (DIAS, 2004). Estes cursos contribuíram para aumentar ainda mais o interesse pela área de design e para o crescimento do campo de design no Estado. Atualmente, há diversas empresas e estúdios de design em Minas Gerais oferecendo serviços para variados setores, e o design tem se afirmado a cada dia como diferencial estratégico e fator competitivo para o desenvolvimento local.

De acordo com Krucken (2009), o design é uma atividade criativa e estratégica que adota uma abordagem sistêmica para identificar e transmitir aspectos históricos, culturais, sociais e ambientais por meio dos produtos e serviços. Esta abordagem torna-se fundamental para a promoção do desenvolvimento e da valorização do território, o que abre a possibilidade de um debate sobre a aproximação do design com o artesanato. Observando o extenso panorama do design em Minas Gerais, essa discussão se concentra em uma apresentação do cenário do design de produtos, que estabelece relação com o artesanato mineiro. Nesse sentido, Freitas (2020),

[5] Importante destacar que, no final da década de 1980, início de 1990, por motivos políticos e financeiros, o centro foi dissolvido, mas sua existência constituiu parte importante da história do design em Minas Gerais.

apresenta em seu estudo reflexões sobre as aproximações entre o design e o artesanato tradicional mineiro, afirmando que

> O design tem se aproximado das questões que simultaneamente tratam a proteção e o desenvolvimento do artesanato tendo em conta os seus reconhecidos atributos identitários, produtivos e econômicos. Neste contexto, o designer se prospecta em ações de intervenção assumindo o papel estratégico de mediador de saberes tradicionais e contemporâneos, por meio da produção colaborativa e de modo anuente para os principais atores envolvidos (FREITAS, 2020, p. 61).

A autora discute sobre as potencialidades do design como agente promotor do artesanato destacando também a contrapartida dessa relação. Freitas (2020) destaca que o design também se beneficia dos conhecimentos engendrados pelo artesanato tradicional, especialmente no que diz respeito ao processo produtivo (considerando as técnicas, o saber-fazer e o domínio da matéria-prima) e processo de significação (atribuição de elementos simbólicos que concorrem na transmissão identidade).

> A abrangência dada à atividade de design nos dias atuais revela um amplo espectro de atuação junto à produção de base artesanal. Neste cenário, o artesanato tradicional se destaca como uma fonte genuína, semântica e produtiva, além de integrar a formação do patrimônio cultural imaterial e material. O design voltado para o aprimoramento e evolução do patrimônio cultural compõe o processo de valorização do território, sua identidade e sua salvaguarda (FREITAS, 2020, p. 59).

Assim, nota-se em Minas Gerais um campo vasto de oportunidades de parcerias entre designers e artesãos. A fim de ilustrar este panorama do design no estado mineiro, nessa sessão, serão apresentadas algumas iniciativas e trabalhos de designers que atuam junto a artesãos mineiros. Nesse sentido, apresenta-se o trabalho de Domingos Tótora, Mayumi Ito e o projeto da Semana Criativa de Tiradentes, que promovem ações no intuito de valorizar o artesanato e a identidade local. Por fim, apresenta-se o trabalho desenvolvido por Máximo Soalheiro, considerando-o um expoente da prática de design autodidata devido ao caráter inovador de seu trabalho, que associa a prática artesanal ao design de produto.

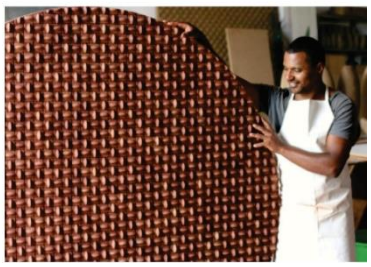
Um primeiro exemplo notório é o trabalho de Domingos Tótora, que atua como designer e tem formação acadêmica em artes, pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) e na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Seu trabalho demonstra conexão com o artesanato mineiro tanto pelo uso de materiais locais – enquadrando-se na tipologia de fibras, quanto pela técnica de produção – que se assemelha às técnicas de modelagem em papel machê.

Tótora é mineiro e atua profissionalmente no estado, nasceu e reside na cidade interiorana de Maria da Fé, região Sul de Minas Gerais. Sua origem se reflete no trabalho que desenvolve e o aproxima de questões locais que lhe provocam inquietudes sobre questões humanas relacionadas a prática artesanal. Um aspecto de destaque na trajetória de Domingos Tótora é o fato de ter desenvolvido um material próprio, a base de papelão reaproveitado, água e aglutinante. Material este que foi patenteado pelo designer e designado como “DT”, através do qual o designer produz suas peças caracterizando-se pelo baixo impacto ambiental, pelo reaproveitamento de material descartado (papelão), pela minimização no uso recursos energéticos no processo e gerando produtos que biodegradáveis (PINHO, 2013; TEIXEIRA; PAOLIELLO, 2018).

Quadro 3 − Trabalhos desenvolvidos por Domingos Tótora

Tipo de produto:	Produtos utilitários e decorativos *mobiliário, vasos, painéis decorativos*
Imagens	**Descrições**
	Técnica: Modelagem manual, serralheria **Materiais:** papelão reciclado - “DT”, terra e aço **Produto final gerado:** banco **Característica gerais:** inspiração na natureza, especialmente no solo pela textura proporcionada e cor; produto que se assemelha aos tradicionais bancos caipiras.
	Técnica: Modelagem manual, serralheria **Materiais:** papelão reciclado - “DT” e aço **Produto final gerado:** banco **Característica gerais:** inspiração na natureza, especialmente nas pedras dos rios e calçamentos da cidade.

Tipo de produto:	Produtos utilitários e decorativos *mobiliário, vasos, painéis decorativos*
Imagens	**Descrições**
	Técnica: Modelagem manual **Materiais:** papelão reciclado - “DT” e vidro **Produto final gerado:** mesa de centro **Característica gerais:** produtos com aspecto muito similar a pedras roladas naturais. A peça remete às águas dos rios, pela transparência e reflexividade do vidro posicionado em cima dos pés de formas orgânicas cilíndricas.
	Técnica: Modelagem manual **Materiais:** papelão reciclado - “DT” **Produto final gerado:** bandejas/gamelas **Característica gerais:** produtos inspirados na natureza e nos solos de plantações quando arados. Notada semelhança notada às tradicionais gamelas de madeira. Produtos maciços ou vazados.
	Técnica: Modelagem manual **Materiais:** papelão reciclado - “DT” **Produto final gerado:** vasos **Característica gerais:** produtos inspirados na natureza. Notada similaridade aos utensílios tradicionais cerâmicos, como vasos e moringas. Produtos lisos ou com texturizações em relevo maciços ou vazados.

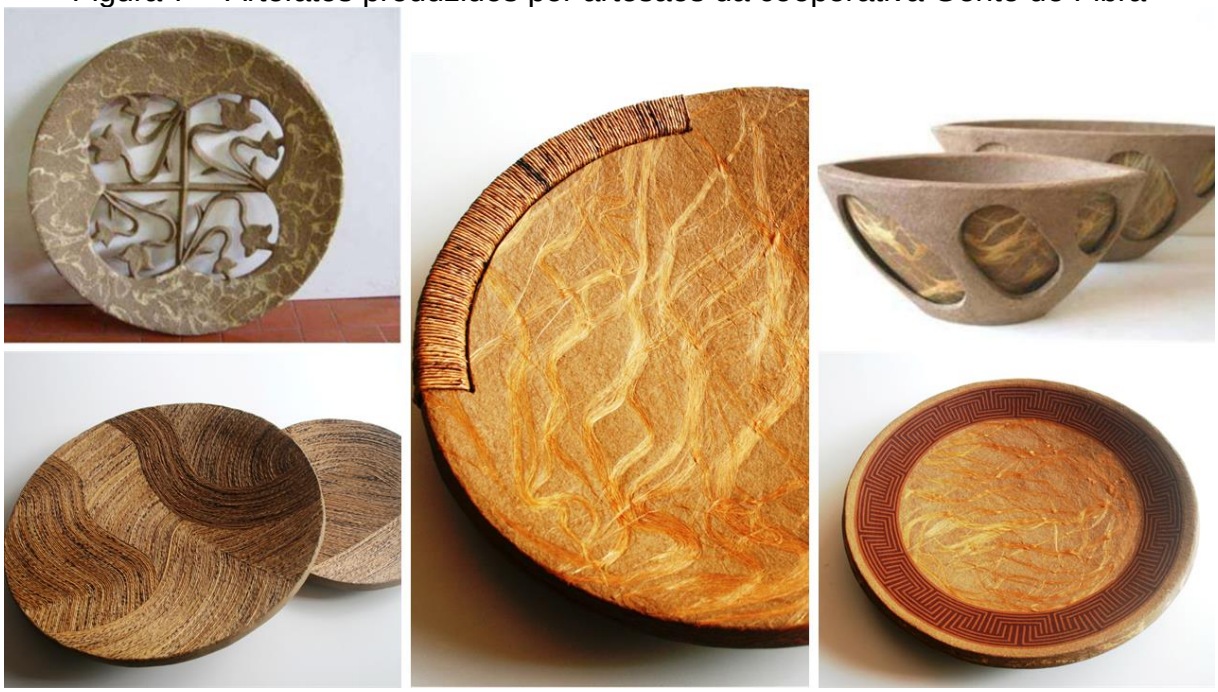
Tipo de produto:	Produtos utilitários e decorativos *mobiliário, vasos, painéis decorativos*
Imagens	**Descrições**
	**Técnica: Moldagem manual** **Materiais:** papelão reciclado - “DT” **Produto final gerado:** painéis decorativos **Característica gerais:** produtos inspirados na natureza, nos solos de plantações quando arados e em elementos que compõem a paisagem do cotidiano vivido na cidade. Produtos com texturizações em relevo.

Fonte: elaborado pela autora (2022).

Ao desenvolver o material base de suas produções, Tótora também promoveu uma ação social junto à sua comunidade. Maria da Fé é uma cidade que, como muitas cidades interioranas de Minas Gerais, tem sua economia pautada pela agricultura. No entanto, nos momentos de queda na produção agrícola a população se deparava com uma crise econômica. E assim o artesanato se insere no cotidiano dos moradores da cidade, seja como *hobby* ou como atividade complementar de renda (geralmente praticada por mulheres) nesses períodos de baixa produtividade agrícola. Percebendo as habilidades das artesãs e a possibilidade de desenvolver em Maria da Fé uma nova forma de geração de renda, Tótora promoveu oficinas, onde ensinou a técnica de produção do material feito a partir da reciclagem do papelão e estimulou a criatividade e a percepção estética das artesãs (PINHO, 2013).

A partir dessa iniciativa, foi fundada a Cooperativa Mariense de Artesanato – Gente de Fibra, formalizada em 1999 (TEIXEIRA; PAOLIELLO, 2018). Apesar de ter compartilhado seus conhecimentos e orientado as artesãs, a promoção da autonomia desse grupo reforça o caráter humanista e social da ação de design efetuada. Tal autonomia é notada na característica particular dos próprios produtos gerados, bem como na diferença do material aplicado, que incorpora ao “DT”, fibras vegetais – especialmente a de bananeira. O trabalho da Cooperativa também se encontra inserido nos Catálogo de Artesanato Minas Gerais (SEBRAE/MG, 2010a). Conforme afirmado por Teixeira e Paoliello (2018), a atuação de Domingos Tórtora é notória por sua capacidade de agregar valor, não só ao objeto produzido em escala e assinado por ele, mas por acrescentar valor tanto econômico, social e cultural à produção com bases artesanais tradicionais de uma cidade.

Figura 7 − Artefatos produzidos por artesãos da cooperativa Gente de Fibra



Fonte: SEBRAE-MG (2010a, 2014, 2020).

Também no Sul de Minas Gerais, é notável o trabalho de Mayumi Ito junto às artesãs da cidade de Muzambinho. Mayumi não é mineira de origem, nasceu no estado do Espírito Santo, é arquiteta de formação, e após uma experiência vivida no Japão desenvolveu pesquisas sobre produção de moda e tendências. Ao retornar para o Brasil, enxergou na cidade de Muzambinho, uma pequena cidade do interior de Minas Gerais as riquezas e potencialidades dos trabalhos artesanais ali desenvolvidos. As artesãs da região praticavam a tecelagem manual e outras técnicas manuais “convencionais”, como costuras, crochê, crivo, bordados e outros (VALENTE, 2011).

Em 2003, Mayumi funda a Grife Amaria, juntamente ao grupo de artesãs da cidade, que até então desenvolviam trabalhos manuais como meio complementar de renda nos períodos de entressafras, uma vez que a região tem como principal fonte econômica a produção cafeeira (VALENTE, 2011). O Sul de Minas Gerais também se destaca na produção têxtil, e a tecelagem é historicamente uma atividade de tradição ali. Por isso, ainda se encontram em algumas cidades, artesãs/artesãos que trabalham com teares manuais, além de outras técnicas artesanais relacionadas aos materiais têxteis. O quadro 4 a seguir, apresenta uma seleção de produtos que foram observados, evidenciando também a relação com o artesanato local.

Quadro 4 − Trabalhos desenvolvidos pela Grife Amaria, resultado da parceria entre Mayumi Ito e as artesãs de Muzambinho-MG

Tipo de produto:	Produtos de moda e moda casa, ou utilitários têxteis. *Roupas, forros, capas de almofada e outros têxteis decorativos.*
Imagens	**Descrições**
	Técnica: Patchwork com tecidos tramados **Materiais:** retalhos de tecidos advindos das sobras da própria produção e/ou produção de outras empresas **Produto final gerado:** casaco dupla face **Característica gerais:** produtos que possibilitam seu uso em duas faces; peças mais fluidas; cores sóbrias e/ou composição de mix de cores e estampas que confluem para uma uniformidade
	Técnica: Patchwork (Janela de catedral) **Materiais:** retalhos de tecidos advindos das sobras da própria produção e/ou produção de outras empresas e tecidos fabricados em tear manual. **Produto final gerado:** diversos (cachecóis, saias, aplicações em blusas)**.** **Característica gerais:** produtos mais estruturados; possibilidade de aplicação de bordado manual para destaque do desenho que resulta da técnica proporcionando uma superfície com volumes**.**
	Técnica: *Frivolité* **Materiais:** fios produzidos pelas artesãs e alguns advindos de doação de indústrias da região **Produto final gerado:** diversos (especialmente mantos, cachecóis, blusas) **Característica gerais:** geralmente desenvolvidos com fios naturais tingidos com produtos naturais; podem ser mais estruturados ou fluidos; composição cromática mais neutra com tons que refletem a técnica de tingimento natural.

Tipo de produto:	Produtos de moda e moda casa, ou utilitários têxteis. *Roupas, forros, capas de almofada e outros têxteis decorativos.*
Imagens	**Descrições**
	Técnica: Crochê **Materiais:** retalhos de tecidos advindos das sobras da própria produção costurados com a técnica de crochê manual **Produto final gerado:** mantos, cachecóis e composições aplicadas a outras peças de vestuário (vestidos, saias e blusas) **Característica gerais:** produtos mais fluidos ou estruturados; composição cromática variada, geralmente em cores fortes; utilização dos resíduos da própria produção ou partes dos resíduos advindos das indústrias.
	Técnica: Bordado (ponto semente) **Materiais:** fios industriais ou produzidos pelas artesãs aplicados em diferentes produtos (retalhos da própria produção ou de sobras de industrias) **Produto final gerado:** diversos **Característica gerais:** aplicados em diversas cores e produtos, ou até mesmo sobre outras técnicas no intuito de conferir texturas e estampas orgânicas.

Fonte: elaborado pela autora (2022).

O trabalho desenvolvido por Mayumi com o projeto Amaria revela-se atento ao processo de produção, cuidando para que não somente o produto seja único, mas para que o trabalho da artesã/artesão seja valorizado como reflexo de uma dedicação única. A atenção dispensada ao processo de fabricação dos produtos, permitiu organizar o trabalho de modo a revalorizá-lo tanto culturalmente, quanto economicamente. Ou seja, através das ações de design confere-se ao produto valor agregado, e são reinseridos no mercado tanto o produto como as pessoas que os produzem. Tal reinserção despertou ainda mais o interesse da comunidade, ao verem que as técnicas artesanais, das quais tinham conhecimento e habilidade prática, lhes proporcionaram melhores níveis de renda e, consequentemente, qualidade de vida e equilíbrio social.

O trabalho de Mayumi junto as artesãs foi de apresentar novas possibilidades de aplicações das técnicas que as artesãs dominavam e aplicá-los em produtos diferentes do que estavam habituadas. Esse estímulo abre a novas possibilidades e as artesãs são encorajadas, especialmente a partir do momento em que percebem o

retorno vindo da alta demanda e saída desses novos produtos. Dessa maneira, as artesãs vislumbram o potencial de seus trabalhos e um processo contínuo de experimentação é desencadeado, resultando em maior autoconfiança com relação às próprias criações. Hoje, as próprias artesãs definem as técnicas com as quais pretendem trabalhar e as aplicam em produtos diversificados, além de discutirem e traçarem juntas (artesãs e designer), estratégias de venda e montagem de coleções.

O resultado desse encontro entre as artesãs e a designer, são refletidos em peças que transmitem sobriedade e atemporalidade no corte do vestuário desenvolvido, bem como a simplicidade e o simbolismo cultural do artesanato mineiro. Desse modo, observa-se que os produtos gerados pela grife são dotados de aspectos simbólicos, tanto pelo fato de ter sido produzido por uma artesã que imprime no seu trabalho sentimento e memória de uma tradição de técnicas, quanto pela “estética de valor” percebida de uma maneira especial pelo usuário, a partir do momento em que ele qualifica o produto pela bagagem cultural impressa no produto (TORREZAN *et al.*, 2019).

Um exemplo de iniciativa que ocorre desde 2017, na cidade de Tiradentes-MG é a Semana Criativa de Tiradentes (STC), um projeto cultural e social idealizado e organizado por Simone Quintas e Júnior Guimarães. O objetivo é promover o encontro de designers e artesãos da região para que juntos possam criar e desenvolver novos produtos. Esta ação tem como finalidade estabelecer relações entre os profissionais de artesanato e design, a fim de impulsionar o desenvolvimento de novos produtos. O resultado desse trabalho em conjunto é apresentado no festival STC, que acontece anualmente. Durante o evento, são promovidos palestras e debates sobre a valorização do artesanato tradicional e sobre a aproximação entre o design e o artesanato. Nota-se que essa ação trouxe certa visibilidade midiática para o artesanato local e para a cidade de Tiradentes. Além disso,

> A SCT, por meio das redes de contatos de seus organizadores, tem promovido a participação dos artesãos participantes em eventos em São Paulo, tais como a Feira de Decoração e Utilidades Domésticas (ABUP), o Festival de Arte de São Paulo (SP-Arte) e a Paralela Design, todos em São Paulo, capital. Nestas oportunidades, e sob a tutoria da equipe da SCT, os artesãos tratam diretamente com novos clientes. (FREITAS, 2020, p. 128)

A figura 8 a seguir apresenta alguns dos produtos resultantes dos encontros realizados até o ano de 2021.

Figura 8 − Produtos gerados pelo trabalho conjunto entre designers e artesãos mineiros no âmbito do projeto da Semana Criativa de Tiradentes

Fonte: Semana criativa de Tiradentes[6].

Um outro exemplo notório no campo do design, é o trabalho desenvolvido por Máximo Soalheiro, que estabelece relação com artesanato, técnicas e materiais locais, tipicamente mineiras. Nascido em Sardoá, cidade da região do Vale do Rio Doce – MG, Soalheiro inicia seu ofício aos 18 anos, com a fabricação de tijolos (SCALZO, 2006). Atualmente, desenvolve seus trabalhos no Soalheiro Atelier, instalado na capital mineira, Belo Horizonte. Embora não tenha formação acadêmica na área do design, o que caracteriza seu trabalho, e o coloca numa posição de designer autodidata, é o método. O artista/designer desenvolve intensas pesquisas sobre materiais, máquinas e processos que podem ser utilizados no desenvolvimento de produtos cerâmicos, buscando a inovação e o desenvolvimento de novas técnicas e possibilidades produtivas.

A principal matéria-prima utilizada em seus trabalhos é a cerâmica, e a partir da experimentação, Soalheiro testa novas possibilidades de pigmentação através da pesquisa e estudo de diversos minerais. Além disso, aspectos de hibridização entre o design de produtos e o design gráfico são percebidos em produtos que resultam da aplicação da tipografia tradicional sobre a cerâmica. Mais recentemente, Soalheiro se dedica ao projeto da instalação “Mineral”, que resulta de pesquisas que se concentram em testar a composição de minerais e métodos refinados de queima, para que suas

[6] Disponível em: <https://semanacriativadetiradentes.com.br>. Acesso em: 10 dez. 2022.

peças possam reproduzir sons com alta precisão de afinação. O intuito desse último projeto de Soalheiro é aliar seu ofício ao antigo sonho de ser músico, e pode ser percebido como um trabalho complexo, que rompe as fronteiras impostas pela definição do design que busca classificações muitas vezes desnecessárias ou incabíveis para produtos tão ricos e transdisciplinares. O quadro 5 a seguir, apresenta as principais técnicas percebidas através do produto pronto, bem como os possíveis materiais utilizados, a designação do produto final e algumas características gerais obtidas com a leitura dos objetos.

Quadro 5 − Trabalhos desenvolvidos por Máximo Soalheiro

Tipo de produto:	Produtos utilitários, decorativos e instrumentais. *Vasos, pratos, xícaras, jarras, peças decorativas e cerâmicas instrumentais.*
Imagens	**Descrições**
	Técnica: Modelagem manual, queima e esmaltação cerâmica **Materiais:** cerâmica/argila – Grés e outros minerais em redução para pigmentação e/ou esmaltação **Produto final gerado:** conjunto de pratos, xícaras, jarros e vasos **Característica gerais:** Apresentam alta qualidade e rigor técnico. Refletem as pesquisas e ensaios químicos para experimentações de diferentes minerais.
	Técnica: Modelagem manual, impressão por tipos e queima de cerâmica. **Materiais:** cerâmica/argila – Grés e outros minerais em redução para pigmentação e/ou esmaltação. **Produto final gerado:** objetos decorativos **Característica gerais:** Produtos que resultam de pesquisas e ensaios sobre a aplicação de tipos em cerâmica.
	Técnica: Técnica: Modelagem manual e queima de cerâmica. **Materiais:** cerâmica/argila – Grés e outros minerais em redução. **Produto final gerado:** objetos de percussão. **Característica gerais:** Produtos que reproduzem sons em alta precisão de afinação, resultantes de pesquisas e testes de composição de minerais e queima refinada da cerâmica.

Fonte: elaborado pela autora (2022).

Com todo o exposto, busca-se reforçar a ideia de que assim como o artesanato, o design também compõe a cultura material de uma localidade. Por mais que a globalização interfira diretamente na cultura, numa tendência homogeneizadora, nota-se a preocupação com a valorização das culturas locais e uma promoção do resgate a técnicas, materiais e tradições específicas de cada território (KRUCKEN, 2009; LIPOVETSKY; SERROY, 2011; PICHLER; MELLO, 2012; SOUZA, 2018). Segundo Pichler e Mello (2012, p. 3), “a união da cultura e da identidade em um determinado núcleo social é reconhecida por outros núcleos e se diferencia de outras identidades através da criação de símbolos e representações únicos que os identificam”. Ou seja, existem particularidades e traços específicos em cada localidade, que formam uma identidade cultural, passíveis de serem notados pelos indivíduos. Esses traços contêm símbolos, ideias, costumes e relações que podem ser expressos nos artefatos de design, que por sua vez, também são fatores de caracterização de um território (KRUCKEN, 2012).

2.8 Síntese da discussão

Compreende-se que no percurso histórico a tentativa de afastar o design das tradições artesanais e culturais não se fundamenta (SCHNEIDER, 2010; BÜRDEK, 2006). A ambivalência deve ser absorvida como possibilidades. As contribuições e relações estabelecidas entre design e artesanato seguem uma via de mão dupla, por mais que sejam delicadas. Há de haver o respeito com relação às tradições, no sentido de não as manipular. Muitos estudos que analisam a aproximação do design com o artesanato, temem que o primeiro impere sobre o segundo e culmine no seu desaparecimento. O fato é que, as duas práticas coexistem e tendem a se aproximar, e isso pode ser notado especialmente na medida em que as técnicas manuais se inserem em seus processos. O artesanato pode ser definido como o resultado da produção dos artesãos, o que não se reduz à produção de *souvenires*, pois ele também apresenta sua dimensão funcional e prática, não somente a simbólica e a estética. Nota-se, através da produção de designers mineiros, que as contribuições do artesanato são consideradas como fundamentais para a verificação dos objetos criados, mas importa saber que não se resume apenas nessa questão, pois sua contribuição também está na reflexão e na inovação que pode despontar dela.

3 DESENVOLVIMENTO

3.1 Procedimentos metodológicos

Nessa sessão são apresentados os procedimentos metodológicos utilizados no desenvolvimento da pesquisa. Inicialmente é apresentado o processo de seleção dos métodos de pesquisa. Evidencia-se o posicionamento ontológico adotado, expondo a visão da pesquisadora sobre a forma de entender como as coisas são, constituindo assim a base para a definição do problema da pesquisa. Também é apontada a epistemologia do estudo, ou seja, a forma como se entende que o conhecimento é gerado. Destaca-se o paradigma de pesquisa que determina os métodos e técnicas de coleta e análise de dados, justificando a escolha desses métodos e técnicas, no intuito de garantir o rigor científico necessário para a construção dessa tese.

3.1.1 Seleção do método de pesquisa

O problema dessa pesquisa é delimitado com bases na ontologia que considera a interação sujeito-objeto, cuja visão parte do entendimento de que a “realidade social é produto da negociação e compartilhamento de significados entre as pessoas” (SACCOL, 2009). Desse modo, busca-se compreender como o design de produto mineiro incorpora técnicas artesanais de produção, características do artesanato tipicamente mineiro. Assim, esse estudo implica uma epistemologia construtivista, para qual um significado não tem origem apenas numa construção mental, mas “é resultado da interação entre processos mentais e as características de um objeto” (RODWELL, 1994; SACCOL, 2009). Ou seja, do ponto de vista construtivista, entende-se que a “criação de significado pressupõe intencionalidade, isto é, uma consciência que se volta a um objeto, e a partir da interação entre o sujeito e o objeto é que se constrói um significado” (RODWELL, 1994; SACCOL, 2009). O conhecimento gerado a partir dessa perspectiva, leva à adoção de um paradigma de pesquisa interpretativista/fenomenológico.

A determinação do paradigma de pesquisa é fundamental na seleção dos métodos, pois oferece um direcionamento para a definição dos métodos e técnicas a serem utilizados. A partir desse entendimento, utiliza-se métodos de pesquisa de natureza qualitativa pautados no paradigma interpretativista/fenomenológico, que por característica são pouco estruturados e partem da lógica indutiva para a análise dos dados. Busca-se, então, (i) a compreensão do fenômeno estudado - técnicas

artesanais de produção - através do mapeamento do artesanato em Minas Gerais; (ii) e do seu contexto - aplicadas no design de produtos mineiro- através do mapeamento do design em Minas Gerais, (iii) para assim interpretar e descrever os fenômenos em situações naturais e não experimentais, através dos estudos de caso (O'BRIEN et al., 2014; SANTOS, 2018; TOMBOLATO; DOS SANTOS, 2020). Dada a relativa escassez de estudos da área do design, que apresentem ferramentas de projeto a partir da sistematização das técnicas artesanais de produção, desenvolve-se um estudo exploratório de caráter qualitativo. O intuito é proporcionar maior familiaridade com o tema abordado e a relação dos fenômenos estudados (GIL, 2002). Desse modo, apoia-se também em estudos de caso, que são selecionados, analisados e interpretados pela pesquisadora. A partir desse entendimento, a seleção dos métodos é realizada, procurando alcançar os objetivos propostos, como mostra a figura 9 a seguir.

Figura 9 − Seleção dos métodos de acordo com os objetivos propostos

Fonte: elaborado pela autora (2022).

3.1.2 Revisão bibliográfica

O primeiro procedimento metodológico para o desenvolvimento dessa pesquisa foi a realização da Revisão Bibliográfica Assistemática (RBA), um processo de busca e seleção investigativa (GIL, 2002; SANTOS, 2018), que contribuiu para a fundamentação teórica que dá suporte ao tema da tese. Para tanto, em um primeiro momento apoiou-se em publicações científicas e livros na área do Design que abordam as relações entre *Design e Artesanato, Design e Produção Artesanal, Design e Cultura, Design e Identidade, Design e Valorização do Território*. A partir do enquadramento teórico foi possível delimitar o tema de estudo. Em paralelo, também foram realizadas buscas com as seguintes palavras-chave: *Design Brasileiro* e *Design Contemporâneo, Handcraft, Craftsmanship, Manual production techniques in design*. Como principais fontes de pesquisa de publicações, utilizou-se o Portal de Periódicos

da Capes, Catálogo de Teses da Capes, Scielo, Biblioteca Digital de Teses e Dissertações, bem como o Google Scholar e Google. Nesse momento a seleção das referências de estudo foi realizada de acordo com os títulos dos exemplares encontrados, a leitura dos resumos (artigos) e verificação dos sumários (teses, dissertações e livros). Selecionadas as referências e realizada a leitura dos textos, foram elaboradas as premissas teóricas da tese, de forma a contribuir com as reflexões conceituais, análises e discussões desse trabalho.

Quadro 6 − Procedimentos adotados para Revisão Bibliográfica Assistemática (RBA)

Revisão Bibliográfica Assistemática (RBA)	
Buscas iniciais	
Palavras-chave primárias	Produção Artesanal; Cultura Material; Identidade; Valorização do Território
Palavras-chave secundárias	Design Brasileiro; Design Contemporâneo; *Handcraft*; *Craftsmanship*; *Manual production techniques in design*
Relações	Design e Artesanato, Design e Produção Artesanal, Design e Cultura, Design e Identidade, Design e Valorização do Território
Método de seleção das referências	
Títulos dos exemplares encontrados	
Leitura dos resumos	Artigos científicos
Verificação dos sumários	Teses, dissertações e livros

Fonte: elaborado pela autora (2022).

Após a definição do tema, realizou-se uma busca e seleção da literatura através da Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS). Esse método foi aplicado para delinear o problema de pesquisa e seus objetivos, bem como apurar estudos que tratassem do objeto da tese. Desse modo, novas buscas foram feitas nas mesmas bases de dados, considerando as seguintes palavras-chave: *Design Mineiro, Design em Minas Gerais, Artesanato Mineiro, Artesanato em Minas Gerais, Design e Artesanato Mineiro, Técnicas Artesanais de Produção*.

Nesse momento, foi possível classificar esse estudo como exploratório, uma vez que procurou estabelecer maior familiaridade com a temática. A caracterização da pesquisa como exploratória é observada quando o cenário do artesanato –

especialmente das técnicas artesanais de produção, e do design, em Minas Gerais, são pouco explorados e estudados. Com o processo de pesquisa evidenciando a escassez de estudos científicos, revisados aos pares, que abordem especificamente design de produtos e artesanato em Minas Gerais, foi considerada a realização da busca em dois momentos diferentes. A primeira busca em novembro de 2019 e a última em janeiro de 2022, foram realizadas nas mesmas bases de dados, a fim de garantir a atualização dos dados. Notou-se que, poucos foram os trabalhos científicos relevantes encontrados através das palavras-chave. No primeiro momento, as referências consideradas mais relevantes para esse estudo, foram encontradas através das ferramentas de busca *Google* e *Google Scholar*, no entanto, a maioria são publicações “não científicas”, ou seja, que não foram publicadas em revistas ou como trabalho acadêmico. As publicações encontradas, que apresentam um levantamento do artesanato mineiro, e por isso, consideradas como relevantes ao estudo foram, principalmente os catálogos do artesanato mineiro, elaborados pelo SEBRAE.

Os demais estudos, encontrados pela Revisão Bibliográfica Sistemática, quando abordam o binômio design-artesanato em Minas Gerais, se voltam mais à temática do design participativo, design sustentável e design para a inovação social. Ou seja, estudos que tratam do design como agente estratégico na promoção e valorização do artesanato em conjunto com artesãos e/ou comunidades artesanais. Já os estudos sobre o artesanato mineiro não apresentam uma leitura geral do território apontando para suas características, ou seja, não há sistematização dos dados sobre o artesanato mineiro, como esperado por esse estudo. No que diz respeito ao design mineiro, foram encontrados alguns estudos que abordam a história do design no estado, especialmente sobre o ensino de design no estado, mas não uma sistematização que apresente designers e suas produções. Percebeu-se que existe uma construção geral sobre a ideia de artesanato brasileiro e da ideia de design brasileiro, mas não sobre o design e artesanato mineiro. Assim, para a seleção das referências, primeiramente foram observados os títulos e sua pertinência ao tema da tese. Uma segunda seleção foi feita a partir da leitura dos resumos, para observar o objetivo do estudo e verificar também a aproximação das palavras-chave com a temática esperada, só então foram lidos os artigos completos. No caso de teses, dissertações e livros, foram feitas as etapas de seleção por títulos, resumos e introdução, para verificar os objetivos e os procedimentos metodológicos adotados.

As configurações de busca e os resultados obtidos estão apresentados nos quadros 7, 8, 9, 10 E 11 a seguir.

Quadro 7 − Procedimentos adotados para Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS) – Portal de Periódicos da Capes

Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS)		
BASES DE DADOS		
Portal de Periódicos da Capes		
Endereço		
https://www-periodicos-capes-gov-br.ezl.periodicos.capes.gov.br/		
Buscas iniciais		
Buscar	Qualquer campo	É exato
	Data de publicação	últimos 20 anos
	Tipo de material	Publicações científicas
	Idioma	Qualquer idioma
	Disponibilidade	Periódicos revisados por pares
Busca avançada		
	Palavras-chave	Artesanato Design Minas Gerais
Resultado da busca		
69		
Títulos selecionados para leitura		

Fonte: elaborado pela autora (2022).

Quadro 8 − Procedimentos adotados para Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS) - Catálogo de Teses e Dissertações - Capes

Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS)	
BASES DE DADOS	
Catálogo de Teses e Dissertações - Capes	
Endereço	
https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/	
Busca	**Resultado da busca**
Artesanato Design Minas Gerais	168
Artesanato Design Minas Gerais Mineiro	116
Busca avançada	
Tipo	Doutorado (Tese)
Data de publicação	2016 a 2021
Grande área do conhecimento	Ciências Sociais Aplicadas
Área do conhecimento	Desenho industrial
Área de concentração	Design e Design de produtos
Títulos selecionados para leitura	

6

Fonte: elaborado pela autora (2022).

Quadro 9 − Procedimentos adotados para Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS) – Scielo

Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS)	
BASES DE DADOS	
Scielo	
Endereço	
https://www.scielo.br	
Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS)	
Busca	**Resultado da busca**
(Design) AND (Minas Gerais)	4
(subject:(Design)) AND (subject:(Minas Gerais))	18
(Design) AND (Mineiro)	3
(subject:(Design)) AND (subject:(Artesanato)) AND (subject:(Minas Gerais))	0
Técnicas Artesanais de Produção	3
Busca avançada	
Ano	2016 a 2021
Área Temática	Ciências Sociais Aplicadas; Multidisciplinar

Fonte: elaborado pela autora (2022).

Quadro 10 − Procedimentos adotados para Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS) – Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações

BASES DE DADOS	
BDTD (Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações)	
Endereço	
http://bdtd.ibict.br	
Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS)	
Busca	**Resultado**
(Assunto (Design)) AND (Todos os campos (Minas Gerais))	135
(Todos os campos (Design)) AND (Todos os campos (Minas Gerais)) AND (Todos os campos (Artesanato))	17

Fonte: elaborado pela autora (2022).

Quadro 11 − Procedimentos adotados para Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS) – Google Scholar

BASES DE DADOS
Google Scholar https://scholar.google.com.br/?hl=pt
Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS)

Busca	Resultado
"Design mineiro"	17
Design em Minas Gerais "Design mineiro"	13
Busca avançada	
Ano	Até 2021

Fonte: elaborado pela autora (2022).

Observadas as lacunas, optou-se pela realização de uma nova revisão assistemática para ampliar a discussão e fornecer fundamentos para as análises e etapas seguintes. Essa nova revisão assistemática foi realizada no intuito de entender as características do artesanato em Minas Gerais, dada a dificuldade de encontrar estudos e dados sistematizados sobre as técnicas artesanais de produção tradicionais de Minas Gerais. A pesquisa se volta ao produto artesanal porque acredita-se que, muitas das técnicas de produção artesanal, tradicionais de uma região, estão refletidas no artesanato praticado. Também contribuiu para entender o cenário do design em Minas Gerais, procurando identificar relações entre o design de produtos e o artesanato do território. Desse modo foram utilizadas referências que trazem discussões sobre o processo histórico de formação do estado, que abordam questões sociais, econômicas e culturais, bem como trabalhos que discutem o processo de identidade mineira, definindo o conceito “mineiridade”. Dentre essas referências, foram selecionadas aquelas que apresentavam conexão com a temática da identidade e da cultura material do estado. Sobre o design, foram levantadas referências que apresentaram informações sobre o desenvolvimento do design no Brasil e, consequentemente em Minas Gerais. O quadro 12 abaixo apresenta as referências encontradas, consideradas como mais relevantes para esse estudo.

Quadro 12 − Referências consideradas como mais relevantes sobre a história e cultura material mineira, artesanato e cenário do design em Minas Gerais

Autor	Título	Contribuição
Abdala (2007)	Receita de mineiridade: a cozinha e a construção da imagem do mineiro	História social e cultural de Minas Gerais; análise da cultura material no estado; identidade e conceito de mineiridade
Paula (2022)	História social e cultural de Minas Gerais; analise da cultura material no estado	Aspectos culturais e discussões sobre identidade e definições de mineiridade
Carrara (2007)	Minas e currais: produção rural e mercado interno em Minas Gerais 1674-1807	História de Minas Gerais, processo de formação territorial, social, econômico e cultural.
Martinez (2011)	Legados de um passado escravista: cultura material e riqueza em Minas Gerais	História social e cultural; discussões sobre cultura material

Carneiro (2013)	Do sertão ao território das Minas e das Gerais: entradas e bandeiras, política territorial e formação espacial no período colonial	Processo de formação territorial, história de Minas Gerais, processos de formação cultural e social
Castriota et. al. (2012)	Mestres artífices de Minas Gerais: Cadernos de Memória	Cultura material, técnicas artesanais de produção, tradição
Chamon e Goodwin Jr. (2012)	"A incorporação do proletariado à sociedade moderna" a Escola de Aprendizes Artífices de Minas Gerais (1910-1941)	História social e cultural de Minas Gerais; analise da cultura material no estado; identidade e conceito de mineiridade
SEBRAE-MG (2020; 2014; 2010 a, b, c, d; 2004)	Catálogo de artesanato: Minas Gerais Catálogos de tipologias	Artesanato mineiro
Freitas (2017)	Design e artesanato: uma experiência de inserção da metodologia de projeto de produto	Design e artesanato em Minas Gerais
Freitas (2021)	Artesanato tradicional e design: estudo de casos no Campo das Vertentes/MG e diretrizes estratégicas para a relação entre as atividades	Design e artesanato em Minas Gerais
Freitas e Dias (2021)	Em busca de boas relações entre artesanato tradicional e design: estudo de caso em Tiradentes, Minas Gerais	Design e artesanato em Minas Gerais
Braga, Almeida, Dias (org.)(2021)	Histórias do design em Minas Gerais	Design em Minas Gerais

Fonte: elaborado pela autora (2022).

Ressalta-se ainda que, a revisão bibliográfica assistemática contribuiu na busca por documentos que contribuíram para identificação de dados e levantamentos sobre o artesanato mineiro e sobre designers de produtos que atuam em território mineiro. Para tanto, apoiou-se em informações obtidas especialmente através de sites e banco de dados de instituições públicas e/ou privadas, sites de museus, bem como publicações (livros e catálogos) que buscam de alguma forma promover o artesanato ou a produção de designers brasileiros. Tais documentos, somados à investigação bibliográfica, permitiram refletir sobre os saberes populares próprios do artesanato mineiro, além de conduzir uma percepção sobre produtos, processos, técnicas, metodologias e ações projetuais resultantes da articulação entre o design e as técnicas artesanais. Percebendo a necessidade de organização do conteúdo investigado, especialmente do material proveniente da pesquisa documental, para o aprofundamento das análises, adotou-se um segundo procedimento metodológico, que consiste na construção de um mapeamento das duas esferas: artesanato e design

mineiro. O mapeamento permitiu um direcionamento para os estudos de caso, e configura-se também como um procedimento de investigação exploratória.

3.1.3 Mapeamento do artesanato mineiro: identificação e análise das Características gerais do artesanato em minas gerais

No âmbito do artesanato mineiro, foram identificadas publicações elaboradas pelo SEBRAE-MG, desde o ano de 2004. Com base na lógica de setorização por macrorregiões, o SEBRAE-MG, no desenvolvimento de ações e pesquisas que compõem o trabalho do Programa SEBRAE de Artesanato, apresenta uma série de publicações que visam divulgar e promover a produção artesanal do estado, denominada “Catálogos de Artesanato Minas Gerais” (SEBRAE-MG, 2004, 2005, 2006, 2008, 2010b; VARELLA, 2013). O apoio desse material foi fundamental para essa pesquisa, uma vez que, trata-se de um estado brasileiro vasto, tanto pelas suas grandes proporções geográficas, quanto pela sua diversidade. A proposta de mapeamento do artesanato, apresentada nos catálogos, norteiam sobre características do produto artesanal, ligadas especialmente aos materiais encontrados em cada região de Minas Gerais.

Diferentemente da setorização estabelecida pelo IBGE (IBGE, 2017a), os catálogos apresentam um mapa do estado dividido em macrorregiões. As primeiras edições consideram 5 macrorregiões: centro, leste, norte, oeste e sul. Já na edição do ano de 2014, que permaneceu até 2021, é estabelecida uma divisão entre 8 regionais, sendo elas: Centro, Zona da Mata, Noroeste, Rio Doce, Triângulo, Jequitinhonha e Mucuri, Sul, Norte. Para estarem apresentados nos Catálogos, os artesãos devem ser “capacitados pelo Programa e organizados em associações e/ou cooperativas com produção estruturada” (SEBRAE/MG, 2004, p.11). A produção desse material, conta com fotografias dos trabalhos dos artesãos, ficha técnica de cada produto com descrições básicas, como o material e a técnica utilizada, a região e cidade onde cada artesão atua, bem como seu contato (e-mail, telefone e/ou contato da associação a qual se integra, caso haja). O intuito principal é que o catálogo funcione como um facilitador de negócios, colocando o comprador em contato direto com o artesão.

Percebendo a distinção de materiais mais característicos e mais utilizados na produção artesanal de Minas Gerais, a partir da consideração da diversidade dos recursos naturais do estado, o SEBRAE-MG lançou também a série Tipologias do Catálogo de Artesanato Minas Gerais (SEBRAE-MG, 2010a, 2010c, 2010d). A

publicação conta com quatro volumes, organizados de acordo com a classificação de materiais, sendo eles: minerais, fibras, madeira e têxtil. O quadro 13 apresentado a seguir, sintetiza a relação de materiais observados na composição dos produtos apresentados em cada um dos volumes do catálogo.

Quadro 13 − Relação dos materiais apresentados segundo as tipologias

Tipologia	Materiais básicos	Principais produtos
Minerais	**Pedras**: arenito, pó de pedra, pó de quartzo, pedra-sabão **Metais**: ferro (sucata de ferro, chapa de ferro e ferro fundido), aço laminado, alumínio reciclado, lâmina de cobre, banho de ouro e prata (acabamento), latão, estanho **Argila** / pós minerais: argila, massa fria[7], gesso emborrachado **Vidros**: vidros pintados, ou em cacos, espelho	**Peças decorativas** (na maioria narrando cenários locais, cotidiano e pessoas) **Peças decorativas ritualísticas** (imagens sacras, peças de decoração comuns nos rituais católicos, como a palma barroca) **Pequenos utilitários** (vasos, vasilhas/bolws, potes, moringas, porta-objetos, luminária)
Fibras	**Papel:** folhas de jornal e revistas reaproveitadas, papel artesanal[8], papel reciclado, papel machê[9], papel craft, papel crepom, massa de papel reciclado e terra, papelão e filtro de papel **Fibras/ folhas/ cascas/ frutos naturais:** sisal, bucha vegetal, palha de milho, palha de arroz, palha da costa, palha de bananeira, taboa, buriti (folhas, casca/caule, fibra), cabaça, fibra de bananeira, borra de café	**Peças decorativas** (arranjos de referências florais, imagens religiosas, bonecas/estatuetas pequenas) **Cestarias** (envolve cestas, bolsas e caixas) **Pequenos utilitários** (vasos, vasilhas/bolws, potes, porta-objetos, bandejas, gamelas, tigelas, luminária) **Peças de jogo de mesa/moda casa** (jogo americano, caminhos de mesa)
Madeira	**Madeira maciça:** madeiras nobres e de reflorestamento (como eucalipto) **Derivados de madeira:** OSB, laminado de madeira, retalhos de madeira **Madeira de reaproveitamento** **Bambu** **Coco** **Cabaça**	**Peças decorativas** (cenários locais, cotidiano campestre e urbano, arranjos de referências florais/frutos, imagens religiosas, bonecas/estatuetas pequenas, animais – realistas e fantasiosos, carrancas) **Peças decorativas ritualísticas** (imagens sacras, peças de decoração comuns nos rituais católicos - oratórios) **Instrumentos musicais** (viola, violão, instrumentos de percussão variados) **Pequenos utilitários** (vasos, potes, porta-objetos, bandejas, gamelas)

[7] A massa fria, utilizada nos trabalhos catalogados, são feitas a base de areia e terra, em diferentes tonalidades, sem adição de corantes.
[8] Produzido artesanalmente a partir de vegetais ricos em celulose e outras fibras vegetais, como bagaço de cana e bucha vegetal.
[9] No catálogo são descritos o papel machê feito a partir da mistura com outros elementos naturais vegetais, como principalmente o bagaço de cana, ou elementos minerais, como o pó de quartzo.

Tipologia	Materiais básicos	Principais produtos
		Peças utilitárias (luminárias, mobiliário) **Brinquedos** (variados, jogos de tabuleiro)
Têxteis	**Tecido industrial**: de algodão, fitas de cetim, viscolinho, talagarça, linho **Tecido feito em tear artesanal**: de fios de algodão, de fios industriais, de fios/barbantes de produção artesanal, lã, fibras de vegetais (bananeira, rami, palha de milho, juta, bambu, sisal), sacaria de algodão **Resíduos de tecido**: retalhos variados, resíduos de malha, lona **Fios:** linhas (de origem industrial ou artesanal) em geral de algodão, barbantes (de origem industrial ou artesanal) alguns feitos de mescla com fibras vegetais (bambu, fibra de bananeira)	**Peças de moda casa** (cama, mesa, banho, almofadas, tapetes) **Vestuário** (roupas, acessórios- bolsas, e outros) **Brinquedos** (bonecas, jogos- quebra-cabeça, gira-mundo e outros, bichos de tecido) **Peças decorativas e ritualísticas** (arranjos de referências florais/frutos, imagens sacras, peças de decoração, estandartes, panô[10])

Fonte: elaborado pela autora (2022).

No volume “Minerais”, os produtos apresentados são trabalhados em pedra, argila, cristais, vidros e metais (SEBRAE-MG, 2010e). O volume “Fibras”, destaca que o “fio condutor para a execução dos trabalhos realizados com as fibras se divide em três vertentes principais - o papel artesanal, a cestaria e a tecelagem” (SEBRAE/MG, 2010). Já no volume “Madeira” (SEBRAE/MG, 2010), apresenta produtos feitos em madeira maciça em seu aspecto mais natural (algumas destacando a casca da madeira), ou trabalhada através da pintura, lapidação e talhamento. Em alguns exemplares nota-se o uso de lâmina de madeira associados à madeira maciça, bem como uso de refugo da madeira e do bambu. Nesse catálogo estão presentes objetos decorativos, religiosos, utilitários de pequeno porte e até mobiliário. No volume “Têxteis” (SEBRAE-MG, 2010d), os materiais que compõe os trabalhos são tecidos, linhas, fios, barbantes, compostos por algodão, lã, juta e outros elementos que em geral, são naturais. Os produtos são originados especialmente das técnicas de tecelagem e bordados, outros apresentam técnicas de renda de agulha (como o frivolitê), crochê, richelieu, costura e recortes.

[10] Panô é uma peça decorativa que consiste em um pedaço retangular ou quadrado de tecido, palhinha, ripas de madeira, plástico que fica pendurado ou armado de forma rígida sobre um suporte.

Através do mapa apresentado pela figura 10 seguir, é possível perceber os produtos mais característicos de cada uma das mesorregiões, bem como a tipologia de materiais mais utilizados para sua produção, com base no material desenvolvido pelo SEBRAE.

Figura 10 − Mapa do artesanato mineiro segundo tipologia de materiais e produtos mais característicos de cada região

Fonte: Elaborado pela autora com bases nos Catálogos de Artesanato Minas Gerais (2022).

O mapa apresentado, possibilita uma visão ampliada da produção artesanal do estado e deixa evidente a contribuição dos catálogos para o conhecimento da produção de artesãos das diferentes regiões. É possível notar características particulares de cada local e construir assim, uma visão geral das características observadas como próprias de Minas Gerais. Evidencia-se, através dos produtos, técnicas e principalmente os materiais considerados como mais característicos de cada região. No entanto, cabe destacar que, ainda que se evidenciem os artefatos mais expressivos, os materiais mais utilizados e características mais típicas, é possível encontrar outras práticas artesanais e consequentemente outros produtos e até mesmo o uso de outros materiais em cada uma das regiões do estado.

A investigação sobre o artesanato mineiro, leva a observar que coexistem nesses artefatos, características tangíveis e intangíveis. Considera-se que, sob a ótica dos elementos tangíveis, é possível estabelecer a classificação segundo os materiais empregados no artesanato típico de cada região. A lógica de classificação por materiais, deixa evidente também a distinção das regiões, como bem apresentado nos Catálogos do Artesanato Mineiro (SEBRAE-MG, 2004, 2010e, 2010d, 2010a, 2010c, 2020). Por esse motivo, apoia-se nas descrições já apresentadas, obtidas através do estudo dos catálogos.

Figura 11 − Aspectos tangíveis e intangíveis considerados pela pesquisa a partir da investigação do artesanato mineiro

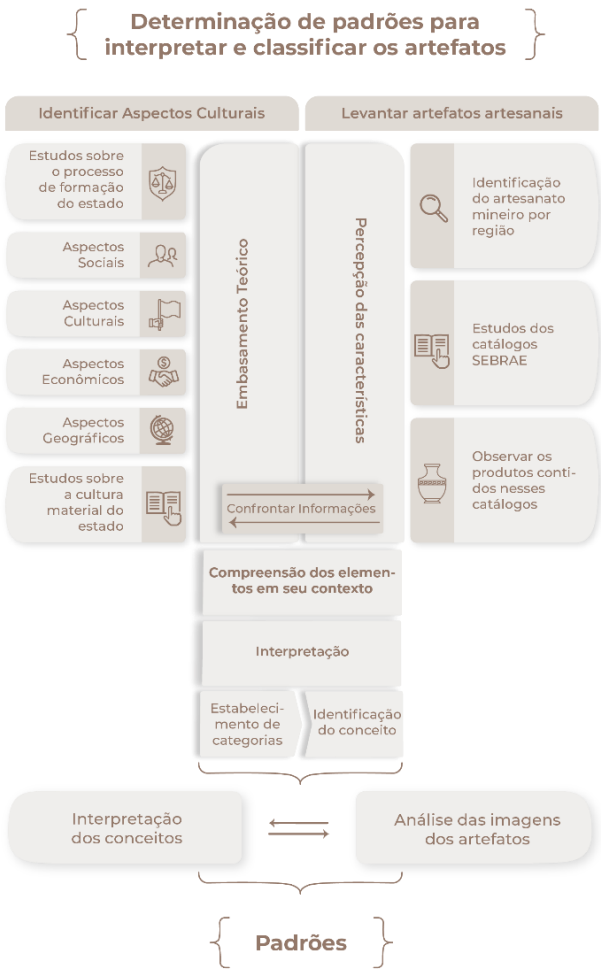
Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Já as características observadas sob a ótica de elementos intangíveis, são elaborações próprias desse estudo, construídas a partir da análise dos estudos bibliográficos que apresentam o contexto da cultura mineira, como também a análise dos catálogos. Desse modo, foram consideradas segundo um agrupamento por aspectos culturais, que traduzem costumes e hábitos, signos e memórias. Assim, foram determinadas 05 categorias de atributos intangíveis, a partir da análise dos

artefatos publicados nos Catálogos do Artesanato Mineiro: (i) crenças e religiosidade, (ii) cotidiano rural e/ou paisagens do interior, (iii) figuras humanas, (iv) natureza e (v) domesticidades.

A análise dos artefatos, expostos em fotografia nos catálogos, se inicia com o confrontamento de informações obtidas através do embasamento teórico e das percepções empíricas sobre as características desses artefatos. A partir da compreensão dos artefatos, por meio dos elementos em seu contexto, foi realizado um processo de interpretação e estabelecidas categorias por conceitos. Os conceitos foram então interpretados e confrontados com as imagens dos artefatos. Todo procedimento culminou também no estabelecimento de padrões, no intuito de gerar uma ferramenta que auxilie na classificação do artesanato mineiro, segundo características intangíveis. Todo processo descrito está representado através do esquema na figura 12 a seguir.

Figura 12 − Esquema do processo adotado para a determinação das categorias de características intangíveis



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Ao contrário do que se observou com a classificação por materiais, não é possível distinguir as regiões de acordo com os elementos intangíveis que caracterizam o artesanato em Minas Gerais. No início da pesquisa esperava-se encontrar características unidirecionais e bem demarcadas em cada região de Minas Gerais, assim poderia ser apresentado um mapeamento único. Ou seja, a expectativa era encontrar características diretas, de fácil interpretação e individualizadas. No entanto, ao perceber a complexidade da análise do artesanato, como elemento que expressa a identidade de um território, foi possível entender a impossibilidade de observá-lo apenas em seus aspectos tangíveis (materiais). Percebeu-se também que, o desenvolvimento de um mapeamento pelo viés dos materiais é mais factível. No entanto, a pesquisa bibliográfica evidenciou o mapeamento já realizado pelo SEBRAE-MG, e que esse necessitaria apenas de adequações para compor o escopo dessa tese. Diante da percepção da complexidade do artesanato mineiro e sua leitura, foi considerado relevante estabelecer padrões para sua classificação segundo as características intangíveis. Por esse motivo, foram estabelecidos critérios para categorizar e entender o artesanato mineiro, segundo os aspectos intangíveis, foram estabelecidos os padrões descritos no quadro 14 a seguir. A figura 13, na sequência do quadro, ilustra a aplicação dos padrões na leitura do artesanato.

Quadro 14 − Padrões para classificar o artesanato mineiro segundo características intangíveis

Categorias	**Nº**	**Padrões**
Crenças e religiosidade	P1	Transmite signos religiosos, costumes e práticas relacionadas a crenças ou religião. ***Exemplificação:*** *Objetos tidos como "amuletos", como carrancas, imagens/esculturas de santos, patuás, colares umbandas etc.*
	P2	É utilizado em comemorações ou ritos religiosos. ***Exemplificação:*** *Objetos como estandartes, cálices de eucaristia, oratórios de santos, terços.*
	P3	Tem forte apelo narrativo, retratando práticas religiosas de diferentes origens (especialmente origem africana e católica). ***Exemplificação:*** *Objetos como esculturas e miniaturas de igrejas, figuras humanas inseridas num contexto de ritual religioso*

Cotidiano rural e/ou paisagens do interior	P4	Transmite através de signos[11], ou de modo narrativo, memórias[12], hábitos ou atividades rurais ou de pequenas cidades interioranas ***Exemplificação:*** *Objetos como miniaturas de monjolos, carros-de-boi, miniaturas de atividades rurais ou urbanas costumeiras no passado, locomotivas, paisagens bucólicas e de pequenas cidades.*
Figuras humanas	P5	O principal foco está na retratação de pessoas ou formas humanas. ***Exemplificação:*** *Objetos como estátuas ou miniaturas de pessoas ou formas humanas, como bonecas de palha ou tecido.*
Natureza	P6	O principal foco está na retratação de elementos da natureza. ***Exemplificação:*** *miniaturas ou esculturas de frutas, representações de folhas, flores, como as palmas barrocas. Representações de árvores ou da fauna típica (animais silvestres e domésticos).*
Domesticidades	P7	Reflete de modo narrativo hábitos e modos de morar. ***Exemplificação:*** *bordados livres, narrativos, retratando cenas do cotidiano doméstico. Miniaturas e/ou esculturas de cenas domésticas ou de equipamentos/utensílios domésticos*
	P8	Está inserido no contexto doméstico e estabelece uma função de uso. ***Exemplificação:*** *Peças de roupa de cama, mesa ou banho. Utensílios de cozinha (colheres, panelas, penduradores). Mobiliário em geral (bancos, cadeiras, mesas).*
	P9	Está inserido no contexto doméstico e estabelece uma função decorativa no ambiente doméstico. ***Exemplificação:*** *objetos decorativos como quadros, vasos, porta-objetos.*

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

[11] Signos podem ser percebidos, na sua maioria, quando a peça traz consigo descrições sobre as referências e inspirações do artesão na produção do artefato.

[12] Julga-se importante a interpretação do objeto em paralelo ao contexto atual do artesão, a partir da identificação da localidade em que atua. É comum encontrar artefatos artesanais que transmitem signos ou que narram cenários do passado vivido pelo artesão.

Figura 13 − Exemplos de artesanato mineiro por categorias intangíveis

Fonte: Elaborado pela autora com bases em SEBRAE-MG (2004, 2005, 2006, 2010b, 2020).

Nota-se, através da análise dos aspectos intangíveis, o multiculturalismo e a fluidez de referências que permeiam os artefatos artesanais produzidos. Ou seja, um mesmo elemento intangível pode ser notado em produções de diferentes regiões do

Estado. O que fica, de fato evidente, é que a inventividade dos artesãos mineiros está associada não só aos materiais disponíveis em sua região, mas também às crenças, aos hábitos cotidianos e suas memórias. Cada artesão parte do seu universo simbólico e da sua realidade cultural e geográfica para desenvolver os artefatos. Trata-se de um ofício que historicamente, assim como em outras regiões interioranas do Brasil, não somente expressam de maneira artística a vivência cotidiana e simbolismos populares, como pretende suprir a necessidade de produtos utilitários do dia a dia, seja para seus afazeres domésticos ou atividades de subsistência.

Assim, entende-se que o artesanato mineiro e toda sua evidente qualidade técnica e expressividade cultural, é fonte para o conhecimento de técnicas e linguagens capazes de orientar o desenvolvimento do design de produtos. Seja no sentido de buscar a revalorização do produto artesanal e a emancipação de comunidades artesanais, ou de oferecer à designers de produtos competências para melhor dialogar com os artesãos. Acredita-se também na potencialidade desse conhecimento, no sentido de estimular o processo projetual para o desenvolvimento de inovações, bem como produtos com valor agregado, repletos pela identidade local.

3.1.4 Mapeamento do design mineiro: identificação e análise das características artesanais no design em Minas Gerais

Tendo em vista a complexidade do levantamento de informações e seleção das produções de design em Minas Gerais, algumas estratégias foram traçadas para esse estudo. Embora o estado seja composto por diversas regiões de características próprias e distintas, um possível recorte por localidade foi descartado. A tomada dessa decisão ocorre, primeiramente, porque para essa pesquisa considera-se relevante apresentar um paralelo entre a produção de design e a produção artesanal em Minas Gerais. Desse modo, buscou-se em um primeiro momento, assim como apresentado no mapeamento do artesanato, um olhar mais abrangente, que identificasse produções de design nas diferentes regiões mineiras. Outros fatores reafirmam a necessidade de se esboçar um mapeamento do design de produtos por todo estado mineiro. O primeiro, é a ausência de dados sistematizados que apresentem um panorama do design de produtos em Minas Gerais, que foi notada após a realização da revisão bibliográfica sistemática. O segundo, é que através da revisão assistemática, observou-se que o cenário da economia criativa no estado, apresenta uma concentração de atividades de design na região metropolitana (FIRJAN, 2019).

No entanto, os dados sobre o nicho criativo onde o design está inserido, também contabiliza outras áreas criativas como arquitetura e publicidade. Desse modo, não se observa com exatidão informações que apresentem um panorama sobre as atividades de design de produtos em Minas Gerais. Nesse sentido, o mapeamento possibilita também o estabelecimento de um paralelo entre essas informações.

Observadas as lacunas, notou-se que as informações necessárias para o mapeamento pretendido, se encontravam dispersas ou não haviam sido abordadas em trabalhos de caráter acadêmico. Assim, algumas estratégias foram traçadas para que fosse possível fazer o levantamento dos profissionais de design de produtos e, depois, identificar dentre esses designers quais desenvolvem produtos se aproximam do artesanato tipicamente mineiro. A primeira estratégia adotada, foi de estabelecer um recorte por agentes promotores. Desse modo, realizou-se um levantamento dos principais prêmios de design, a nível estadual e nacional. O intuito foi verificar premiações e menções à designers que atuam no estado, para depois, analisar os produtos desenvolvidos por eles.

O presente estudo entende as premiações como um dos meios mais importantes na promoção das produções de design, tendo em vista os processos de avaliação, o alcance da divulgação e as oportunidades de mercado geradas (BRUM; BUSO; CASTRO, 2016; RAULIK-MURPHY, 2010). Em geral, os processos de avaliação e seleção de prêmios e concursos do design brasileiro, contam com júri de especialistas que julgam os trabalhos de acordo com critérios pré-estabelecidos. Além disso, considera-se que prêmios e concursos são importantes meios para o estabelecimento de relações econômicas, movimentando o mercado interno e externo, além de contribuírem com a popularização das produções de design.

O levantamento de prêmios e concursos de design de produtos, implicou a observação de vários registos e em vários formatos, através de diferentes fontes de evidência. Foram consultadas notícias em hipermídias, revistas com artigos de opinião, blogues, redes sociais e sites, não esquecendo as referências teóricas publicadas em livros e outras publicações correlatas como, principalmente, o Diagnóstico do Design Brasileiro (BRASIL, 2014). Para a busca realizada, via internet, foram utilizadas as seguintes palavras-chave: *prêmio design brasileiro*, *prêmio design Minas Gerais*, *prêmio design Brasil, concurso design*. As variáveis observadas para o recorte foram determinadas a partir o enfoque (design de produto) e o período (entre

os anos de 2016 e 2021). A figura 14 a seguir apresenta o procedimento inicial para seleção dos concursos e os resultados alcançados.

Figura 14 − Processo de identificação e total de premiações identificadas e selecionadas

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Feito o levantamento, foram acessados os sites dos concursos para verificar documentos, como regulamentos e outros dados que apresentassem informações mais detalhadas sobre as premiações. Foram verificados os seguintes pontos:

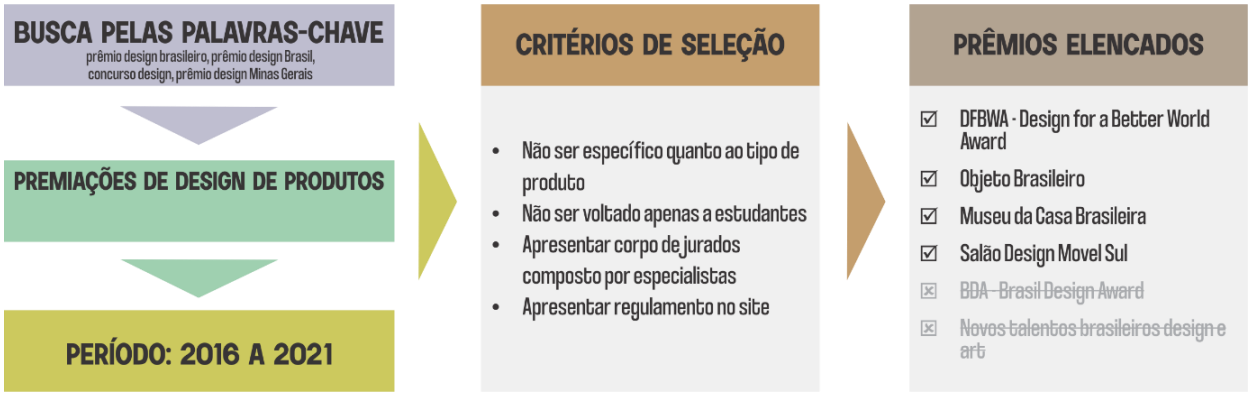
- O site do concurso disponibiliza regulamentos ou outros documentos/registros que apontem critérios de avaliação, descrição e objetivos da premiação? Essa

questão observa aspectos que demonstram a seriedade da premiação e o potencial de promoção do design.

- ***O prêmio se restringe a apenas uma tipologia muito específica de produto?*** Esse ponto observa o direcionamento do prêmio, a fim de estabelecer um recorte para o levantamento. Foram excluídos concursos que se voltavam a produtos específicos, ou apenas uma categoria (como por exemplo os que se restringem a projetos de luminárias, cadeiras, automóveis). Também foram desconsideradas premiações voltadas somente a embalagens, moda e joalheria.
- ***O prêmio é voltado apenas à categoria estudantil?*** Foram excluídos os prêmios direcionados apenas a categoria de estudantes universitários
- ***O corpo de jurados é composto por especialistas da área do design?*** Esse ponto avalia se há uma diversificação que garante olhares técnicos, interdisciplinares (teoria, prática, mercado) e imparciais.

Durante o levantamento e análise dos prêmios, observou-se a ausência de concursos relevantes a nível estadual, cujas edições tenham ocorrido no período estabelecido como recorte (2016-2021). A pesquisa por premiações a nível estadual, identificou o Prêmio SEBRAE MINAS de Design, no entanto, com datas anteriores ao período estabelecido como recorte. As informações encontradas sobre essa premiação foram identificadas em noticiários e blogues, e ao consultar o site da instituição, não foi obtida nenhuma informação ou registro das premiações anteriores. Por esse motivo, os concursos analisados são nacionais, sendo que dentre eles, alguns têm tido um direcionamento de internacionalização, como o Salão Design Móvel Sul e o Design For a Better World Award. O esquema apresentado na figura a seguir, ilustra o procedimento adotado para elencar os prêmios que serviram como bases para esse estudo.

Figura 15 − Processo de seleção e prêmios finais elencados para a pesquisa



Fonte: Elaborado pela autora (2022)

Elencados os prêmios, se iniciou a investigação de designers e projetos premiados. O primeiro aspecto observado, nas premiações a nível nacional, foi a localidade dos designers. A expectativa era obter essas informações nos arquivos e/ou catálogos das edições dos prêmios, no site das premiações, realizando uma busca pelo termo 'Minas Gerais'. No entanto foi observado que a maioria dos concursos não apresentavam essas informações nos catálogos disponíveis nos seus respectivos sites. Assim, se fez necessário um contato com as instituições responsáveis pelas premiações (via e-mail e por telefone), a fim de verificar a existência de um banco de dados sobre os premiados que pudesse ser consultado. A maioria afirmou ter documentada essa relação de designers e disponibilizou as informações com nomes dos designers, localidade e peças premiadas/selecionadas. A instituição responsável pelo concurso "BDA – Brasil Design Award", informaram que após mudanças na estrutura de operacionalização dos dados dos concursos, acabaram perdendo algumas informações e afirmaram que estão trabalhando no estabelecimento de um novo banco de dados. A instituição responsável pelo concurso "Novos talentos brasileiros – design e art", afirmou não conter banco de dados ou registros de tais informações. Por esse motivo, as duas premiações foram retiradas da lista dos prêmios elencados.

Durante a verificação dos designers e produtos premiados, algumas condutas foram estabelecidas a fim de corresponder melhor ao propósito dessa pesquisa. Foram observadas as categorias de profissionais premiados e os produtos premiados. Assim sendo, observou-se que alguns concursos destinam seus prêmios à categoria "empresa", no entanto, algumas delas terceirizam seus projetos. Nesse sentido, apesar de constatar que a empresa é de origem mineira, foi investigada também a localidade do designer responsável pela autoria do projeto. Desse modo, foram excluídos aqueles produtos cuja autoria não pertence a um designer mineiro.

Durante observação dos produtos premiados, no Prêmio Museu da Casa Brasileira, foram identificados vencedores do estado mineiro na categoria “transporte”, que apesar de estar inserida na modalidade “produtos” não foram considerados por esse estudo, dado o recorte desta pesquisa. Também no Design for a Better World Award, foram premiados projetos que resultam em ações de design. Ou seja, são projetos que se voltam a estratégias de serviços ou ações sociais, que podem resultar ou não em produtos. Apesar da importância dessas categorias para a inovação e valorização do design, considerou-se que a inclusão desses produtos fugiria do escopo deste trabalho. Dessa maneira, o quadro abaixo apresenta os resultados obtidos pela investigação.

Quadro 15 − Relação de designers premiados levantados para a pesquisa

Prêmio	Designer	Ano	Nome da Peça Premiada	Localidade
Museu da Casa Brasileira	Fernando Sá Motta	2021	Chaise Falx	Belo Horizonte
	Ingrid Vieira Peixoto	2021	Arandela Tap	Mariana
	Ronaldo Mafra	2021	King Kone	Nova Lima
	Sérgio Luiz Stark Aroeira e Juliana Stark Cavalcante Ramos – Stark Stúdio	2019	N Coisas	Belo Horizonte
	Ana Vaz	2018	Escultura "Limo"	Belo Horizonte
	Dreyfus Zola Teixeira	2018	Surface.d	Lagoa Santa
	Alessandro Peres Lopes	2017	Dado	Belo Horizonte
	Eliane Fátima Dias Pinheiro	2017	Twist	Belo Horizonte
	Ronaldo Mafra	2017	XL	Nova Lima
	André Diniz Ferri	2016	Luminária Entre e Passe	Belo Horizonte
	Leonardo Muller	2016	Pá Cervejeira	Belo Horizonte
Objeto Brasileiro	Henrique Junio Alves de Oliveira Pires	2020	Coleção Híbridos	São João Del Rei
	Jessica Soares Martins	2016	Cascas do Brasil	Belo Horizonte
Salão Design Móvel Sul	Eduardo C. Moreira	2020	Pé-Direito	Belo Horizonte
	Francisco André de Oliveira	2020	Cabideiro Cerrado	Belo Horizonte
	Glauciene Saraiva Duarte	2020	Cadeira Ella	Formiga
	Alessandro de Paula Alvarenga e Gabriele Abreu Rocha	2020	Rede Diboa	Belo Horizonte
	Pietro Gustavo Soares de Oliveira	2020	Poltrona e Banqueta Pachá	Vespasiano

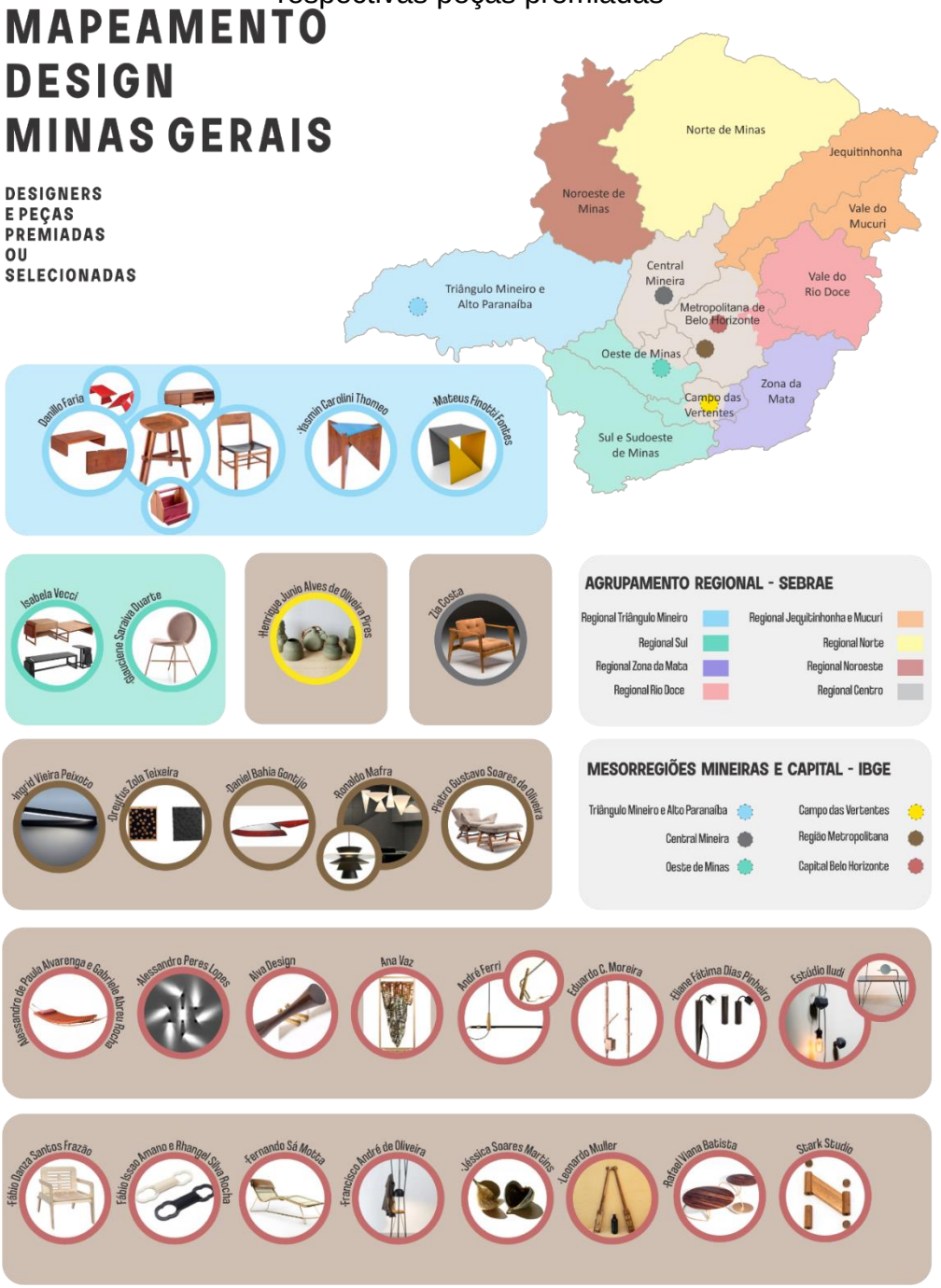
Prêmio	Designer	Ano	Nome da Peça Premiada	Localidade
Salão Design Móvel Sul	Rafael Viana Batista	2020	Aros	Belo Horizonte
	Zia Costa	2020	Poltrona Twiggy	Dores do Indaia
	André Diniz Ferri	2018	Luminária Costureira	Belo Horizonte
	Fábio Issao Amano e Rhangel Silva Rocha	2018	Click Up	Belo Horizonte
	Danillo de Souza Faria	2017	Cadeira Issa Rack Tiê	Uberlândia
	Fábio Danza Santos Frazão	2017	Poltrona Trigrama	Belo Horizonte
	Isabela Vecci	2017	Linha Canguru	Carmo do Cajuru
	Mateus Finotti Fontes	2017	Banquinho 1/2	Uberlândia
	Rodrigo Palmer Irffi, Luiz Fernando Costa de Sá e Juliana Queiroz de Lima - Estúdio Iludi	2017	Penteadeira Sense Due Luminária-Cabideiro Lapidu	Belo Horizonte
	Marcelo Bastos Alvarenga e Susana Bastos Alvarenga - ALVA design	2016	Penduradores Borboleta	Belo Horizonte
	André Diniz Ferri	2016	Luminária de mesa Entre e Passe	Belo Horizonte
	Daniel Bahia Gontijo	2016	Faca Chef 8	Sete Lagoas
	Danillo de Souza Faria	2016	Mesa Panapaná	Uberlândia
	Yasmin Carolini Thomeo	2016	Banco Tre	Uberlândia

Fonte: Elaborado pela autora (2022)

A expectativa, no início do desenvolvimento desse trabalho era, a partir dessa relação, construir um mapa que apresentasse os designers em três categorias: (i) designers nascidos em Minas Gerais e atuantes no estado; (ii) designers nascidos em Minas Gerais que atuam em outros estados do país; (iii) designers nascidos em outros estados, mas, que atuam em Minas Gerais. No entanto, no decorrer dos estudos, observou-se a ausência de informações sobre as localidades dos designers nos canais de busca utilizados. A procura por essas informações demandaria então, novas estratégias de investigação, ampliaria a discussão e implicaria na investigação de outra temática e um levantamento de dados mais aprofundado, que escaparia do escopo dessa pesquisa. Assim, a construção de um mapa para a localização desses designers, serviu como meio de se obter um panorama do design de produtos, para posteriormente construir análises sobre suas produções. Desse modo, a partir do

entendimento de que um mapeamento, pode ser uma representação de informações em mapa, foi desenvolvido o mapa apresentado na figura 16. Um mapeamento também pode ser entendido como um meio de relacionar ou agrupar um conjunto de itens, ou de informações a outros. Nesse sentido, procura-se estabelecer parâmetros para identificar e agrupar designers e seus respectivos produtos, destacando aqueles cujos trabalhos são considerados condizentes com a proposta desse estudo.

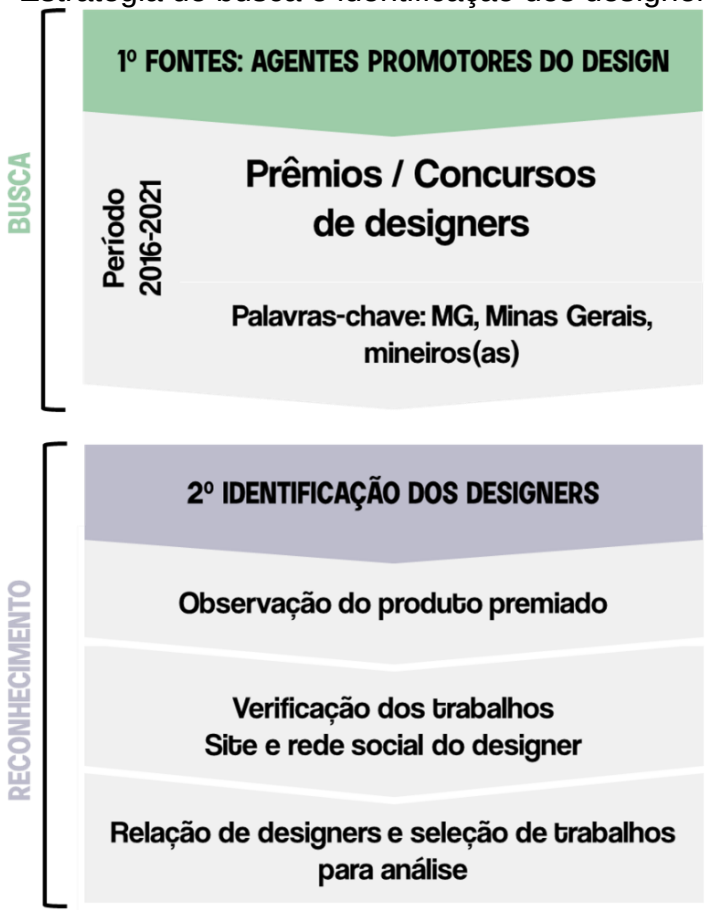
Figura 16 − Mapa identificando a localização dos designers levantados e suas respectivas peças premiadas



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Destaca-se que, identificar a influência de técnicas artesanais, ou do artesanato tipicamente mineiro, nos trabalhos dos designers levantados, se faz mais importante para esse estudo, do que os deslocamentos desses profissionais pelo país. Desse modo, após a listagem e mapeamento dos designers e dos respectivos projetos premiados, foi realizado um processo de reconhecimento para a identificação mais completa desses designers. O desenho final da estratégia utilizada, para a busca e reconhecimento dos designers e suas produções, está representada na figura 17.

Figura 17 − Estratégia de busca e identificação dos designers mineiros



Fonte: Elaborado pela autora (2022)

O processo de reconhecimento se inicia com a observação dos produtos premiados. Dada a caracterização da pesquisa qualitativa e os métodos utilizados, que conferem à pesquisadora o direto envolvimento para a construção de análises a partir de um olhar particular, a observação dos produtos se fundamenta no “nível visceral” de processamento cognitivo e emocional, proposto por Norman (2008). Assim, a observação se constrói a partir da percepção direta sobre o objeto, considerando a primeira impressão que se teve do produto a partir de sua imagem e

nome. A fim de garantir parâmetros para o procedimento, foram estabelecidos os aspectos descritos no quadro 16 a seguir.

Quadro 16 − Aspectos para observação dos produtos premiados para seleção preliminar

Grupos de aspectos	Código	Descrição
Aspectos do material:	A1	A peça é composta, em sua maioria ou totalidade, por matéria-prima natural/manufaturada
	A2	A peça é composta, em sua maioria ou totalidade, por matéria-prima aparentemente industrial
Aspectos da forma	A3	A forma da peça, texturas e cores se aproximam mais do conceito artesanal, ou, faz alguma referência ao artesanato ou arte popular
	A4	A forma da peça, texturas e cores se aproximam mais do conceito industrial
Aspectos da materialização	A5	A peça parece ser resultante de técnicas artesanais de produção ou envolver algum tipo de manualidade. Ainda que apresente formas complexas e refinadas, parece ser possível produzi-la de maneira artesanal
	A6	Ainda que apresente formas e/ou soluções simples, a peça remete a uma necessidade de uso de maquinário complexo, altas tecnologias ou processos de produção computadorizados

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

A etapa de observação foi considerada como uma fase classificatória preliminar, e não eliminatória. Configurou-se então como um modo de organização para auxiliar a posterior interpretação dos produtos e análise das produções dos designers. A imagem 18 a seguir apresenta os produtos classificados conforme a os parâmetros estabelecidos identificando em cada peça levantada os aspectos mais evidentes.

Figura 18 − Etapa de observação- Produtos classificados de acordo com os parâmetros estabelecidos

Fonte: Elaborado a autora (2022).

Após a etapa de seleção, foi iniciada a etapa de verificação que ocorreu de maneira exploratória. O intuito foi, primeiro, localizar esses designers e perceber qual o nicho de atuação no mercado, ou seja, verificar a existência de uma produção significativa de design de produtos. Durante o procedimento, observou-se que dentre as peças selecionadas, algumas são resultados de projetos em conjunto, ou seja, a autoria da peça é compartilhada. Foram observadas duplas de designers que essa pesquisa considerou como parceria momentânea, ou seja, duplas que possuem apenas o trabalho premiado como resultado de uma parceria. Em outros casos, foram notados designers que firmaram parcerias, resultando em estúdios de design – como é o caso do Stark Studio, Estúdio Iludi e Alva Design, todos apresentam um sólido trabalho com relevância para o cenário do design mineiro. Dentre todos os nomes investigados, não foram localizados os seguintes designers: Alessandro Peres Lopes (responsável pelo projeto da luminária “Dado”), Gabriele Rocha (parceria com Alessandro Alvarenga, responsáveis pelo projeto “Rede Diboa”) e Rhangel Silva Rocha (parceria com Fábio Issao Amano, responsáveis pelo projeto “Click up”). Isso fez com que tais nomes fossem excluídos da relação.

A etapa de verificação também contribuiu para observar a existência de outros projetos que poderiam se enquadrar ao escopo dessa pesquisa– ainda que não fossem premiados. Importante destacar que a verificação não visa ampliar a amostra, mas sim, encaminhar para uma compreensão maior sobre o trabalho dos designers identificados, e então estabelecer uma classificação de possíveis designers para análise. Para esse processo foram pesquisados os nomes dos designers através da ferramenta de busca *Google*. Foram consultados os perfis em redes sociais, sites e portifólios digitais dos profissionais. Aqueles que não apresentavam perfis em redes sociais, sites ou portifólios, tiveram seus currículos buscados nas plataformas *Lattes* e *Escavador,* a fim de identificar eventuais mudanças na área de atuação, ou, atividade acadêmica.

Localizados os designers, através das principais plataformas de divulgação utilizadas por eles para a divulgação dos seus trabalhos (como sites, perfis de rede social ou portfólio online), foram observados, então, seus respectivos trabalhos. A observação foi feita ainda de maneira exploratória, mas, seguindo os mesmos critérios estabelecidos anteriormente, na etapa de observação dos produtos premiados (aspectos do material, aspectos da forma e aspectos da materialização), buscando

por outros produtos que correspondessem principalmente aos aspectos que conduzem ao nível de maior proximidade com o artesanato e/ou técnicas artesanais. A partir disso, uma nova relação de designers foi estabelecida, conforme apresenta o quadro 17 abaixo.

Quadro 17 − Relação de designers após etapa de verificação

Designer	Plataformas de divulgação visitadas
ALVA Design	https://www.alva.design/ https://www.instagram.com/alva_design/
Ana Vaz	https://www.instagram.com/atelieanavaz/ goo.gl/photos/DC2yZXAd1ASYp3jV8
André Diniz Ferri	https://www.andreferri.com/ https://www.instagram.com/andreferriatelier/
Daniel Bahia Gontijo ***ORK – Organic Knives***	https://www.organicknives.com/wild https://www.instagram.com/organic_knives/
Danillo de Souza Faria ***Ofício Lenho***	https://www.instagram.com/oficiolenho/
Estúdio Iludi	https://iludi.design/ https://www.instagram.com/iludi.design/
Francisco André de Oliveira	https://www.instagram.com/franciscooliveira_arq/ https://www.franciscooliveira.net.br/
Henrique Junio Alves de Oliveira Pires ***Ateliê Café a Dois***[13]	https://www.instagram.com/ohenriqueoliveira/ https://www.instagram.com/ateliecafeadois/
Ingrid Vieira Peixoto	https://www.instagram.com/ingridpeixotodesign/ https://www.ingridpeixotodesign.com/
Jessica Soares Martins ***Saracura Três Potes***	https://www.instagram.com/saracuratrespotes/ https://www.saracuratrespotes.com/
Leonardo Muller	https://www.instagram.com/leomuller_design/
Pietro Gustavo Soares de Oliveira ***Caboco***	https://www.instagram.com/pietroliveira/ https://www.ocaboco.com/
Stark Stúdio	https://www.instagram.com/stark.studio/?hl=pt

Fonte: Elaborado pela autora (2022)

Por fim, realizado o processo de verificação, foram estabelecidos alguns questionamentos que serviram para a construção do mapeamento dos designers. Esse mapeamento abrange uma etapa eliminatória, excluindo da relação de designers aqueles que não apresentam uma ação continuada em projetos de design de produtos. Os questionamentos elaborados também se dirigem ao entendimento sobre os aspectos de confluência entre o design e as técnicas de produção artesanal ou artesanato. Desse modo, alcança-se um dos objetivos dessa pesquisa, cujo propósito

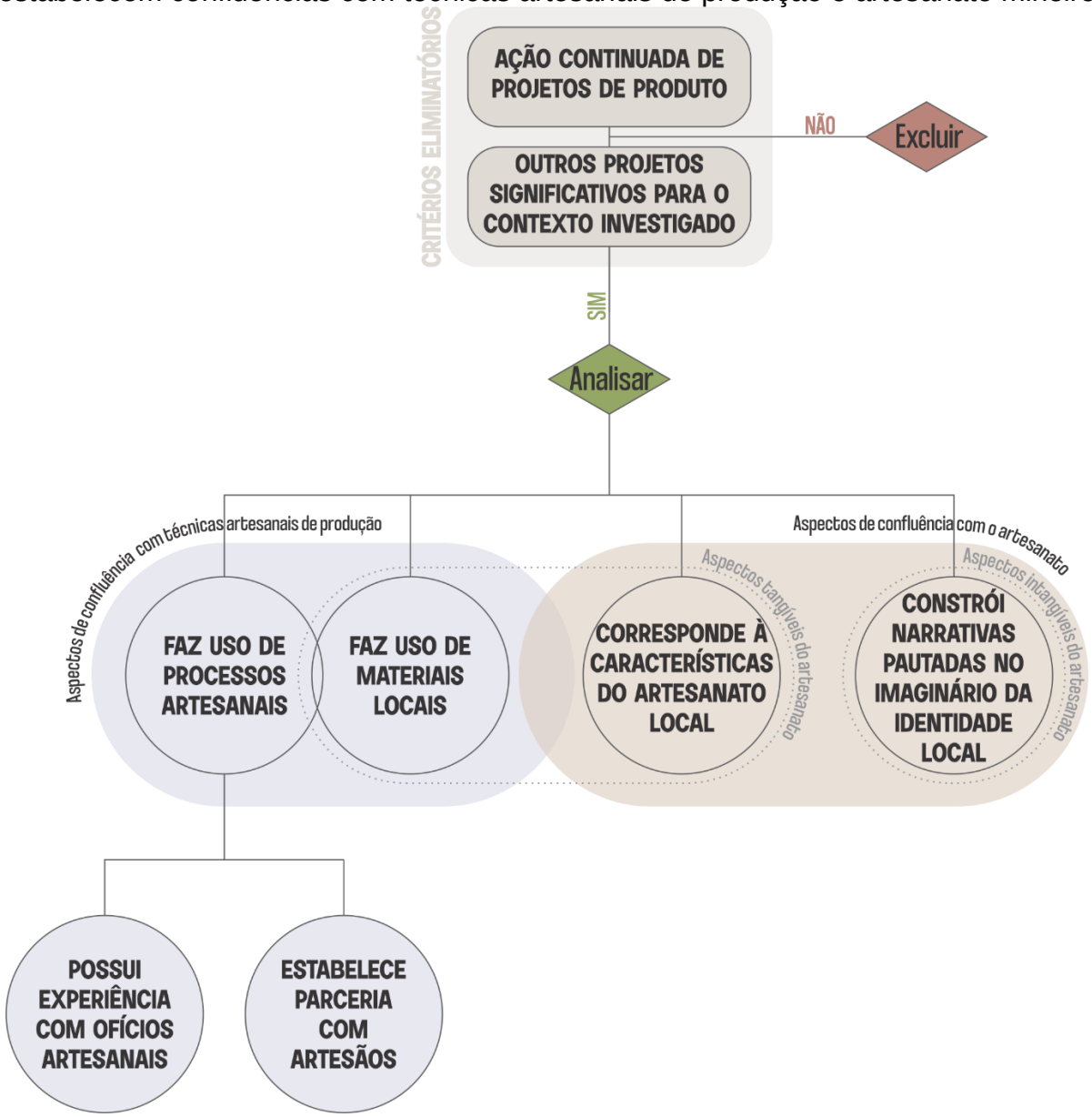
[13] Parceria e co-criação com a designer Luciana Pires.

era identificar e mapear as produções de design que estabelecem relações com técnicas manuais de produção e/ou artesanato mineiro. A seguir, são pontuados os questionamentos elaborados como bases para a construção do mapeamento.

1. Identifica-se uma ação continuada em projetos de produtos, ainda que o segmento de atuação no mercado seja outro que não o design de produtos?
2. São expostos outros projetos de design de produtos para além do que foi premiado/selecionado?
3. Há alguma menção à utilização de processos artesanais como referência para criação ou como método de produção de algum produto?
    - Nas descrições sobre o trabalho – como um todo- ou sobre o designer, identifica-se informações sobre a vivência prática com ofícios artesanais?
    - Nas descrições de peças ou sobre o trabalho – como um todo, identifica-se informações sobre trabalhos realizados em parceria com artesãos?
4. Há produtos que se destacam pelo uso de materiais locais, coincidentes às tipologias de materiais identificadas no artesanato mineiro?
5. Há produtos que se destacam por serem correspondentes, em característica, cores, forma, composição, estrutura ou função, ao artesanato mineiro?
6. Encontram-se narrativas pautadas pelo imaginário de “mineiridade”? Ou seja, é possível notar, na apresentação dos produtos – seja por imagens ou textos, constructos sobre identidade mineira a partir da descrição/menção à símbolos, memórias, hábitos ou costumes de tradições mineiras?

A imagem 19 a seguir apresenta o fluxograma elaborado para a realização do mapeamento.

Figura 19 − Fluxograma para mapeamento dos designers cujos trabalhos estabelecem confluências com técnicas artesanais de produção e artesanato mineiro



Fonte: Elaborado pela a autora (2022).

O fluxograma apresentado contribuiu para o desenvolvimento do mapeamento que parte, agora, da análise dos trabalhos dos designers selecionados. Acredita-se que, a partir da observação da maneira pela qual os objetos de design são apresentados, pode-se estabelecer pontos de confluência com as técnicas de produção artesanal ou com o artesanato. Para tanto, ao determinar confluências com as técnicas artesanais de produção, observa-se a menção ao uso de processos artesanais, o envolvimento com artesãos no desenvolvimento/produção das peças ou a experiência prática do designer com algum ofício artesanal. Já a determinação de

confluências com o artesanato local se fundamenta em aspectos identificados nas análises do artesanato. Ou seja, toma-se como ponto de partida as características tangíveis e intangíveis do artesanato, observando pontos de encontro na sua composição formal, conjunto de cores, funcionalidades, emprego de materiais, além dos aspectos que permeiam o imaginário construído da identidade local.

No intuito de organizar os dados coletados a partir da observação dos trabalhos dos designers, elaborou-se o quadro 18 a seguir, para apresentar um alinhamento dos designers com os aspectos considerados como pontos de confluência entre design-técnicas artesanais de produção-artesanato.

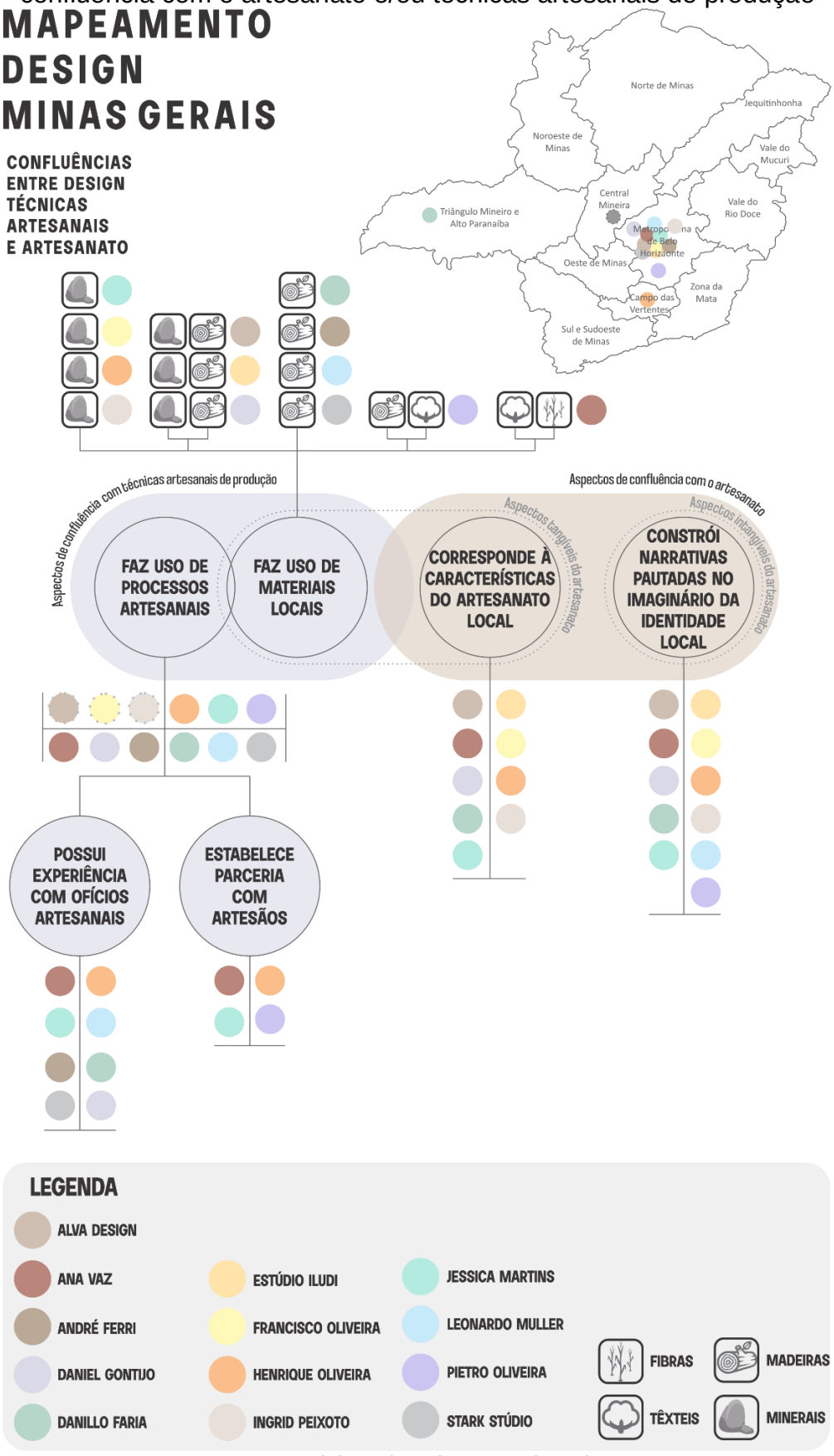
Quadro 18 − Alinhamento dos designers e aspectos de confluência

Designer	Faz uso de processos artesanais	Possui experiência com ofícios artesanais	Estabelece parceria com artesãos	Faz uso de materiais locais	Corresponde às características do artesanato local	Constrói narrativas pautadas no imaginário de identidade local
ALVA Design	■			■	■	■
Ana Vaz	■	■	■	■	■	■
André Diniz Ferri	■	■		■		
Daniel Bahia Gontijo	■	■		■	■	■
Danillo de Souza Faria	■	■		■	■	■
Estúdio Iludi				■	■	■
Francisco André de Oliveira	■			■	■	■
Henrique Junio Alves de Oliveira Pires	■	■	■	■	■	■
Ingrid Vieira Peixoto	■			■	■	■
Jessica Soares Martins	■	■	■	■	■	■
Leonardo Muller	■	■		■		■
Pietro Gustavo Soares de Oliveira	■		■	■		■
Stark Stúdio	■	■		■		

Fonte: Elaborado pela autora (2022)

Por fim, foi construído um último mapa, a partir do entendimento ampliado do fluxograma. Dessa maneira, foi possível visualizar em quais aspectos cada designer estabelece aproximações entre seus trabalhos e o artesanato e/ou técnicas de produção artesanal, bem como dar andamento ao procedimento de definição dos estudos de caso e suas respectivas análises.

Figura 20 − Mapa de designers mineiros com trabalhos que estabelecem pontos de confluência com o artesanato e/ou técnicas artesanais de produção



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

3.2 Estudos de caso I: designers de minas gerais

Nessa seção são apresentados os procedimentos adotados para a definição e construção dos estudos de caso, voltados à análise do design mineiro. Acredita-se que por meio desse método, pode-se estabelecer uma leitura interpretativa sobre como o design mineiro incorpora técnicas artesanais e quais as abordagens projetuais que os designers adotam. As análises obtidas por meio desses estudos guiam um percurso de intuição, onde os procedimentos de investigação possibilitaram uma visão holística sobre o problema. Acredita-se que todo o processo analítico, ainda que ancorado no caráter qualitativo e exposto sob um entendimento subjetivo, contribui apresentando maneiras de se estabelecerem parâmetros para a investigação das confluências entre o design, as técnicas artesanais e o artesanato.

Para a definição dos estudos de caso, apoiou-se no mapeamento - apresentado na seção anterior, e na construção de painéis imagéticos para uma leitura estético-simbólica dos produtos percebidos como sendo os mais expressivos na relação design-artesanato e/ou design-técnicas artesanais de produção. A partir disso, foram estabelecidos critérios para a seleção final dos estudos de caso. A construção dos estudos de caso se constitui com a interpretação dos produtos e o entendimento dos seguintes aspectos: (i) elementos intangíveis – aspectos culturais que influenciam o trabalho; (ii) símbolos materiais mais evidentes – materiais empregados e técnica artesanal; (iii) signos codificados – derivados da interpretação do designer sobre suas influências artesanais na técnica. Dessa maneira, acredita-se ter obtido a resposta para a questão dessa pesquisa, que consiste em entender de que modo o design de produtos mineiro incorpora técnicas artesanais de produção e quais as abordagens projetuais dos designers nesse âmbito.

3.2.1 Definição dos estudos de caso

O processo de desenvolvimento do mapeamento, apresentado no subcapítulo anterior, contribuiu fundamentalmente para o encaminhamento dessa etapa da pesquisa. Aqui são definidos os estudos de caso para uma análise mais aprofundada sobre o design mineiro no que diz respeito à sua aproximação com o artesanato e as técnicas artesanais de produção. Para tanto, também foram desenvolvidos painéis imagéticos e estabelecidos os critérios para a definição.

Os critérios de definição dos estudos de caso, decorrem de uma leitura estético-simbólica que se fundamenta no entendimento das funções estéticas e simbólicas dos

artefatos – propostas por Lobach (2001), e do nível visceral e reflexivo de compreensão dos artefatos – propostos por Norman (2008). Ou seja, para Lobach (2001) a função estética dos artefatos se relaciona à percepção sensorial e está diretamente ligada a aspectos psicológicos que são guiados por um sistema sociocultural e conduzem a captação das aparências pelos sentidos. Já a função simbólica compreende experiências particulares, sentimentos, emoções e memórias que são estruturadas por aspectos culturais, sociais, econômicos, políticos e por valores construídos a partir da vivência do indivíduo. Já para Norman (2008), a compreensão dos artefatos a nível visceral significa uma apreensão imediata, uma ação cognitiva que se toma instantaneamente, um julgamento rápido sobre aquele objeto observado. Norman também aponta que esse nível "pode ter suas ações inibidas ou ampliadas através de sinais de controle vindos de outros níveis" (NORMAN, 2008, p. 14), como o reflexivo. O nível reflexivo, por sua vez, "refere-se à interpretação, compreensão e raciocínio e à parte contemplativa do cérebro. É nele que são processadas ações como apreciar uma obra de arte, sentir saudades de um amigo, torcer para um time de futebol" (NORMAN, 2008, p.14).

Nessa perspectiva, as acepções realizadas se concentram na observação dos seguintes pontos:

1º. Aspectos dos materiais: conotações estéticas e simbólicas expressas pelo material utilizado na composição da peça, que expressem o que se entende sobre características da cultura e tradição mineira;
2º. Similaridades de formas: identificação de atributos formais comuns ao artesanato mineiro, ou aspectos que remetam à formas originadas de técnicas de produção artesanais e que possam ser associadas às tradições e hábitos mineiros;
3º. Interpretações simbólicas-culturais: percepções estabelecidas a partir do entendimento da história, cultura, costumes e tradição mineira que podem se conjugar aos aspectos intangíveis do artesanato (pontuados no mapeamento do artesanato mineiro).

Nas figuras a seguir, são apresentados os painéis imagéticos desenvolvidos para a definição dos estudos de caso.

Figura 21 − Painel imagético - Alva Design

Fonte: elaborado pela autora (2022).

Ao observar os trabalhos do Estúdio Alva Design, é possível notar o regionalismo presente em suas produções. As influências das técnicas artesanais e do artesanato se expressam pela utilização de materiais característicos da região mineira a qual pertencem, bem como pela forma dos objetos e pela conceituação dos projetos.

Figura 22 − Painel imagético - Ana Vaz

Fonte: Elaborado pela autora.

Ana Vaz desenvolve trabalhos artísticos, intalações de arte, contribui com trabalhos de moda e desenvolve consultorias junto à artesãos. A designer domina técnicas artesanais tradicionais e cria seus produtos a partir desse conhecimento. Seu trabalho transita entre o design de moda e o artesanato têxtil, estabelecendo uma fusão que coloca em segundo plano a necessidade (ou a possibilidade) de caracterizá-lo como artesanato ou design de moda.

Figura 23 − Painel imagético - André Ferri

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

O designer, que tem formação em arquitetura, traz para seus projetos a racionalidade arquitetônica e influências da arquitetura modernista. Ao observar os produtos, pode-se construir algumas assimilações com paisagens e artefatos que compõe o imaginário da vida interiorana mineira. No entanto, os conceitos e nomes das peças não fazem alusão direta a esses aspectos.

Figura 24 − Painel imagético - Daniel Gontijo

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

O trabalho desenvolvido por Daniel Gontijo é resultado de uma produção essencialmente artesanal. Com formação em design, Daniel projeta, gerencia o próprio negócio e executa utensílios de cozinha – com foco na produção de facas. O fato de ser a pessoa que pratica e domina o ofício da cutelaria, e que também exerce sua profissão em oficina própria de modo essencialmente manual, coloca o designer também na condição de artesão.

Figura 25 − Painel imagético - Danillo Faria (Ofício Lenho)

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

O trabalho do designer Danillo Faria, em seu estúdio “Ofício Lenho”, deixa evidente as influências de técnicas artesanais de produção em marcenaria. Ao observar seus produtos, nota-se como característica principal a utilização da madeira como matéria-prima básica e a utilização de encaixes, feitos na própria madeira. Ao descrever as peças e expor seus métodos de trabalho, observa-se um refinamento na utilização de técnicas manuais de marcenaria e a influência do regionalismo. O regionalismo é expresso não apenas pelas formas de suas produções, mas também pela própria fala do designer que assume suas memórias, a cultura e as paisagens do interior mineiro – seu local de origem – na conceituação de seus projetos e como condicionantes da sua inventividade.

Figura 26 − Painel imagético - Estúdio Iludi (Iludi Design)

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

O estúdio Iludi Design apresenta trabalhos com características que transitam entre arte e design, percebidos em artefatos contemplativos e reflexivos, onde a funcionalidade prática não se coloca em primeiro plano. Nota-se o regionalismo, primeiramente, pelo uso de materiais típicos da região, como a pedra-sabão. A reinterpretação de formas de objetos cotidianos, somada às narrativas construídas para explicação dos conceitos desenvolvidos em cada projeto, também denotam o regionalismo e a influência da cultura mineira e dos contextos de vida no interior.

Figura 27 − Painel imagético - Francisco Oliveira

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Francisco Oliveira, que é arquiteto de formação, desenvolve também projetos de design de produtos. Dentre eles, verifica-se que a linha de luminárias São João é a que mais se aproxima simbólica e esteticamente de artefatos artesanais tradicionais da cultura mineira. No projeto da peça Cabideiro Cerrado, se inspira no bioma típico de Minas Gerais e utiliza materiais característicos do estado (como o aço). No entanto, embora destaque a reinterpretação de formas e usos de objetos do cotidiano, e apresente conceitos referenciando-se a paisagens mineiras, não se pode afirmar que, de fato, seu trabalho seja guiado por aspectos da identidade mineira ou pela aproximação com o artesanato e técnicas artesanais típicas de Minas Gerais.

Figura 28 − Painel imagético - Henrique Oliveira (Ateliê Café a Dois)

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Henrique Oliveira desenvolve trabalhos em parceria com Luciana Pires no Ateliê Café a Dois. Os trabalhos desenvolvidos por eles não apenas refletem influências do artesanato mineiro, como podem ser considerados artefatos artesanais. O pensamento de design se reflete a partir do momento em que, conhecendo e dominando técnicas artesanais tradicionais da produção de artefatos cerâmicos, desenvolvem objetos que unem funções práticas, estéticas e simbólicas. Nota-se em seus trabalhos a atenção à dimensão da experiência e da materialização da identidade no design dos artefatos.

Figura 29 − Painel imagético - Ingrid Peixoto

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

As influências regionais no trabalho desenvolvido pela designer Ingrid Peixoto, se refletem primeiro na utilização da pedra-sabão como matéria-prima para a produção de peças que buscam reinterpretar formas e usos de objetos tradicionais, também feitos em pedra-sabão. É possível também interpretar os objetos a partir de referências do Barroco mineiro e perceber aproximações com o artesanato tradicional que também reflete aspectos advindos dessa cultura.

Figura 30 − Painel imagético - Jéssica Martins (Saracura Três Potes)

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

O trabalho de Jéssica Martins é mais um exemplo que transita entre arte, artesanato e design, rompendo assim a barreira da necessidade de classificação em uma dessas três esferas. Sendo formada em artes plásticas, Jéssica desenvolve trabalhos que buscam resgatar valores tradicionais, técnicas artesanais e provocam reflexão sobre a relação do homem com elementos da natureza – como as cascas de frutos brasileiros. Também se observa uma reflexão sobre funcionalidades e usos de elementos naturais como artefatos utilitários, aspecto comum ao artesanato.

Figura 31 − Painel imagético - Leonardo Muller

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Alguns dos produtos desenvolvidos pelo designer Leonardo Muller apresentam conexões com o fazer artesanal pelo fato de serem produzidos pelo próprio designer a partir de técnicas tradicionais de marcenaria. Nota-se também que a forma dos objetos faz referência a móveis e utilitários domésticos comuns ao imaginário que se tem sobre a cozinha mineira. No entanto, trata-se de um trabalho ainda insipiente, o que dificulta uma leitura mais aprofundada sobre as características e abordagens projetuais adotadas.

Figura 32 − Painel imagético - Pietro Oliveira (Caboco Design)

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

O trabalho de Pietro Oliveira destaca-se pelo uso da madeira e do aço como matéria-prima principal, materiais estes comuns em Minas Gerais e no mobiliário caracteristicamente mineiro. A linguagem que adota em seus trabalhos remete aos móveis do modernismo brasileiro e faz referências a regionalismos, seja por aspectos que aproximam das características de móveis rústicos tipicamente mineiros, ou pelos nomes e conceitos das peças. No que diz respeito à aproximação com as técnicas artesanais de produção, a peças são produzidas por uma rede de artesãos, conforme apontado nos canais de divulgação do trabalho do designer.

Figura 33 − Painel imagético - Stark Stúdio

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Stark Stúdio, formado pelo casal Sérgio e Juliana Stark, desenvolve trabalhos autorais com características que os aproximam de referências modernistas, especialmente o modernismo mineiro. Utilizam a madeira como principal matéria-prima e unem o design ao ofício da marcenaria, o que sugere aproximações do design com técnicas de produção artesanais. Embora também tenham utilizado a pedra-sabão (material icônico do território mineiro) em um de seus projetos de destaque, não é possível notar aproximação estética, simbólica e formal com o artesanato tipicamente mineiro.

Com todo exposto, e a partir dos critérios de definição que consideram os aspectos materiais, as similaridades de formas e as interpretações simbólico-culturais, considerou-se relevante para essa pesquisa o desenvolvimento de um estudo de caso sobre os trabalhos do Estúdio Alva e Jéssica Martins – do ateliê Saracura Três Potes. A definição foi finalmente estabelecida por entender que o Estúdio Alva representa um grupo de designers cujo trabalho apresenta aspectos de confluência mais voltados às técnicas artesanais de produção, e o trabalho desenvolvido por Jéssica Martins representa aqueles com aspectos que estabelecem maior confluência com o artesanato.

3.2.2 Definição dos instrumentos de análise

Frente aos estudos teóricos realizados na fundamentação desta pesquisa, observa-se que a inter-relação entre o design e o artesanato é complexa e se manifesta em diversas frentes.

> A coincidência manifesta-se nos processos que dão origem a propostas de diferentes ordens; desde a concepção do produto, a ideia estética, o conhecimento dos materiais, a experiência em métodos e técnicas, até à articulação de criatividade e inovação em projetos com objetivos estratégicos de mercado no contexto dos planos de negócio.
> Por um lado, a diversidade da produção artesanal é reconhecida. Esta diversidade pode ser vista nas variadas circunstâncias em termos de formação dos produtores, sejam eles tradicionais ou contemporâneos. De fato, alguns têm estudos (incluindo estudos universitários) ou alguma formação na produção de um determinado produto, outros têm conhecimentos e competências técnicas transmitidas pelos seus antepassados; há também aqueles que, a partir de uma visão de mundo indígena, exibem os conhecimentos dos seus povos nativos e constituem o património cultural intangível.
> Por outro lado, a incursão de muitos designers e artistas no aprendizado e produção de objetos artesanais é notável. Esta incursão pode ser parcialmente explicada pela atratividade da experimentação técnica e material ou da execução criativa, assim como pelas possibilidades de comercializar os produtos resultantes para uma sociedade que exige objetos utilitários com características estéticas e simbólicas renovadas. (VALLE, 2021, p.48, tradução nossa)

Assim, para definir os instrumentos de análise dos estudos de caso, destaca-se que a construção das análises e interpretações é pautada na perspectiva da utilização de técnicas artesanais de produção, considerando-a como fator de identidade para o design de produtos. Entende-se que, a realização de uma análise implica na decomposição do todo para que cada componente possa ser examinado.

Já a interpretação, como atividade hermenêutica, são as conclusões obtidas a partir do entendimento geral dos trabalhos analisados.

As análises são, portanto, fundamentadas nos “modos de materialização da identidade do design”, propostos por Bonsiepe (2011, p. 77). O autor recomenda que, para a compreensão do significado de uma identidade, sejam observadas suas diferentes manifestações. Desse modo, estabelece cinco diferentes maneiras que o design apresenta para consolidar a identidade nos produtos, como mostra o quadro 19.

Quadro 19 − Interpretação dos “modos de materialização da identidade do design” proposto por Bonsiepe

Modos de materialização da identidade do design	**Interpretação**
1. Em forma de um grupo de características formais ou cromáticas (stilemí).	Considera-se o “estilo”, os aspectos estéticos perceptíveis a nível visceral, imediato.
2. Na estrutura da taxonomia dos produtos, vale dizer, os tipos de produtos característicos de uma cultura, por exemplo, uma cuia de cabaça que foi criada na cultura indígena.	Quando se utiliza o artesanato como parte, componente ou de um projeto.
3. No uso de materiais locais e métodos de fabricação correspondentes.	Considera-se os objetos desenvolvidos a partir de materiais e técnicas artesanais de produção também utilizadas no artesanato típico. Há de ter a presença dos dois aspectos (material + técnica correspondente).
4. Na aplicação de um método projetual específico (empatia por uma tradição e uso desses atributos arraigados em determinada região).	Quando se utiliza especialmente as técnicas de produção artesanais a partir de um processo que envolva imersão na (ou pertencimento à) cultura local. Considera-se também a importância desse envolvimento para a criação de conceitos projetuais pautados no imaginário da identidade local.
5. Na temática (necessidade) específica do contexto.	Quando a identidade é determinada por uma problemática específica e vivenciada por uma comunidade. Considera-se esse item específico para projetos com “enfoque promotor da inovação”.[14]

14 Bonsiepe (2011, p.63) afirma que a temática do artesanato e do design pode apresentar enfoques diferentes. O autor pontua seis enfoques e destaca que eles podem aparecer de forma pura ou

Fonte: Elaborado pela autora com bases em Bonsiepe (2011, p.77).

No geral, os cinco pontos estabelecidos por Bonsiepe (2011) estão diretamente relacionados à aspectos do artesanato, o que deixa evidente a importância da inter-relação entre os campos na promoção da identidade através dos artefatos. Tudo isso leva ao entendimento de que é possível analisar a aproximação do design com o que é artesanal a partir desses elementos pontuados. Ou seja, através da interpretação desses cinco pontos estabelecidos por Bonsiepe, é possível identificar aspectos práticos das abordagens projetuais adotadas em um trabalho.

Importante destacar que, ao interpretar cada um dos “modos de materialização da identidade do design” colocados por Bonsiepe, percebe-se uma retomada aos critérios já utilizados nessa pesquisa para a construção do mapa de confluências (página x), como mostra o esquema da figura 34.

Figura 34 − Esquema da definição dos critérios de análise

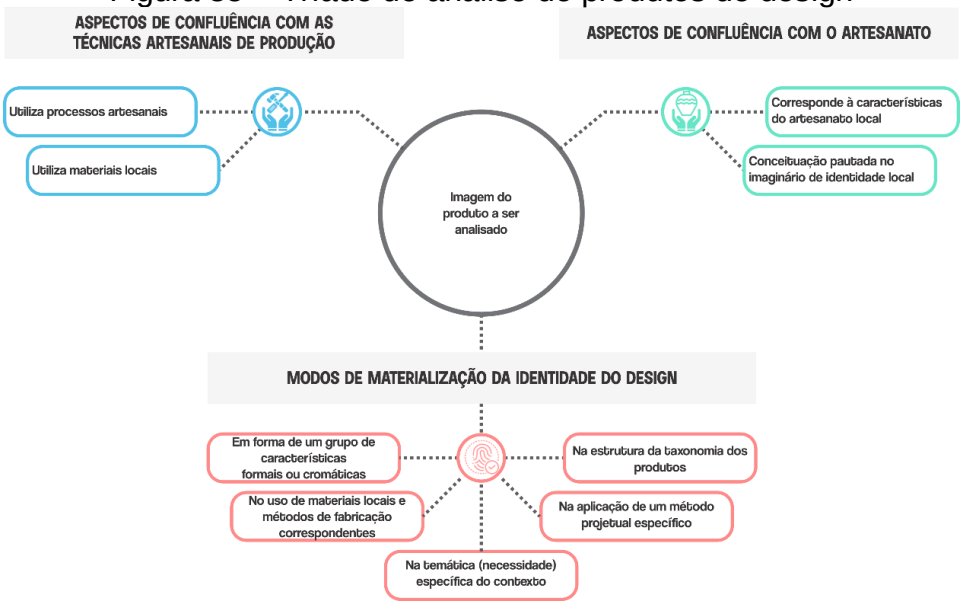
Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Desse modo, compõe-se uma tríade de análise dos produtos de design, pautada nos elementos de materialização da identidade do design e nos aspectos de

misturada, sendo eles: o enfoque conservador, enfoque estetizante, enfoque produtivista, enfoque culturalista, enfoque paternalista e enfoque promotor da inovação. Acredita-se que a materialização da identidade do design, pautada na temática específica do contexto está relacionada ao enfoque promotor da inovação, que segundo o autor requer o envolvimento ativo dos artesãos e deve ser uma ação projetual que tenha como principal objetivo melhorar as condições de subsistência em defesa da autonomia desses produtores.

confluência do design com o artesanato e com as técnicas artesanais. O esquema exibido na figura 35 a seguir, apresenta o modelo que compõe as fichas dos estudos de caso, apresentando os itens específicos utilizados para a análise. O intuito é permitir uma melhor aplicabilidade do instrumento desenvolvido, para a leitura do trabalho de designers.

Figura 35 − Tríade de análise de produtos de design



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Já para as interpretações, foram estruturados três grandes núcleos de observação que pudessem organizar e fundamentar as conclusões, para também compor o instrumento de análise dos estudos de caso. A seguir são apresentados os núcleos e as definições instituídas para cada um.

Elementos intangíveis: diz respeito aos aspectos culturais que geram alguma influência sob o trabalho. Aproxima-se da mesma perspectiva analisada no artesanato mineiro, ou seja, são observadas as características que sugerem a consideração de costumes e hábitos mineiros - vivenciados pelos próprios designers, presentes na apresentação/descrição dos produtos através de narrativas das suas memórias. Acredita-se que os elementos intangíveis, relacionados à identidade e cultura, devem ser considerados uma vez que, a experiência e os significados dos artefatos são aspectos importantes para o design contemporâneo, tendo em vista as atuais relações estabelecidas entre o ser humano-artefato e atribuições de valor (HALL, 2003; KETTLEY, 2005; LIPOVETSKY; SERROY, 2015; MEDINA, 2021; MONTANA, 2004).

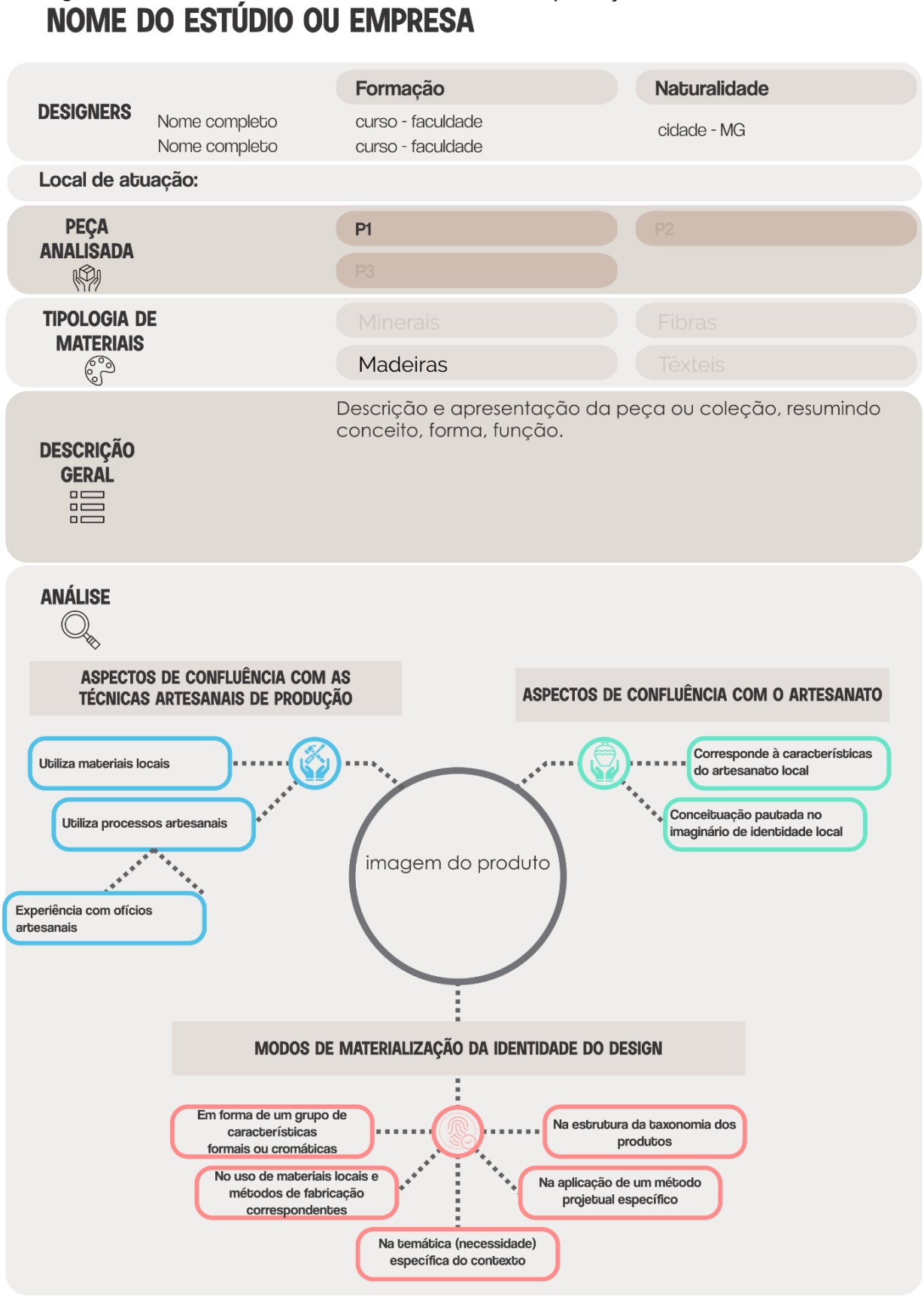
Símbolos materiais evidentes: refere-se à matéria-prima empregada e sua correspondência com os materiais mais utilizados no artesanato tradicional, ou ainda,

se a matéria-prima é reconhecida como sendo característica do território mineiro. Também diz respeito a observação das técnicas de produção que geram o artefato, verificando analogias com as técnicas empregadas no artesanato mineiro. Essa observação retoma os estudos e análises construídos sobre o artesanato, apresentadas no capítulo 3 – no mapeamento do artesanato mineiro. Entende-se que a forma e os aspectos estéticos servem como elementos narrativos da própria história local, bem como são capazes de gerar estímulos sensoriais e emocionais que conduzem as noções de identificação e pertencimento (DESMET; HEKKERT, 2007; HALL, 2003; HEKKERT; LEDER, 2007; LOBACH, 2001; MEDINA, 2021). Assim, é considerada a forma, os aspectos estéticos e as técnicas artesanais evidentes, em conformidade com o que é posto no primeiro e terceiro modo de materialização da identidade do design, propostos por Bonsiepe (2011).

Signos codificados: são características que derivam da interpretação do designer sobre suas influências artesanais somadas às suas concepções e valores. Ou seja, diz respeito à interpretação dos artefatos e/ou das técnicas artesanais, feita pelo designer. Pode-se considerar que os signos codificados resultam da prática discursiva e envolvem a leitura dos artefatos da cultura e sociedade a qual o designer pertence e/ou convive (BONSIEPE, 2011; HALL, 2003, 2006; HENDRIK; HEKKERT, 2007; NORMAN, 2008; TOLEDO, 2021).

Definidos os elementos de composição do instrumento de análise, foi elaborado um modelo em formato de ficha. Esse instrumento se organiza em quatro partes: (i) identificação - para apresentar informações sobre o designer e identificar as peças; (ii) especificação - para evidenciar particularidades do trabalho e das peças; (iii) análise – para verificar as abordagens projetuais dos designers no âmbito das relações estabelecidas entre o design e o artesanato; e (iv) interpretação – para concluir a compreensão sobre o modo como o design de produtos mineiro incorpora técnicas artesanais de produção. A figura 36 abaixo apresenta a estruturação utilizada das fichas.

Figura 36 − Modelo das fichas de análise e interpretação dos estudos de caso



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

3.2.3 Análise e interpretação dos estudos de caso

Para compreender de que modo o design de produtos mineiro se apropria de técnicas artesanais de produção e quais as abordagens projetuais dos designers nesse âmbito, foram construídos dois estudos de caso. Esses estudos de caso se constituem a partir da análise e interpretação dos produtos desenvolvidos pelo Estúdio Alva – de Suzana Bastos e Marcelo Alvarenga; e pelo Ateliê Saracura Três Potes – Jéssica Martins e José Alberto. Para a composição das fichas, foram selecionados três artefatos de cada designer/estúdio a fim de estabelecer um recorte demonstrativo do trabalho desenvolvido por eles.

3.2.3.1 Estudo de caso: Alva Design

O primeiro caso a ser analisado é o trabalho desenvolvido pelo estúdio Alva, localizado na capital mineira, Belo Horizonte. O estúdio é composto pelo casal de irmãos Suzana Bastos e Marcelo Alvarenga, formados pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em artes plásticas e arquitetura, respectivamente. Naturais de Perdizes, cidade pertencente a mesorregião do Triangulo Mineiro e Alto Paranaíba, apresentam em seus trabalhos características que denotam forte carga cultural, expressos tanto através do material utilizado, quanto pelas formas dos objetos. Para analisar o trabalho do Estúdio Alva, foram observadas a apresentação do estúdio, as descrições de todas as coleções contidas no site e selecionadas as coleções denominadas GUI, ITÁ e LUZ, para melhor delinear as análises.

Observa-se então, que nas narrativas construídas para apresentação do estúdio e para a conceituação dos projetos, existem traços de memórias afetivas relacionadas à infância dos irmãos no interior mineiro. Ao resgatar essas memórias, destacam as origens de suas influências artesanais, vindas de um convívio na oficina do avô, que era marceneiro. É possível observar que tais fatores, somados às experiências técnicas e artísticas dos designers, se refletem nos projetos e permitem obter algumas conclusões sobre os processos criativos e produtivos que adotam.

Sobre o processo de criação, a atenção dada aos hábitos, necessidades e modos de vida contemporâneos, somam-se ao resgate de lembranças e influências da vida no interior mineiro. Percebe-se um caráter artístico no trabalho, que se justifica a partir do momento em que evidenciam questões como a expressividade e a promoção da experiência pelo despertar dos sentidos, da memória e da afetividade. Já o processo produtivo, se caracteriza pela preferência por uma produção

manufaturada para a execução da maioria de suas coleções. Ao priorizar tais processos produtivos, subentende-se uma escala de produção reduzida, que pode resultar em artefatos autênticos e exclusivos.

Um ponto importante observado sobre o processo produtivo, é que a relação estabelecida com as técnicas artesanais de produção ocorre de modo indireto. Trata-se de uma experimentação contemplativa, onde o envolvimento com as técnicas artesanais de produção se dá, principalmente, por intermédio de artesãos. Nesse caso, o artesão é quem domina as técnicas e executa a produção das peças projetadas pelos designers. Ou seja, é notório que a experimentação se dá através da observação e investigação, no intuito de obter conhecimentos simbólicos[15] e sintéticos[16] que, consequentemente, contribuam ao propósito de seus projetos.

Acredita-se que essa forma de experimentação alimenta, especialmente, os processos criativos, ainda que tenha sido observada pelo processo produtivo. Isso evidencia que, no entanto, trata-se de uma experimentação que também traz importantes contribuições para metodologias de projeto, para processos produtivos com potencial na comunicação da identidade, e na promoção da valorização do território, pela aproximação com o artesanato (FREITAS; DIAS, 2021; KETTLEY, 2005; MEDINA, 2021; VALLE, 2021). Ainda assim, o fato de utilizar habilidades e conhecimentos dos artesãos como mão-de-obra para a produção de objetos pode ser delicada (BONSIEPE, 2011, p. 62-64). É importante para o design, assim como para toda e qualquer profissão, que se mantenha a ética e o respeito social, cultural e ambiental. Em acordo com Bonsiepe (2011, p. 21), é importante que se mantenha o “humanismo projetual”, ou seja, que o exercício das capacidades projetuais se dirijam a elaborar propostas viáveis e emancipatórias, e não a “perpetuar as relações de dependência” (BONSIEPE, 2011, p. 63).

---

[15] Asheim (2007) define esse conhecimento como sendo aquele responsável pelas habilidades especializadas na interpretação de símbolos, em vez de mero processamento de informações. Trata-se do conhecimento que é “incorporado e transmitido em símbolos estéticos, imagens, (des)sinais, artefatos, sons e narrativas”. Para tanto, implica na “profunda compreensão dos hábitos, normas e da "cultura cotidiana" de grupos sociais específicos, sendo, portanto, caracterizado por um forte componente tácito” (ASHEIM, 2007, p. 228).

[16] Segundo Asheim (2007) conhecimento sintético é baseado na engenharia. Diz respeito ao conhecimento que emerge da experimentação pelo trabalho prático e está incorporado à solução técnica. Acontece através da combinação de conhecimentos caracteristicamente mais concretos, de competência prática, “em resposta à necessidade de resolver problemas específicos que surgem na interação com clientes e fornecedores” (ASHEIM, 2007, p. 255–256). Configura-se como pesquisa aplicada, ou, se relaciona com o desenvolvimento de produtos ou processos.

Também pode-se considerar, que esse tipo de experimentação, não exime os designers de possuírem alguma habilidade tanto com uso de ferramentas próprias da técnica, como com a própria atividade produtiva. Ou seja, para o desenvolvimento de produtos significativos, com forte caga cultural é importante que se considere elementos do artesanato local. Para isso, conhecer e experimentar na prática as técnicas artesanais de produção, pode ser uma maneira eficiente e honesta de apropriação. Não significa que desse modo um campo assumirá o papel do outro, afinal, o ofício do artesão é fruto de

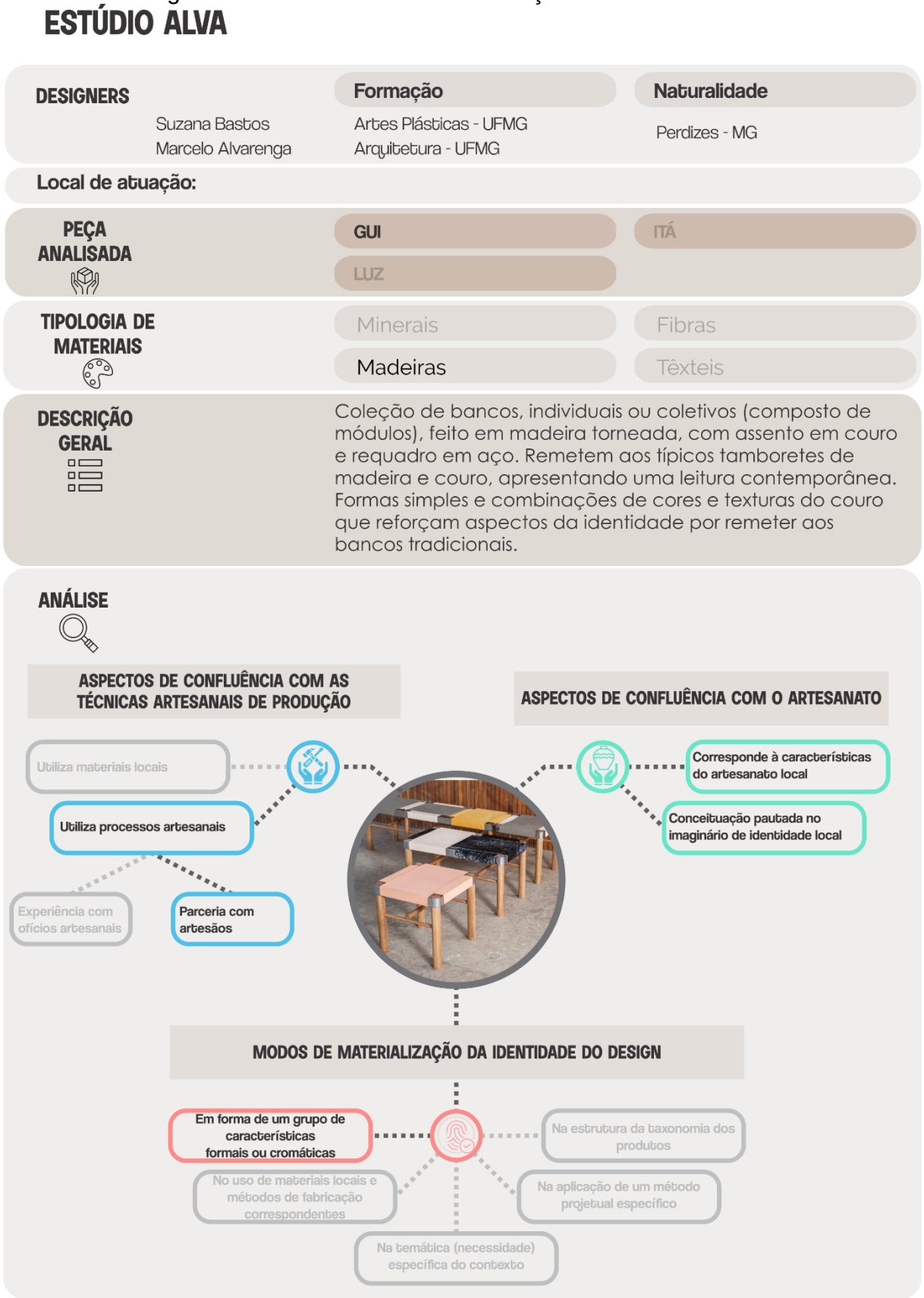
> (...) um conhecimento tácito, pessoal e paradoxalmente também está ancorado no conhecimento do grupo. Tal conhecimento não é fácil de afirmar através da linguagem formal, pois é transmitido através da experiência de aprender fazendo e aprender interagindo, o que envolve interação direta face a face, conhecimento que dificilmente pode ser retirado de seu contexto humano e social e que é amplamente referenciado em práticas corporais. (MEDINA, 2021, p. 92, tradução nossa)

Ou seja, é necessário que os designers, em seu papel articulador e criativo, desenvolvam competências baseadas nos diferentes tipos de conhecimentos. É importante que haja articulação entre os conhecimentos sintéticos e simbólicos, entre o saber-fazer e o desenvolvimento criativo e projetual, sem se restringir ao desenvolvimento tecnológico.

Por fim, os designers, Suzana e Marcelo, buscam através do artesanato e do conhecimento de técnicas artesanais de produção, alimentar processos criativos e refletir processos produtivos mais coerentes aos seus propósitos de trabalho. Nota-se no trabalho desenvolvido pelo Estúdio Alva, que as influências artesanais estão presentes na conduta projetual, no envolvimento com a definição dos materiais, na preferência por uma produção em menor escala que busca envolver ofícios tradicionais. Mas, principalmente, na subjetividade expressada em suas narrativas, ancoradas nas afetividades vindas de suas memórias.

A seguir são apresentadas as fichas de análise e interpretação construídas como instrumento de análise dos produtos.

Figura 37− Ficha de análise da coleção GUI - Estúdio Alva



INTERPRETAÇÃO

Elementos intangíveis

Observa-se pela forma do objeto e pelos materiais utilizados referência aos tamboretes, objetos comuns aos hábitos domésticos e contexto do interior de Minas Gerais. Os materiais são, de modo geral, característicos do Brasil, mas, ao se associarem às formas e soluções simples, remetem aos móveis sertanejos e ao cenário rural que constitui o imaginário mineiro. Pela narrativa apresentada para descrição da peça, é notório um resgate das memórias da infância dos designers e a relação afetiva com os tradicionais bancos que eram fabricados pelo pai e pelo avô para uso da família.

- A apresentação/conceituação da peça expõe influências da cultura e história local
- **A apresentação/conceituação da peça expõe memórias e afetividade do(s) designer(s)**
- **A peça sugere a consideração de aspectos dos hábitos e/ou costumes local**
- A peça sugere a consideração de aspectos da história e/ou tradição local
- A peça sugere a consideração de saberes e/ou valores da cultura local

Símbolos materiais evidentes

Destaca-se o uso e a combinação de couro e madeira, material comum na fabricação de mobiliários sertanejos em Minas Gerais, especialmente pela influência rural do estado. Não há informações diretas sobre a técnica empregada para a produção desse móvel, mas pelo contexto do estúdio subentende-se que tenha o envolvimento de artesãos. A forma apesar de simples e de remeter aos tradicionais tamboretes, tem uma estética refinada e contemporânea, com diferencial notado pela presença do aço utilizado e aparente em detalhes.

- Utiliza o artesanato local
- **Utiliza matéria-prima característica do artesanato ou própria do território**
- **Utiliza de técnicas de produção análogas às técnicas de produção do artefato artesanal**
- A forma e a estética do produto comunicam aspectos da história e da cultura local

Signos codificados

Nota-se que a peça é resultado da leitura de um artefato artesanal, ou seja, uma re-interpretação de tamboretes tradicionais que transmitem a simplicidade e funcionalidade dos objetos originais pela sua forma, e aproximam da estética dos objetos originais por meio da combinação dos materiais principais utilizados na composição da peça - madeira e couro.

- **A forma e a estética da peça refletem a interpretação de um artefato artesanal**
- **A forma e a estética da peça refletem a interpretação de uma técnica artesal**
- A peça resulta de adaptações das técnicas artesanais de produção próprias do local
- O método projetual sugere a interpretação de hábitos e costumes tradicionais do local

IMAGENS DO PRODUTO

OUTRAS OBSERVAÇÕES

Pontos Positivos

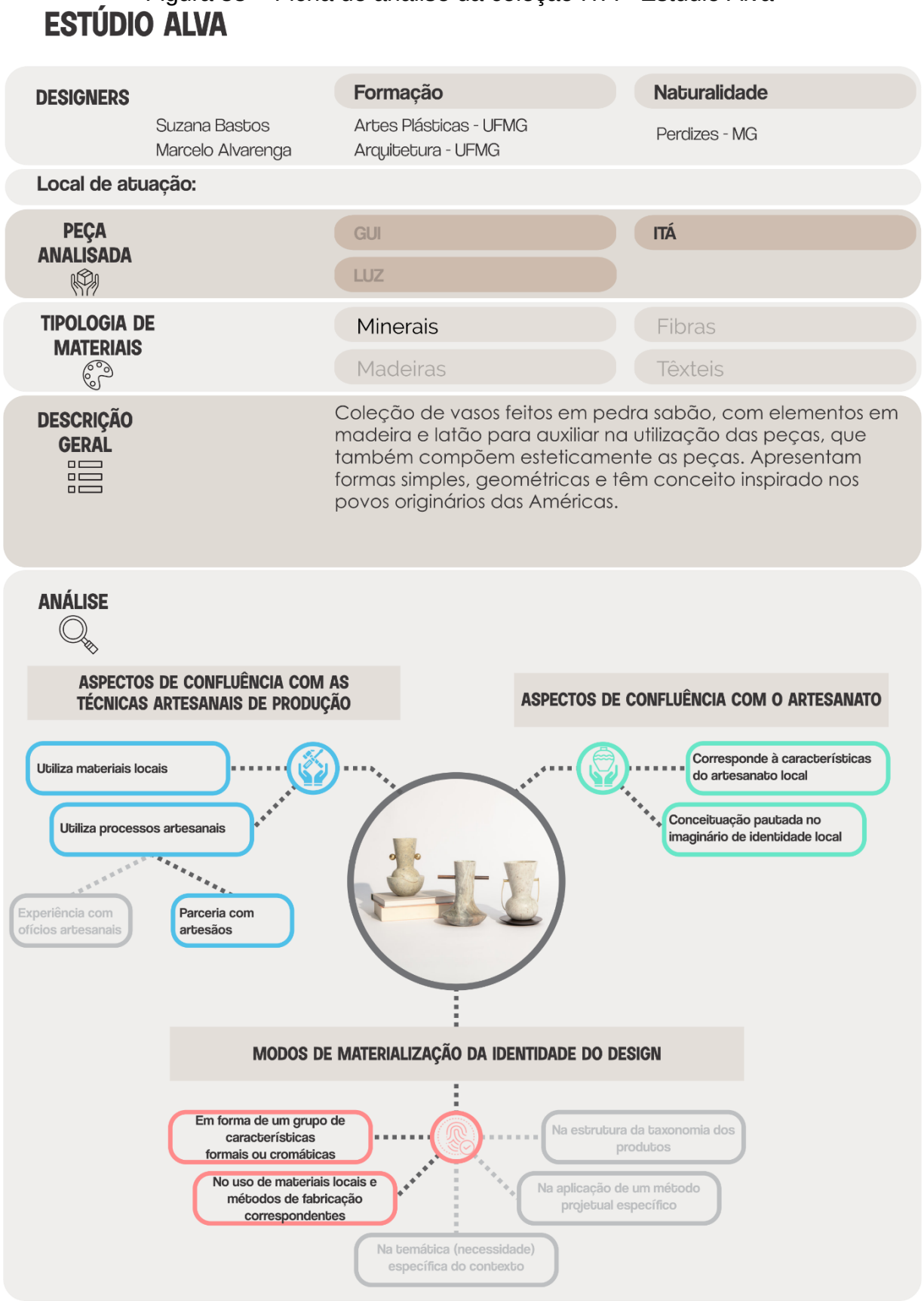
Os designers promovem aspectos da identidade do território por meio de um design contemporâneo e expressivo. As narrativas de descrição e conceituação complementam esse sentido de identidade e pertencimento.

Pontos Negativos

A relação estabelecida com artesãos se dá como mão-de-obra qualificada, sem apresentar maiores envolvimentos com a técnica artesanal ou com contexto de vida do artesão.

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Figura 38 − Ficha de análise da coleção ITÁ - Estúdio Alva



INTERPRETAÇÃO

Elementos intangíveis

Pela narrativa apresentada nas descrições e conceituação das peças, os designers se inspiram nos povos originários das Américas e seus adornos. Também é possível observar aspectos estéticos e formais influenciados pela cultura colonial, através do resgate de aspectos do Barroco mineiro (como ocorre em outras coleções). A conexão com o artesanato local se dá, principalmente, pela adoção do material (pedra-sabão) como base para produção de artefatos utilitários/decorativos.

- **A apresentação/conceituação da peça expõe influências da cultura e história local**
- A apresentação/conceituação da peça expõe memórias e afetividade do(s) designer(s)
- **A peça sugere a consideração de aspectos dos hábitos e/ou costumes local**
- **A peça sugere a consideração de aspectos da história e/ou tradição local**
- **A peça sugere a consideração de saberes e/ou valores da cultura local**

Símbolos materiais evidentes

O fato de utilizarem a pedra-sabão como matéria principal no desenvolvimento da coleção, se torna o principal símbolo material evidente. A pedra e o metal são característicos do local e estão, historicamente, presentes na arquitetura e em artefatos artesanais (como as panelas de pedra e outros utilitários). A forma e o próprio uso dos produtos estão associados aos artefatos artesanais em pedra-sabão comuns da região. Para a confecção das peças, utilizam da mão-de-obra de artesãos que dominam as técnicas de produção de objetos em pedra.

- Utiliza o artesanato local
- **Utiliza matéria-prima característica do artesanato ou própria do território**
- **Utiliza de técnicas de produção análogas às técnicas de produção do artefato artesanal**
- **A forma e a estética do produto comunicam aspectos da história e da cultura local**

Signos codificados

Nota-se que as peças são resultado da interpretação da forma, função e estética dos artefatos artesanais feitos em pedra-sabão. Os acessórios metálicos e em madeira (que também desempenham papel importante no uso dos produtos) são percebidos como referências aos adornos utilizados pelos povos originários da américa. Como se a peça em pedra fosse o corpo que carrega em si os adornos em metal e madeira.

- **A forma e a estética da peça refletem a interpretação de um artefato artesanal**
- **A forma e a estética da peça refletem a interpretação de uma técnica artesal**
- A peça resulta de adaptações das técnicas artesanais de produção próprias do local
- O método projetual sugere a interpretação de hábitos e costumes tradicionais do local

IMAGENS DO PRODUTO

OUTRAS OBSERVAÇÕES

Pontos Positivos

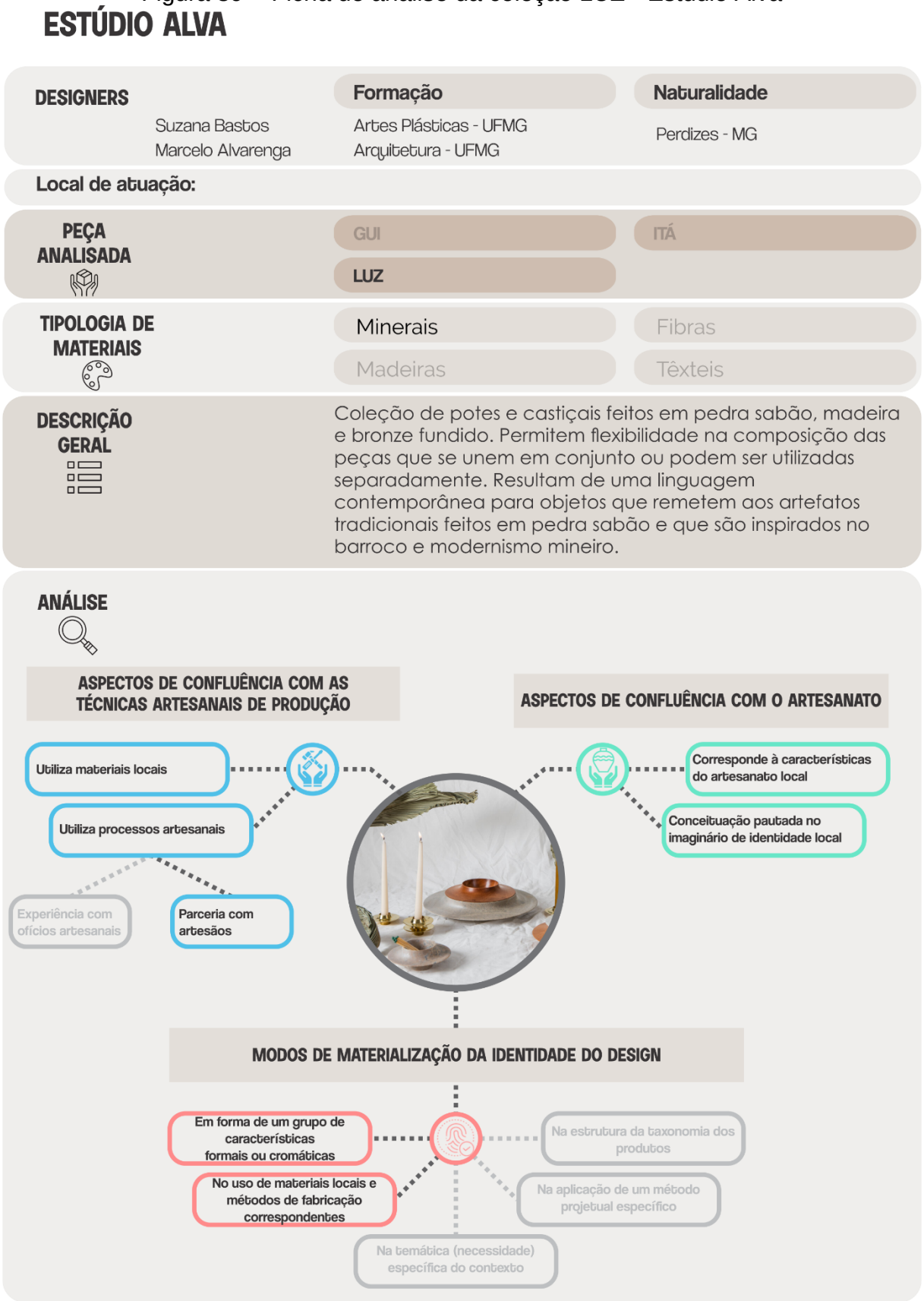
Os designers promovem aspectos da identidade do território por meio de um design contemporâneo e expressivo. As narrativas de descrição e conceituação complementam esse sentido de identidade e pertencimento.

Pontos Negativos

A relação estabelecida com artesãos se dá como mão-de-obra qualificada, sem apresentar maiores envolvimentos com a técnica artesanal ou com contexto de vida do artesão.

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Figura 39 − Ficha de análise da coleção LUZ - Estúdio Alva



INTERPRETAÇÃO

Elementos intangíveis

Pela narrativa apresentada nas descrições e conceituação das peças, bem como ao observar os aspectos estéticos e formais dos produtos, nota-se a influência da cultura colonial pelo resgate de aspectos do Barroco mineiro. A conexão com o artesanato local se dá, principalmente, pela adoção do material (pedra-sabão) como base para produção de artefatos utilitários/decorativos. A vivência na região metropolitana, que está próxima às cidades históricas mineiras, parece conduzir a escolha do material e das formas dos objetos projetados pelo estúdio.

- **A apresentação/conceituação da peça expõe influências da cultura e história local**
- A apresentação/conceituação da peça expõe memórias e afetividade do(s) designer(s)
- **A peça sugere a consideração de aspectos dos hábitos e/ou costumes local**
- **A peça sugere a consideração de aspectos da história e/ou tradição local**
- **A peça sugere a consideração de saberes e/ou valores da cultura local**

Símbolos materiais evidentes

O fato de utilizarem a pedra-sabão como matéria principal no desenvolvimento da coleção, se torna o principal símbolo material evidente. A pedra, juntamente à madeira e ao bronze em tons dourados, remetem aos objetos e à arquitetura sacra do período barroco. É possível supor o uso de processos de produção essencialmente artesanais, como o torneamento da madeira e da pedra sabão, bem como a fundição do bronze, pela descrição do trabalho e pela forma dos produtos.

- Utiliza o artesanato local
- **Utiliza matéria-prima característica do artesanato ou própria do território**
- **Utiliza de técnicas de produção análogas às técnicas de produção do artefato artesanal**
- **A forma e a estética do produto comunicam aspectos da história e da cultura local**

Signos codificados

Nota-se que a peça é resultado da leitura de artefatos sacros comuns do período barroco. Parece haver influências também do trabalho artesanal com metais, que ocorre nas proximidades da região metropolitana. A forma curva e os aspectos estéticos que sugerem simplicidade e decoração racional, se aproxima das referências modernistas, especialmente vistas na arquitetura da capital Mineira.

- **A forma e a estética da peça refletem a interpretação de um artefato artesanal**
- **A forma e a estética da peça refletem a interpretação de uma técnica artesal**
- A peça resulta de adaptações das técnicas artesanais de produção próprias do local
- O método projetual sugere a interpretação de hábitos e costumes tradicionais do local

IMAGENS DO PRODUTO

OUTRAS OBSERVAÇÕES

Pontos Positivos

Os designers promovem aspectos da identidade do território por meio de um design contemporâneo e expressivo. As narrativas de descrição e conceituação complementam esse sentido de identidade e pertencimento.

Pontos Negativos

A relação estabelecida com artesãos se dá como mão-de-obra qualificada, sem apresentar maiores envolvimentos com a técnica artesanal ou com contexto de vida do artesão.

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

3.2.3.2 Estudo de caso: Saracura três potes

O segundo estudo de caso que complementa essa pesquisa, diz respeito ao trabalho desenvolvido por Jéssica Martins e José Alberto, no Atêlie Saracura Três Potes, localizado em Piedade do Paraopeba, distrito da cidade de Brumadinho, na região metropolitana de Belo Horizonte. O trabalho dos designers se apresenta como uma amalgama resultante da inter-relação entre o artesanato e o design, sendo por vezes difícil o estabelecimento de definições e delineamentos em um dos campos. É evidente que os artefatos são resultados de um processo que envolve pesquisa e domínio total do processo produtivo. Um processo produtivo que se destaca pela abordagem que assumem no uso de técnicas artesanais de produção, que é resultado de uma habilidade estudada, praticada e exercida.

Para analisar o trabalho do Ateliê Saracura Três Potes, foram observados os conteúdos dos canais de divulgação do trabalho, considerando redes sociais e, principalmente o site. Foram levantadas informações como: formação do ateliê, local de instalação e atuação, formação dos designers, origem dos designers, informações sobre processos criativos e de produção, descrições de coleções e peças. Para compor o instrumento de análise, foram selecionadas três coleções, denominadas CASCAS DO BRASIL, MÃO E TEMPERO e SÉRIE QUINTAIS.

Jessica Soares Martins nasceu e viveu em Belo Horizonte, no Aglomerado da Serra, e se formou em artes visuais pela Escola Guignart, da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG). José Alberto Bahia Duarte nasceu e viveu até seus dezesseis anos na cidade de Papagaios, pequena cidade localizada na região metropolitana de Belo Horizonte, tendo morado também no Distrito Federal e em Belo Horizonte. Em 2014, o casal firma também parceria num projeto, já iniciado por Jéssica, que a partir questionamentos sobre os utilitários brasileiros em cerâmica, repensam a produção desses objetos. A linha de produtos, encabeçada por Jéssica, consiste na reprodução, em cerâmica, dos tradicionais “copos lagoinha” (copos americanos). O início da produção se deu no âmbito de uma ONG, que Jéssica frequentava desde os 15 anos, onde também aprendeu a técnica artesanal de produção com cerâmica. Tendo visto as possibilidades que as pesquisas sobre objetos cerâmicos e utilitários brasileiros ofereciam ao trabalho em cerâmica, aprendido e praticado por Jéssica, e agora também por José Alberto, o casal se muda para Brumadinho e iniciam juntos o estúdio Saracura Três Potes.

Observa-se no trabalho desenvolvido pelo casal, que a aproximação com o artesanato não ocorre apenas pelo uso de técnicas artesanais de produção, mas também pelo resgate estético de objetos do cotidiano e da biodiversidade local. A exemplo, vê-se na linha “Mão e Tempero” a reflexão sobre objetos comuns ao contexto das residências brasileiras. São utilitários vernaculares, que resgatados através das memórias e vivências particulares dos designers, são reproduzidos em cerâmica e pensados a partir de uma perspectiva crítica. Nesse sentido, questionam as influências orientais e europeias sobre os utensílios cerâmicos, buscando respostas para quais seriam, de fato, os utilitários caracteristicamente brasileiros e qual a sua forma original.

Numa atitude artística, reflexiva e até mesmo política, nota-se nas peças e nas narrativas construídas para a descrição das coleções o envolvimento com a problemática da identidade e da valorização das culturas do território. Não se trata de mera reprodução de peças utilitárias, num sentido de mimese, mas de uma reprodução de peças que dialogam com o universo cotidiano do interior de Minas Gerais. O pensamento de design fica claro nas pesquisas desenvolvidas, que denotam a busca de respostas para a problemática maior a qual se dedicam. Por meio dessas pesquisas, os designers chegam aos utensílios dos povos originários e sertanejos, e percebem que, além dos utensílios tradicionais feitos em cerâmica queimada a baixas temperaturas, havia o aproveitamento da vegetação local, cujas formas naturais já cumprem por si só funções utilitárias. Como ocorre no uso de cabaças e coités, que serrados ao meio se transformam em cuias ou cumbucas. Da pesquisa pelo que seriam, então, “os primeiros utensílios domésticos brasileiros”, iniciam a produção da coleção intitulada Cascas do Brasil.

Ao analisar o trabalho geral desenvolvido pelo Saracura Três Potes, observa-se um processo criativo guiado por pesquisas sobre os utilitários brasileiros e sobre o a técnica artesanal de produção desses utilitários em cerâmica. Um processo que transparece a busca pelo elo entre formas e memórias, por meio da investigação e estudo da história e dos usos[17] dos objetos cotidianos. Ainda no processo criativo, é evidente a presença dos signos codificados, que são resultados da capacidade

[17] Aplica-se o conceito de uso por entendê-lo como mais abrangente que função, uma vez que a função pode ser pré-determinada e o uso surge da relação entre o homem e o objeto, da apropriação livre e orgânica para o suprimento de uma determinada necessidade.

reflexiva dos designers sobre a cultura mineira, especialmente sobre os artefatos comuns aos hábitos dos povos originários e sertanejos.

Já sobre o processo produtivo, é evidente que a relação com as técnicas artesanais de produção parte de uma abordagem da prática direta, onde os designers são responsáveis não só pela idealização do artefato, mas, pela sua produção. Por vezes, a impressão que se obteve ao analisar os canais de divulgação é que, a própria atividade projetual deriva da habilidade com prática artesanal de produção de artefatos cerâmicos. Também foi possível notar o estabelecimento de relações com artesãos locais, que desenvolvem ofícios tradicionais, nem sempre relacionados à cerâmica. Esse relacionamento se apresenta como meio de trocas de conhecimento. É possível notar o interesse dos designers pelo conhecimento de técnicas artesanais que promovam reflexões sobre seus processos criativos e produtivos.

Embora essa relação possa sugerir abordagem experimental- contemplativa, as características do trabalho e a postura dos designers se configuram mais como uma abordagem experimental-ativa, dado o nível de envolvimento com o ofício e com os artesãos. Essa afirmação se comprova pelo fato de promoverem, por exemplo, momentos de vivências com as técnicas artesanais. O estúdio promove oficinas com os artesãos, onde o compartilhamento de conhecimentos é multilateral, ou seja, os designers compartilham seus conhecimentos com os artesãos e vice-versa, havendo envolvimento também de pessoas da comunidade que se interessem em aprender as técnicas abordadas. Desse modo, considera-se uma conduta de design alinhada ao “humanismo projetual”, proposto por Bonsiepe (2011).

O trabalho de Jéssica e José Alberto apresenta uma inter-relação forte entre o design e artesanato, sendo por vezes difícil categorizar o papel deles como designers ou artesãos. Isso porque, ao analisar os processos e os artefatos, observa-se a integração de conhecimentos simbólicos, sintéticos e também tácitos – que se confirma pelo fato de apresentarem registros que evidenciam a “experiência de aprender fazendo e aprender interagindo”, além da “interação direta face a face” (MEDINA, 2021). É certo que os designers se apropriam especialmente das técnicas artesanais de transformação da argila em cerâmica queimada a altas temperaturas, uma técnica milenar de origem oriental. No entanto, ao estabelecerem contato com essa técnica – de origem oriental, iniciam um processo reflexivo e investigativo sobre as técnicas de transformação da argila em cerâmica, comuns ao território mineiro, que são caracterizadas por serem queimadas a baixas temperaturas.

Ao traçarem um paralelo entre tais técnicas, se deparam também com os artefatos resultantes delas e com a questão do utilitário brasileiro. O envolvimento com a técnica artesanal, ainda que de origem distante, foi motivação para uma investigação e imersão ainda maior no universo da cultura mineira. Através do envolvimento com a técnica, se faz um resgate estético que valorize a identidade do território e que gere provocações com relação a objetos cerâmicos cujas formas são herdadas de culturas alheias. Ou seja, a incorporação das técnicas artesanais de produção acontece não apenas como recurso para reprodução de artefatos, mas como um processo fundamental para a construção de uma conduta projetual pautada na pesquisa e reflexão.

Por fim, a seguir são apresentadas as fichas de análise e interpretação construídas como instrumento de análise dos produtos.

Figura 40 − Ficha de análise da coleção CASCAS DO BRASIL – Ateliê Saracura Três Potes

INTERPRETAÇÃO

Elementos intangíveis

Ao reproduzir formas naturais, das cascas de frutos, nota-se a influência da cultura local e da paisagem natural como partido projetual e estético. A coleção demonstra o interesse por elementos que compõem a cultura material dos povos originários e sertanejos, especialmente no que diz respeito ao aproveitamento da natureza como meio para se obter utensílios utilitários da vida diária.

- A apresentação/conceituação da peça expõe influências da cultura e história local
- A apresentação/conceituação da peça expõe memórias e afetividade do(s) designer(s)
- A peça sugere a consideração de aspectos dos hábitos e/ou costumes local
- A peça sugere a consideração de aspectos da história e/ou tradição local
- A peça sugere a consideração de saberes e/ou valores da cultura local

Símbolos materiais evidentes

A cerâmica é um material pertencente a tipologia dos minerais, que é comum do território mineiro. A técnica original do território brasileiro, é caracterizada pela queima a baixas temperaturas, enquanto a técnica utilizada nesse caso se baseia na queima em altas temperaturas (de origem oriental). No entanto, trata-se, ainda assim, de uma técnica bastante utilizada no Brasil em trabalhos artesanais. Desse modo, considera-se como símbolos evidentes o material e técnica de produção empregados, mas principalmente o fato de utilizarem referências locais.

- Utiliza o artesanato local
- Utiliza matéria-prima característica do artesanato ou própria do território
- Utiliza de técnicas de produção análogas às técnicas de produção do artefato artesanal
- A forma e a estética do produto comunicam aspectos da história e da cultura local

Signos codificados

Nota-se que a coleção, bem como todo trabalho desenvolvido pelos designers, é reflexo de um trabalho de pesquisa e interpretação. A forma, a estética e método projetual transmitem a interpretação que fazem sobre os artefatos da cultura material local, bem como dos hábitos e costumes tradicionais, especialmente dos povos sertanejos e originários.

- A forma e a estética da peça refletem a interpretação de um artefato artesanal
- A forma e a estética da peça refletem a interpretação de uma técnica artesal
- A peça resulta de adaptações das técnicas artesanais de produção próprias do local
- O método projetual sugere a interpretação de hábitos e costumes tradicionais do local

IMAGENS DO PRODUTO

OUTRAS OBSERVAÇÕES

Pontos Positivos

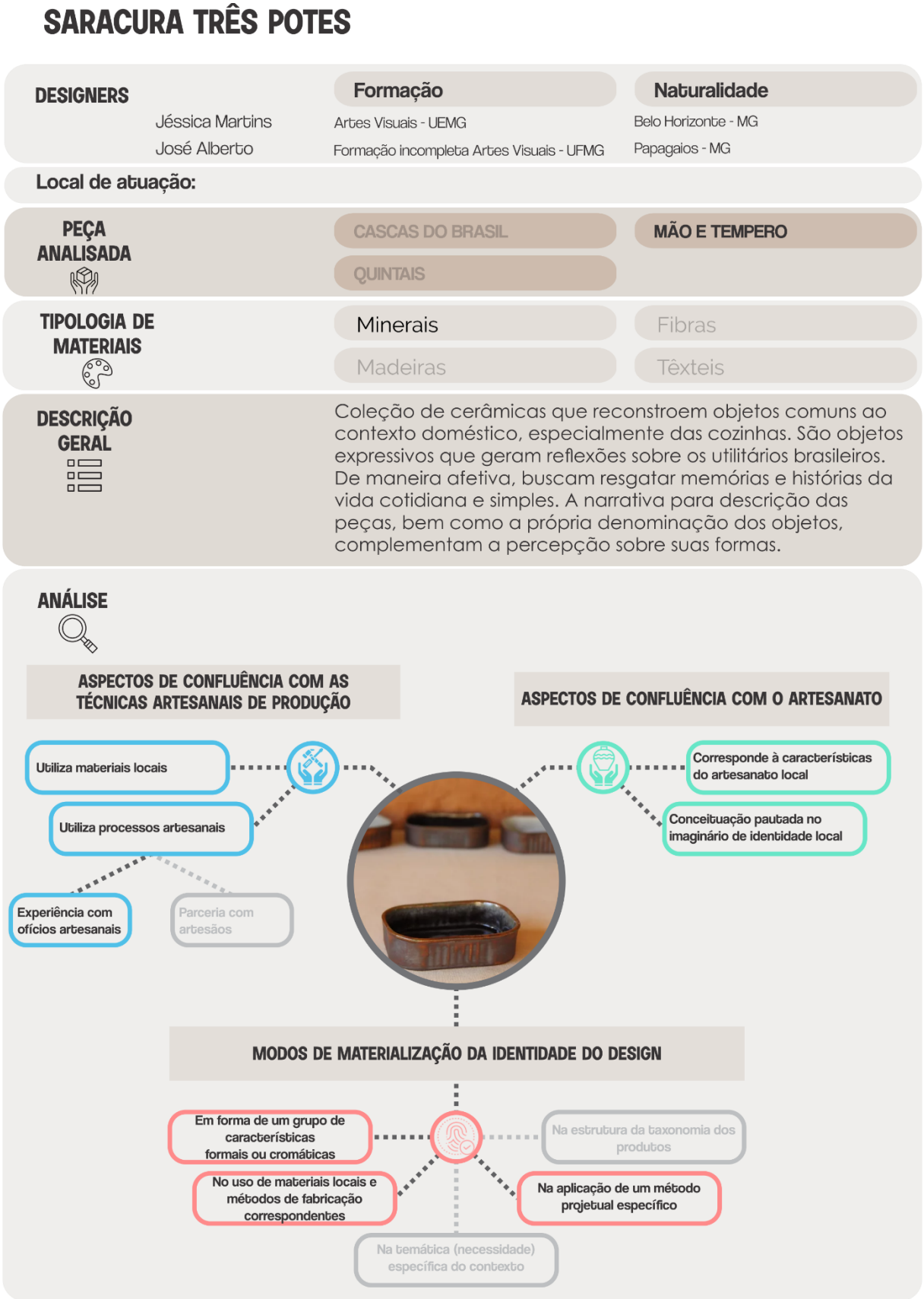
Os designers promovem aspectos da identidade do território por meio de objetos que resgatam e valorizam especialmente a biodiversidade brasileira. Também trazem reflexões sobre os utilitários cerâmicos e propõem um resgate as tradições de utilitários em materiais naturais.

Pontos Negativos

Existem múltiplas possibilidades de intercâmbio com artesãos, mas isso não é evidente.

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Figura 41 − Ficha de análise da coleção CASCAS DO BRASIL - Ateliê Saracura Três Potes



INTERPRETAÇÃO

Elementos intangíveis

Nota-se a influência da cultura local, dos hábitos e costumes domésticos que envolvem especialmente a «cozinha». São resgatadas particularidades de utensílios (re)utilizados no preparo, armazenamento e compartilhamento dos alimentos. Resgatam objetos de uma cultura vernacular, comum ao contexto doméstico e a experiência vivida pelos próprios designers, de maneira afetiva e trazendo aspectos das memórias individuais e coletivas. Tudo isso é evidenciado especialmente na apresentação e descrição das peças.

- A apresentação/conceituação da peça expõe influências da cultura e história local
- A apresentação/conceituação da peça expõe memórias e afetividade do(s) designer(s)
- A peça sugere a consideração de aspectos dos hábitos e/ou costumes local
- A peça sugere a consideração de aspectos da história e/ou tradição local
- A peça sugere a consideração de saberes e/ou valores da cultura local

Símbolos materiais evidentes

Considera-se como símbolos evidentes o material e técnica de produção empregados, mas principalmente, o fato de utilizarem referências locais e objetos vernaculares. Os objetos de referência são utilizados não só no processo criativo, para a composição de aspectos formais e estéticos, como também nos processos produtivos, na fabricação dos moldes artefatos artesanais (como a lata de tinta que o artesão transforma em forma para bolo).

- Utiliza o artesanato local
- Utiliza matéria-prima característica do artesanato ou própria do território
- Utiliza de técnicas de produção análogas às técnicas de produção do artefato artesanal
- A forma e a estética do produto comunicam aspectos da história e da cultura local

Signos codificados

Nota-se que a coleção, bem como todo trabalho desenvolvido pelos designers, é reflexo de um trabalho de pesquisa e interpretação. A forma, a estética e método projetual transmitem a interpretação que fazem sobre os artefatos da cultura material local, dos objetos cotidianos, vernaculares que são resultados de hábitos e costumes locais.

- A forma e a estética da peça refletem a interpretação de um artefato artesanal
- A forma e a estética da peça refletem a interpretação de uma técnica artesal
- A peça resulta de adaptações das técnicas artesanais de produção próprias do local
- O método projetual sugere a interpretação de hábitos e costumes tradicionais do local

IMAGENS DO PRODUTO

OUTRAS OBSERVAÇÕES

Pontos Positivos

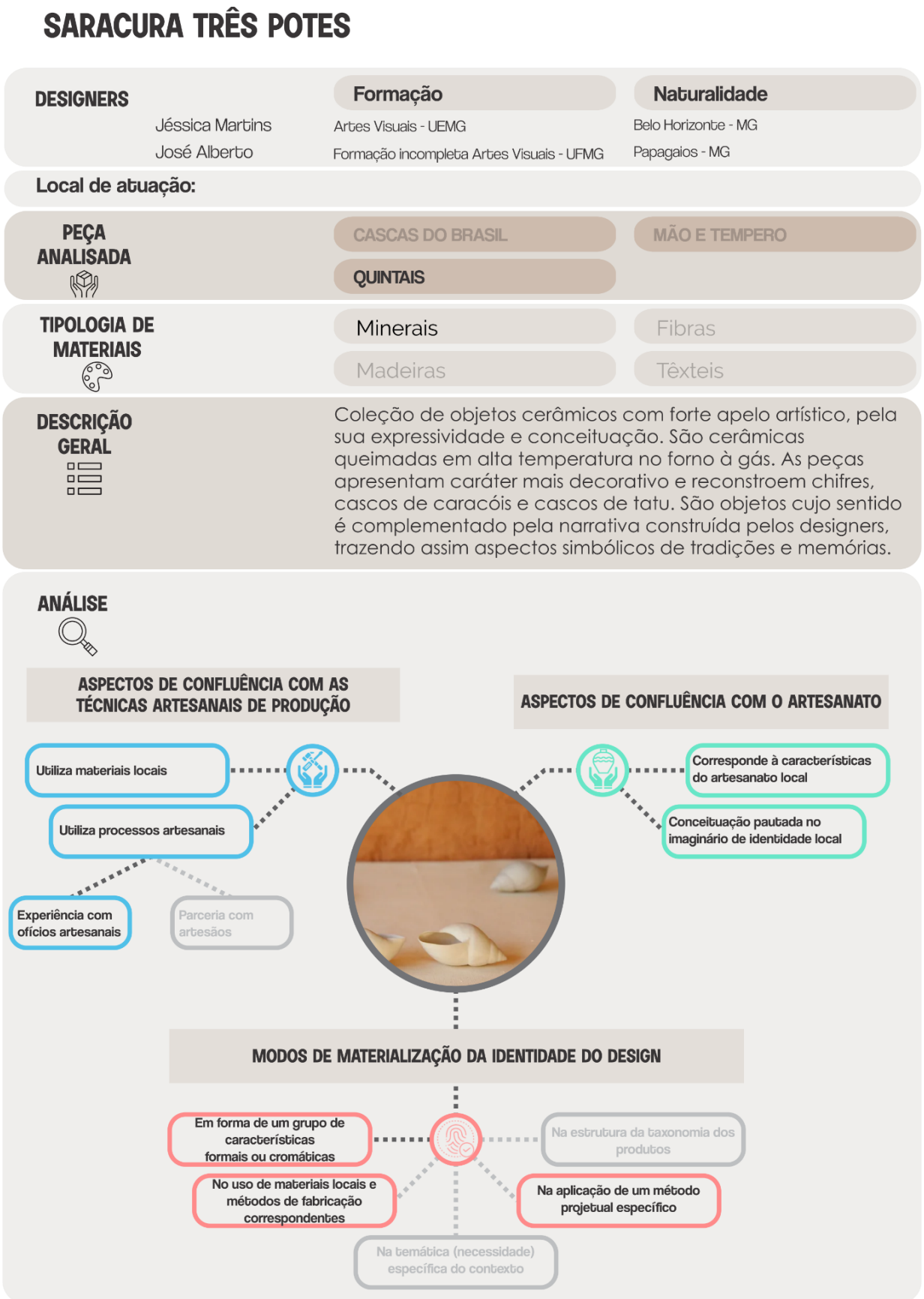
Os designers promovem aspectos da identidade do território por meio de objetos que resgatam memórias e afetividade. Também trazem reflexões sobre os utilitários cerâmicos e de maneira artística reproduzem artefatos vernaculares.

Pontos Negativos

Existem múltiplas possibilidades de intercâmbio com artesãos, mas isso não é evidente.

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Figura 42 − Ficha de análise da coleção CASCAS DO BRASIL - Ateliê Saracura Três Potes



INTERPRETAÇÃO

Elementos intangíveis

A Série Quintais é carregada de simbolismos e influenciada pelos hábitos e paisagens da vida cotidiana, especialmente do interior. O sentido dos objetos é complementado por narrativas que trazem memórias, histórias, crenças e cenários comuns aos lares do interior. É uma série que traz elementos da fauna, característicos da biodiversidade local.

- A apresentação/conceituação da peça expõe influências da cultura e história local
- A apresentação/conceituação da peça expõe memórias e afetividade do(s) designer(s)
- A peça sugere a consideração de aspectos dos hábitos e/ou costumes local
- A peça sugere a consideração de aspectos da história e/ou tradição local
- A peça sugere a consideração de saberes e/ou valores da cultura local

Símbolos materiais evidentes

Por meio da utilização da cerâmica, queimada em altas temperaturas, os designers reproduzem cascos de tatu, cascos de caramujos e chifres de boi. Utilizam dos elementos naturais para desenvolverem os moldes e assim reproduzirem as formas em material cerâmico.

- Utiliza o artesanato local
- Utiliza matéria-prima característica do artesanato ou própria do território
- Utiliza de técnicas de produção análogas às técnicas de produção do artefato artesanal
- A forma e a estética do produto comunicam aspectos da história e da cultura local

Signos codificados

Nota-se que a coleção, bem como todo trabalho desenvolvido pelos designers, é reflexo de um trabalho de pesquisa e interpretação. A forma, a estética e método projetual transmitem a interpretação que fazem sobre os artefatos da cultura material local, das paisagens do interior, bem como dos hábitos e costumes tradicionais, especialmente dos povos sertanejos e originários.

- A forma e a estética da peça refletem a interpretação de um artefato artesanal
- A forma e a estética da peça refletem a interpretação de uma técnica artesal
- A peça resulta de adaptações das técnicas artesanais de produção próprias do local
- O método projetual sugere a interpretação de hábitos e costumes tradicionais do local

IMAGENS DO PRODUTO

OUTRAS OBSERVAÇÕES

Pontos Positivos

Os designers promovem aspectos da identidade do território por meio de objetos que resgatam e valorizam especialmente a biodiversidade brasileira. Também trazem reflexões sobre os utilitários cerâmicos e propõem um resgate as tradições de utilitários em materiais naturais.

Pontos Negativos

Existem múltiplas possibilidades de intercâmbio com artesãos, mas isso não é evidente.

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

3.2.3.3 Conclusões das análises sobre os estudos de caso

Como o intuito dessa pesquisa é principalmente a discussão sobre os aspectos da mútua contribuição entre os saberes populares e o design, entendendo que essa relação tem se refletido em novos produtos, processos, técnicas, metodologias e ações projetuais, a elaboração e análise dos estudos de caso se torna fundamental. A partir da análise e interpretação desses estudos de caso, foi possível delinear a resposta da questão central dessa pesquisa: *de que modo o design de produtos mineiro incorpora técnicas artesanais de produção e quais as abordagens projetuais dos designers nesse âmbito?*

Assim, acredita-se que a incorporação de técnicas artesanais acontece, em um primeiro plano, através de uma prática discursiva, ou seja, como resultado de uma interpretação de técnicas somada a interpretação dos próprios artefatos artesanais. Observa-se a busca pelo desenvolvimento de produtos que sejam dotados de identidade e mais coerentes aos propósitos de trabalho que os designers se propõem desenvolver. Nota-se que ao perceberem o design e o artesanato como propulsores de identidade na vida dos seres humanos, esses designers assumem uma importante responsabilidade como construtores da cultura material na atualidade. Afinal, produzem artefatos elaborados, identificados, usados, desejados e interpretados. Portanto, a apropriação de técnicas artesanais e o referenciamento aos artefatos artesanais deve ser cuidadosa, uma vez que se trata de produtos dotados de histórias e agentes na construção de experiências na realidade.

Sobre as abordagens projetuais dos designers nesse âmbito, através dos estudos de caso, pôde-se delinear duas mais evidentes: (i) a **abordagem da prática direta** com um método projetual que pode ser considerado como **experimental-ativo**, ou seja, designers que se dedicam a um ofício artesanal, partindo para a produção de peças únicas, caracterizadas por uma forte carga significativa, e, cada vez mais distantes da produção industrial à qual o design de produtos se vê historicamente relacionado; (ii) **abordagem criativa direta** cujo método projetual pode ser considerado como **experimental-contemplativo**, ou seja designers que buscam através do artesanato e do conhecimento de técnicas artesanais de produção, absorver conhecimentos para alimentar processos criativos e/ou refletir processos produtivos mais coerentes aos propósitos de trabalho que se deparam.

3.3 Estudo de caso II: técnicas artesanais tradicionais em Araguari-MG

Essa sessão volta-se ao levantamento, verificação e análise de técnicas artesanais tradicionais presentes no artesanato local. Apresenta-se como início da etapa propositiva dessa pesquisa, buscando a aplicabilidade dos conhecimentos obtidos até o momento. O objetivo deste estudo de caso é analisar e verificar as técnicas artesanais de produção, a fim de contribuir na atividade projetual de designers e estudantes de design. Considera-se que tal contribuição seja dada a partir da produção de um instrumento que apresente e elucide essas técnicas artesanais de produção. Para o levantamento das técnicas, foi estabelecido um recorte geográfico a fim de viabilizar o desenvolvimento da pesquisa. A cidade de Araguari, pertencente a região do Triângulo Mineiro, foi eleita como objeto para esse estudo. A escolha parte, principalmente, da familiaridade da pesquisadora com o local, por se tratar de sua cidade natal. Acredita-se que, por esse motivo, as noções de pertencimento e a proximidade com os artesãos locais, contribuem para a observação de aspectos da identidade, considerando pontos subjetivos dos artefatos artesanais importantes para sua análise e para a construção do instrumento projetual pretendido.

Para determinar a relação das técnicas artesanais com o território selecionado, entendendo aspectos que compõem a identidade local, foi iniciado um estudo sobre a história de Araguari e suas principais características sociais e culturais. Desse modo, investigou-se sobre a formação da cidade, as heranças culturais dadas pela formação social, a ligação com o contexto rural (sertanejo) e aspectos econômicos que geram influências sobre a cultura da cidade. Inicialmente buscou-se identificar a existência de um artesanato característico da cidade, pautado na formação histórica da cidade ou com justificativa ambiental, econômica, social e/ou cultural. Notada a ausência desse artesanato típico, iniciou-se um processo de identificação de técnicas artesanais que apresentassem esse embasamento (histórico, econômico, social e cultural). Por esse motivo, houve a necessidade de um breve estudo sobre tais aspectos, na tentativa de encontrar práticas artesanais associadas a materiais locais, com justificativas econômicas e alguma relação com a história de formação da cidade.

Identificadas as técnicas artesanais de produção que estabelecessem tais relações com o território, foram realizadas visitas em oficinas, buscando por aquelas mais tradicionais da cidade. Desse modo, foram selecionadas duas práticas artesanais, que serão apresentadas nas próximas sessões desse subcapítulo. Todo

procedimento e instrumentos utilizados estão descritos nas sessões que seguem, após uma breve contextualização sobre a história, cultura e economia da cidade.

Acredita-se que os resultados alcançados através dos estudos de caso selecionados contribuem diretamente para o desenvolvimento do instrumento projetual esperado. Tais resultados deverão apresentar, principalmente, informações sobre a relação da técnica com o território selecionado, justificando sua relevância na materialização da identidade. Por meio desses estudos de caso, também se faz um registro das etapas de produção do artefato artesanal gerado, descrição das ferramentas, materiais utilizados e histórico do artesão.

3.3.1 Contextualização histórica, cultural e econômica de Araguari: nota introdutória sobre o território

Em sua origem, o território da cidade de Araguari era habitado por índios Caiapós até a tomada do Estado mineiro pelos colonizadores. Compreendendo a região dos “sertões” e conhecido como “sertão da farinha podre”, servia como local de “pouso” aos bandeirantes. Com as ações de “desbravamento”, em 1748, cujo objetivo principal era ligar São Paulo à Goiás e expulsar os índios da região, foram compostas algumas aldeias. Dentre essas aldeias, um terreno, em especial, foi doado à Igreja Católica e iniciado a construção de um novo povoado. Os novos habitantes do povoado foram se instalando ao redor da sede paroquial que se desenvolvia de forma lenta e natural (BARBOSA, F., 2008; IBGE, 2015).

Em 28 de agosto de 1888, a chamada Villa Brejo Alegre se tornou cidade e recebeu o nome de Araguary (COMUNICAÇÃO, 2017). Alguns anos depois, em 1896, a Companhia Mogiana de Estradas de Ferro – CMEF foi instalada na cidade. Seu objetivo era ligar Rio de Janeiro até o Oeste das Minas, o estado de Goiás e o Centro-Oeste brasileiro. A instalação dessa empresa foi considerada um marco no desenvolvimento da cidade (BESERRA, 2021; CARILI, 2015).

> “Inaugurou-se a Estrada de Ferro durante a nossa estada em Araguari. Imaginem que barulhada. Veio da roça não sei quanta gente para ver o “bicho que lança fogo e tem partes com o diabo”... Houve uma mesa de doces, brindes, muita cerveja. As senhoras em grande toalete, na Estação, esperando a máquina que vinha tôda enfeitada com bandeiras. Quando, porém, ela apitou, foi uma corrida por ali a fora.
> Mulheres tiveram ataques, homens velhos juraram que nunca se serviriam de semelhante cousa, que urra feito bicho e tem fogo no corpo. Os moleques corriam de pavor, derrubando os taboleiros de biscoitos. E enquanto isso a máquina entrava triunfal na pequena

> estação de Araguari. Durante muitos dias só se falou na tal invenção do capeta.” (GODOY, 1961, p. 39-40)

Dava-se, então, uma nova dinâmica econômica, cultural e espacial para a cidade. O crescimento acelerado, aumento da ocupação, necessidade de ampliações e estruturação urbana, impulsionou também o desenvolvimento do comércio e de outros setores da economia (ARAÚJO, 2010). A cidade recebeu migrantes e imigrantes, uma sociedade urbana cresceu e refletiu novos hábitos. Para suprir essa sociedade que se expandia, com produtos e serviços, despontou-se também a necessidade de diferentes ofícios. Assim, aos ofícios antes ligados às práticas rurais, somaram os ofícios/serviços característicos de uma sociedade afetada pelo desenvolvimento ferroviário do país.

Até a primeira metade do século XX, Araguari se destacava como importante entreposto comercial, recebendo um alto fluxo de mercadorias agropecuárias – geralmente vindas de Goiás e de cidades da região centro-oeste e norte do país, e o intercâmbio de produtos industrializados - vindos principalmente de São Paulo (ARAÚJO, 2010). A função de entreposto comercial, contribuiu para o crescimento do comércio atacadista, colocando a cidade numa posição privilegiada. Esse papel também contribuiu para a apropriação dos excedentes regionais. A economia da cidade se desenvolveu então, com bases na expansão agropecuária, no desenvolvimento do comércio e nas indústrias de beneficiamento – especialmente as voltadas a grãos e carnes. Araújo (2010) destaca ainda a importância da industrialização do charque. Observada como fator de progresso para a cidade, as instalações industriais voltadas ao abate sistemático de gado e para o tratamento de charque e couros, se destinavam ao comércio exterior. Esse setor industrial, consequentemente trazia também reflexos no desenvolvimento de ofícios artesanais. Curtumes e matadouros abasteciam pequenos artesãos da cidade com couro e chifres, matéria-prima importante na produção de selas, botinas, berrantes dentre outros artefatos destinados aos trabalhadores rurais.

No entanto, a partir da década de 50, com a transferência da então Estrada de Ferro Goiás para a cidade de Goiânia, a cidade sofreu impactos negativos no seu comércio e uma desaceleração da atividade econômica (ARAÚJO, 2010). A cidade só retoma um ritmo de crescimento na década de 70, impulsionada pela diversificação agrícola. A partir desse momento destaca-se a produção cafeeira que, ainda hoje, é uma importante base para economia no município, considerando que o café se destina

à exportação. Nota-se que, desde então, o capital agrícola se tornou um importante agente de força econômica, que movimenta a cidade. A estrutura comercial, industrial e de serviços se volta, principalmente, ao atendimento local e das necessidades do campo modernizado (SEBRAE-MG, 2021a, 2021b).

> A modernização agrícola aumentou a relação campo-cidade, ao mesmo tempo em que intensificou o aumento do consumo produtivo agrícola, o que demandou novos estabelecimentos comerciais e de serviços, condicionando, uma nova dinâmica ao desenvolvimento urbano da cidade. (ARAÚJO, 2010, p. 181)

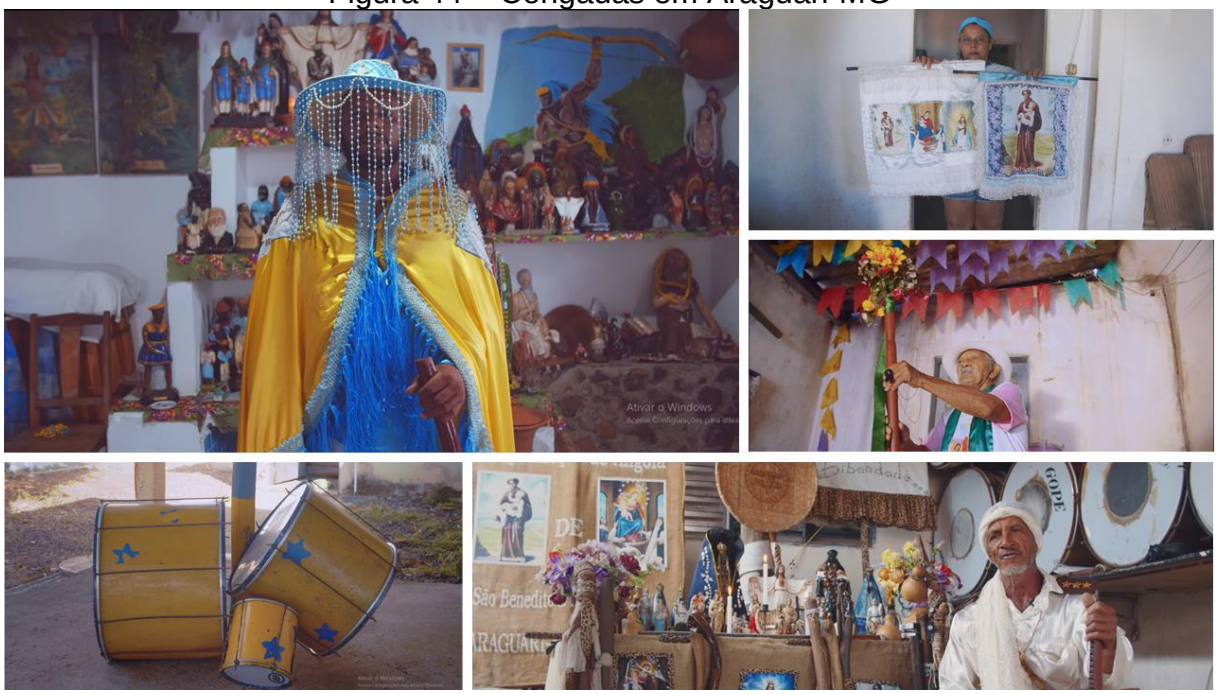
O último levantamento do IBGE, realizado no ano de 2010 e divulgado em 2013, registra o Índice de Desenvolvimento Humano Municipal (IDHM) e permite uma visualização do atual cenário econômico e social da cidade. No comparativo entre as 853 cidades de Minas Gerais, Araguari ocupa a 13ª posição no ranking de IDHM (IBGE, 2013b) e a 19ª posição no ranking de PIB Per Capita (IBGE, 2013b). As principais atividades econômicas da cidade e seu posicionamento no ranking de Minas Gerais, entre os 853 municípios são: Agropecuária (18º), Indústria (15º), Serviços (21º) e Administração, Defesa, Educação e Saúde Públicas e Seguridade Social (24º) (IBGE, 2013b). Esses dados confirmam a importância do setor produtivo baseado na atividade rural para a economia da cidade, até os dias de hoje.

Figura 43 − Marcos econômicos na história de Araguari - contribuições na construção da identidade local

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Pode-se perceber então que, através do panorama apresentado, a história do processo de formação da cidade, acontece inicialmente baseado na religiosidade. Fato comum em diversas cidades brasileiras. Pode-se afirmar que “a religião é o elemento fundante e condicionante à identidade territorial dos agentes sociais que nelas se instalam” (ARAÚJO, 2010). Desse modo, nota-se grande influência de manifestações culturais pautadas no aspecto da religiosidade. Dentre as manifestações culturais populares, comuns ainda hoje, se destacam a “folia de reis”, “congada” e cavalgadas[18] (MACHADO; ABDALA, 2007). Essas tradições culturais e festejos, que compõem o patrimônio imaterial da cidade, se conjugam a artefatos (ritualísticos ou funcionais), tonando-se importantes signos da identidade mineira.

Figura 44 − Congadas em Araguari-MG



Fonte: Imagens extraídas do documentário - Arraial da Ventania do Congado e das Folias, produzido pelo Grupo EMCANTAR Cia Cultural[19].

Figura 45 − Folia de Reis em Araguari-MG

[18] Na cidade, há uma tradição de peregrinação dos fiéis ao santuário de Nossa Senhora da Abadia, na cidade de Romaria, localizada a 87km de Araguari. A festa em comemoração à Santa, movimenta fiéis de toda região e se destaca entre os fiéis da cidade de Araguari. Alguns grupos de cavalgadas do local se reúnem em direção a cidade vizinha, fazendo “pouso” em algumas fazendas da região. A “festa de Romaria” é, portanto, uma das mais consideráveis manifestações culturais de cunho religioso na cidade, junto a festa em comemoração à Nossa Senhora do Rosário e São Benedito, que ocorrem no santuário localizado na cidade. Existem também grupos que organizam cavalgadas sem cunho religioso, apenas como manifestação de uma tradição herdada dos antigos tropeiros que percorriam o estado.

[19] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5N9wl4n7Za8 >. Acesso em: 20 jun. 2022.

Fonte: Imagens extraídas do documentário - Arraial da Ventania do Congado e das Folias, produzido pelo Grupo EMCANTAR Cia Cultural[20].

A história da cidade, também marcada pela presença das atividades ferroviárias. A “modernização”, vinda com a expansão das ferrovias, trouxe significativas mudanças tanto na estrutura socioeconômica, quanto no processo cultural e na identidade da cidade (BARBOSA, F., 2008; BESERRA, 2021; CARILI, 2015). Nota-se a modernização através da própria arquitetura, onde os aspectos coloniais, antes vistos nas casas simples da cidade, dão espaço às novas construções em estilo eclético, *art decó* e, anos mais tarde, modernistas. A estreita relação estabelecida, principalmente, com o estado paulista e goiano moldam a cultura da cidade. A impressão que se tem é que, as capitais São Paulo e Goiânia, em alguns aspectos, são referências tão mais marcantes na cultura, hábitos e costumes que a própria capital mineira, Belo Horizonte.

Outro aspecto observado com a presença da ferrovia na cidade é o acesso a materiais industrializados, especialmente o aço e outros metais. Esses materiais, vindos de São Paulo, serviram também ao surgimento e produção de pequenas fábricas de objetos metálicos diversos, destinados tanto aos trabalhadores do campo, como da cidade. Nota-se assim, a presença de oficinas de cutelaria, voltadas principalmente à produção de facões e canivetes. Algumas dessas oficinas também

[20] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5N9wl4n7Za8 >. Acesso em: 20 jun. 2022.

produziam outros artefatos em metal, destinados ao uso doméstico ou pequenas ferramentas, utilizadas por exemplo, para tratamentos dentários.

Figura 46 − Patrimônio arquitetônico tombado - edificações das décadas de 1910-1920

Fonte: FAEC- Fundação Araguarina de Educação e Cultura[21].

A forte presença da agropecuária, especialmente a produção de café e o abate bovino, também é notória quando são analisados aspectos que refletem na construção da identidade do local. O primeiro reflexo observado é na composição da sociedade. Especialmente a partir dos anos de 1970, o estabelecimento de famílias vindas da região Sul do país, principalmente do Paraná, e de São Paulo, impulsionou a modernização do campo, que consequentemente trouxe uma nova dinâmica urbana para a cidade (ARAÚJO, 2010). A modernização no meio rural, implicou na significativa presença da ciência, da técnica e da informação no campo. “Considerava-se que essa modernização poderia alavancar o crescimento industrial, seja por meio do aumento da demanda por insumos, implementos e máquinas e também pela expansão das agroindústrias” (ARAÚJO, 2010, p. 147). Além das questões econômicas provenientes dessa modernização subentende-se que, o número expressivo de migrantes vindos de outros estados do país, também trazem reflexos culturais para a cidade. Chegam a Araguari pessoas que carregam consigo memórias, hábitos e costumes estabelecendo novas conexões e referências culturais. Soma-se

[21] Disponível em: <https://faec.araguari.mg.gov.br/bens-tombados>. Acesso em: 20 jul. 2022

a esse fato um crescente ideal cosmopolita, moldando comportamentos e costumes de pessoas ansiadas pelo progresso.

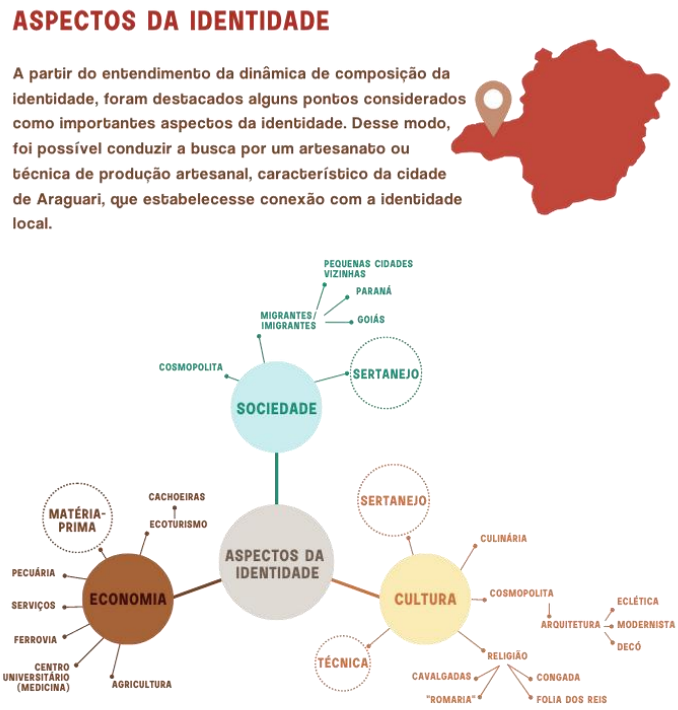
Atualmente, os setores de serviço[22] e comércio são expressivos na composição da economia da cidade (SEBRAE-MG, 2021a). No entanto, a influência do campo permanece arraigada e o café é percebido não só como um importante produto econômico, mas como elemento simbólico e identitário para a população. A estrutura industrial que havia se iniciado, sofreu modificações e apagamentos. A indústria de curtume e processamento de ossos bovinos, que se relacionava também com a atividade pecuária, já não existe na cidade. Os moldes capitalistas da industrialização trouxeram reflexos, segmentando o setor e impedindo o desenvolvimento de uma relação de identidade com matérias-primas provenientes da indústria da carne. Apesar de ainda existirem dois frigoríficos na cidade, destacados como grandes empresas instaladas na cidade, a matéria-prima proveniente de suas atividades é destinada principalmente a outras indústrias de beneficiamento, localizadas em outras cidades do estado e do país. Consequentemente, o abastecimento de ofícios tradicionais que utilizam, principalmente, couro e chifres foi enfraquecido.

Sabendo que os materiais locais têm papel importante como elementos que contribuem para a definição da identidade de um território, é importante mencionar alguns pontos observados através dessa pesquisa. As atividades rurais sempre permearam a economia de Araguari, considera-se assim, como contribuintes na definição de aspectos da identidade local. Entretanto, não é evidente que uma matéria-prima local, com disponibilidade (recurso natural local) e participação econômica, possa ser um elemento caracterizante da cidade. Apesar de notar que em certo momento da história da cidade havia, pois, potencialidades nesse aspecto para matérias-primas como couro, chifre e outros materiais que pudessem ser obtidos através do abate bovino. As atividades rurais também implicaram em serviços, e com isso, a prática de técnicas de produção artesanal que se associam a esse contexto. Ainda assim, não é possível perceber destaque em uma prática específica, reconhecida e valorizada como elemento da identidade local.

[22] A presença de um centro universitário privado, que atrai estudantes de todas as regiões do país, têm apresentado reflexos sociais, econômicos e culturais para a cidade nos últimos anos. Nesse centro universitário, se destaca o curso de medicina, que tem implicado também em grandes investimentos em diversos setores, especialmente em tecnologia. A instituição, hoje, é detentora do Centro de Simulação Realística para a área da Saúde – sendo este o maior da América Latina.

Todo esse traçado histórico apresentado, visa o entendimento da dinâmica de composição e aspectos da identidade da cidade. Entende-se a identidade como um conceito construído e fluido, sujeito a um processo de transformação social. Por esse motivo, observou-se elementos da economia, sociedade e cultura, por serem consideradas como forças que se interrelacionam e impactam significativamente as relações humanas. Desse modo, o infográfico (figura 47) a seguir apresenta uma análise que destaca os principais elementos constituintes da identidade e tradição da cidade, observados pela pesquisa.

Figura 47 − Infográfico do processo de entendimento dos aspectos da identidade local de Araguari



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

O fato é que, há presença da herança de características dos “sertões” mineiros, dos modos de vida sertanejos – ligados ao contexto rural e das pequenas cidades do interior. A ruralidade é marcante na composição da sociedade, da economia e da cultura da cidade, embora haja anseios cosmopolitas instigados pela inevitável globalização. Ademais, ainda é marcante a memória da ferrovia em seus tempos áureos, especialmente pelo legado material deixado (especialmente o complexo arquitetônico da antiga estação). A religião também se destaca como âncora da cultura da cidade, uma vez que, dentre as tradições mantidas, as festividades religiosas são as mais evidentes. Todos esses elementos possuem aspectos que se interrelacionam e promovem a construção da identidade local.

3.3.2 Coleta de dados

A coleta de dados inicia-se com uma investigação de campo, com o objetivo de identificar a existência de algum artesanato de tradição na cidade de Araguari. Após verificar a inexistência de estudos publicados ou documentos em arquivo público municipal que relacionassem alguma atividade artesanal específica, foi necessário realizar essa investigação. Para isso, foram analisados aspectos da história da cidade, da economia, da sociedade e da cultura, permitindo assim a identificação de

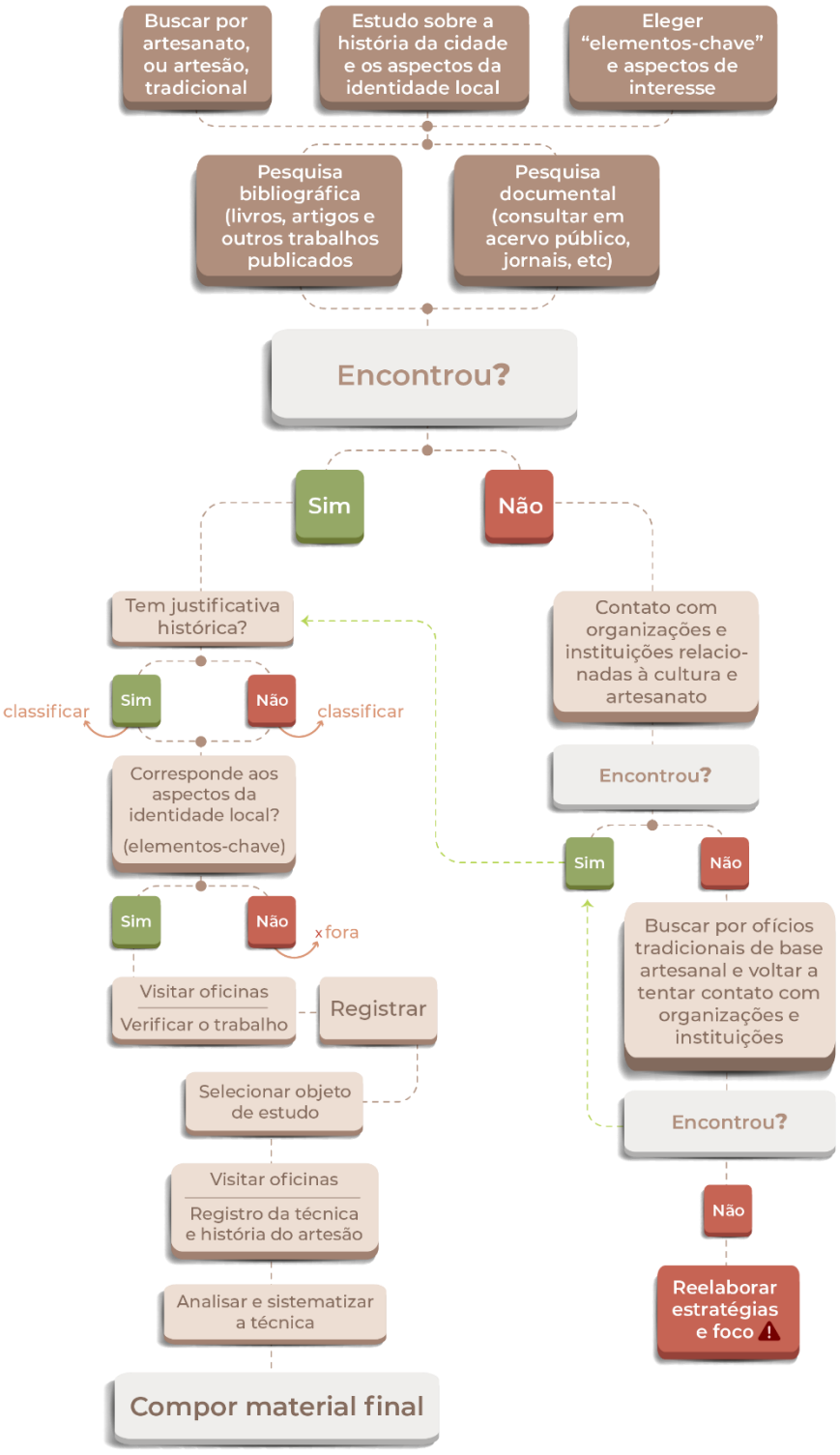
elementos-chave (apresentados na figura 48 a seguir). A partir daí, foi possível direcionar a busca às práticas artesanais que se conectassem a esses elementos.

Figura 48 − Elementos-chave para busca de técnicas artesanais locais

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Assim, para o desenvolvimento da pesquisa de campo e coleta de dados foi estabelecida uma estratégia, conforme ilustrado na figura 49 a seguir. Essa estratégia compreendeu três procedimentos básicos: (i) pesquisa documental para investigar a história e identidade da cidade; (ii) estudos de campo para identificar atividades artesanais através do trabalho de artesãos e mestres de ofícios; (iii) e entrevistas livres para conhecer a prática do ofício, assim como observar os produtos gerados e aspectos do processo de produção.

Figura 49 − Diagrama da estratégia adotada para o estudo de campo e coleta de dados



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Como se percebe no diagrama apresentado, uma das etapas da pesquisa de campo consistiu no estabelecimento de contato com instituições e organizações responsáveis pela promoção da cultura e do artesanato municipal. Desse modo,

estabeleceu-se contato com a Prefeitura Municipal de Araguari – Secretaria de Cultura, a Fundação Araguarina de Educação e Cultura (FAEC) e as associações de artesanato local (Associação dos Produtores Culturais e Artesãos de Araguari - APCAR e Associação de Artesãos, Artistas e Gastronomia Típica - Arte da Gente), o que permitiu reunir informações sobre práticas artesanais, examinar trabalhos dos artesãos das associações e direcionar o contato com artesãos não associados[23]. Estes contatos foram fundamentais para a obtenção de dados acerca da produção artesanal da cidade, bem como para a realização de entrevistas com os responsáveis por essas instituições e visitas aos artesãos locais.

Além do estabelecimento de contato com as entidades responsáveis pela promoção da cultura e do artesanato municipal, a pesquisa de campo também incluiu a realização de entrevistas livres com os artesãos, a fim de reunir informações sobre as técnicas, materiais e processos de trabalho utilizados. Estas entrevistas tiveram o intuito de compreender o contexto cultural e a relação do saber técnico-artístico, bem como, como a cultura local influencia(ou) os processos de produção artesanal e vice-versa, observando os fenômenos em situações naturais e não experimentais, correspondendo ao método qualitativo adotado nesse estudo. Também foram realizadas visitas à feira de artesanato, promovida pela Prefeitura Municipal de Araguari, em comemoração ao aniversário da cidade, nos dias 27 e 28 de agosto de 2022, junto a realização paralela do Festival de Música Triangulice.

Em meio ao processo de pesquisa de campo, por intermédio da presidente da associação Arte da Gente – Raquel de Oliveira Caetano, foi realizada uma reunião com o instrutor credenciado do Serviço Nacional de Aprendizagem Rural (Senar) e presidente da Federação do Artesanato Mineiro (FAM) – Rhaavi Dionísio, no período em que ocorria uma ação do Senar na cidade. Na oportunidade, pode-se conhecer o trabalho promovido pelo Senar, cujo objetivo é realizar um diagnóstico da produção artesanal local e promover a capacitação dos artesãos locais. De acordo com Rhaavi, o diagnóstico exige uma série de ações, desde a identificação de produtos, matéria-prima e técnica local, até a inserção dos produtos em feiras nacionais. O quadro 20 abaixo apresenta as etapas relatadas.

[23] Buscou-se por artesãos não associados, mas que de certa forma apresentassem relevância histórica na produção de artefatos artesanais em Araguari.

Quadro 20 − Alinhamento dos designers e aspectos de confluência

Ação	Etapa
Diagnóstico	Identificação do produto, matéria e técnica
	Aplicabilidade do domínio da técnica
	Avaliação da gestão
	Avaliação do empreendedorismo
	Avaliação da gestão financeira
	Avaliação da organização e cálculo do preço
	Avaliação sobre o controle de produção e processo produtivo padronizado
	Avaliação das ações de marketing e venda
Validação	Sanar problemas identificados no diagnóstico
	Desenvolvimento de marketing digital
	Promoção do associativismo
	Verificação da produção
	Treinamentos e orientações
Feira final	Organização de feiras para exposição e venda
	Orientações para participação em grandes feiras importantes no cenário nacional

Fonte: Elaborado pela autora (2022)

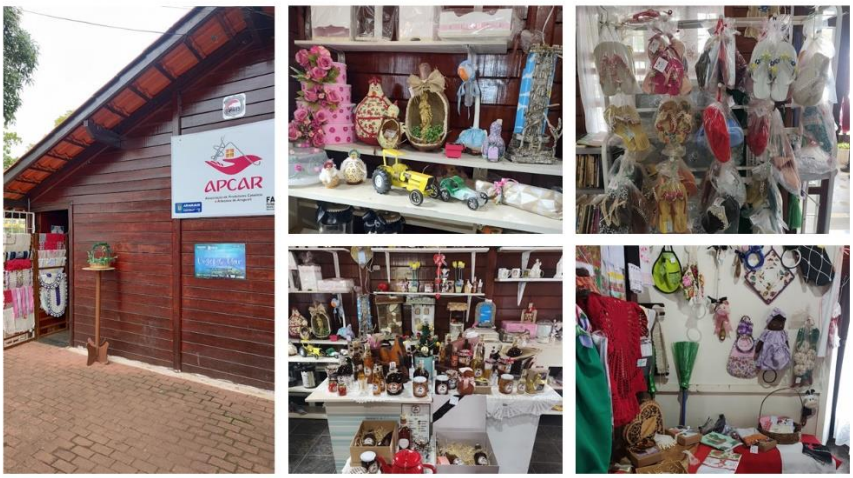
O diagnóstico faz parte de um programa de valorização e capacitação de artesãos locais, em cidades onde as atividades rurais são marcantes, abordando especialmente a importância da identidade local, procurando despertar e incentivar o saber técnico-artístico dos artesãos. Por se tratar de um trabalho em andamento, ainda são sigilosos os documentos e relatórios do diagnóstico realizado. Ainda assim, foram obtidas informações importantes que contribuíram para o desenvolvimento dessa pesquisa. Dentre elas a questão da ausência de um artesanato tradicional, que pudesse ser percebido como caracterizante da cidade, e do apagamento de ofícios tradicionais. Também foram discutidas as características do artesanato praticado na cidade atualmente e coletados contatos de artesãos que pudessem contribuir para esse estudo.

Rhaavi fez algumas colocações sobre as dificuldades encontradas no decorrer de seu trabalho na cidade. Entre outros fatores, destacam-se a falta de coesão dos artesãos para o fortalecimento de uma rede de negócios, a ausência da identidade nos trabalhos e a “morte dos saberes” – referindo-se às dificuldades encontradas para a continuidade das práticas artesanais. É notório que os avanços da modernização do campo e o uso de práticas mecanizadas, aliados à desvantagem competitiva, ao baixo retorno financeiro e aos anseios e novas perspectivas de vida dos contemporâneos, contribuem para o declínio de práticas e conhecimentos tradicionais de artesãos.

Estes, muitas vezes transmitidos de geração para geração, acabam morrendo com os seus detentores, configurando assim um cenário comum ao contexto nacional. Além disso, a desvalorização do conhecimento cultural, artístico e da própria história local está diretamente relacionada ao apagamento e desvalorização tanto do artesanato quanto dos ofícios tradicionais, bem como do seu papel como agentes da identidade local.

Sobre as características do artesanato encontrado na cidade, foram discutidos aspectos importantes que puderam também ser observados em outros momentos do estudo de campo, especialmente durante as visitas ocorridas às instalações das associações. Os artefatos, em sua maioria, são resultado de uma atividade exercida como forma de lazer ou distração, embora haja algumas ressalvas quanto à consideração deste como meio importante de complementação de renda. Dentre os produtos encontrados com maior frequência estão panos-de-prato, toalhas (de banho e mesa), objetos decorativos, acessórios de moda (colares, chinelos bordados, laços de cabelo), bonecas de pano e alguns utilitários domésticos (potes de armazenamento de mantimentos, penduradores de toalha, bandejas e outros).

Figura 50 − Fotos da sede e produções da Associação de Produtores Caseiros e Artesãos de Araguari - APCAR



Fonte: elaborado pela autora (2022).

Sobre os materiais, técnicas e temas abordados, observa-se forte influência das referências obtidas através da internet e de revistas de artesanato (conforme relatado pelos próprios artesãos entrevistados). Os trabalhos são feitos a partir de materiais diversos, desde tecidos, madeira (principalmente derivados de madeira como o MDF), metais e reciclados. Apresentam também diferentes técnicas, como a

pintura, a *découpage*, diferentes técnicas de bordado (principalmente ponto cruz, bordado livre, bordado em fita e vagonite), o macramê, o crochê, entre outras.

Em visita à Associação Arte da Gente e entrevista com a sua presidente, Raquel, foi possível observar a presença de alguns artefatos desenvolvidos após a realização de cursos e orientações promovidas pelo Senar. Raquel, que também é artesã, destaca que esses treinamentos esclareceram a questão da identidade local e o papel do artesão e do seu trabalho nesse contexto sociocultural, o que foi "um divisor de águas" para os produtos, que assumiram novas características. Os artesãos não só passaram a se sentir "importantes para a construção da cultura e da história da cidade", como também começaram a abordar temáticas relacionadas à vida cotidiana da região, como a produção cafeeira e as paisagens locais. Por meio da utilização de materiais e técnicas específicas, como o café torrado e a reciclagem de filtros de papel, os artesãos produzem objetos como bonecas de pano, miniaturas de casas históricas da cidade, arranjos de flores de papel ou tecido e utensílios de preparo de café, como pequenos coadores individuais, bandejas e outros. Ainda assim, trata-se de uma produção incipiente, que surge como resultado de uma ação iniciada pelo Senar em 2019, que foi retomada apenas em 2022, devido a pandemia.

Figura 51 − Fotos da sede e produções da Associação Arte da Gente

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

O quadro 21 a seguir sintetiza as principais características da produção encontrada e representada por artefatos fabricados pelos artesãos das associações da cidade.

Quadro 21 − Características do artesanato encontrado nas associações de artesãos em Araguari-MG

Material	Técnica	Temática
Madeira e derivados (MDF, compensado etc.)	**Marcenaria** Técnica que envolve o corte, a união e a montagem de peças de madeira para produzir objetos úteis e decorativos.	Hábitos sertanejos Cenários e paisagens rurais ou do interior Brinquedos
	Pintura e aplicação de madeira Técnica que envolve a aplicação de tintas para criar desenhos somada a aplicação de componentes em madeira que complementam os desenhos.	Elementos da natureza (flores) Hábitos domésticos (como por exemplo chaleiras e bules de café, xícaras, colheres e outros elementos)
	Decoupage Técnica que aplicação de motivos de papel na madeira. Pode ser aplicado também em metais, vidros e outras superfícies. Observação: foram observados vários	Padrões geométricos Hábitos domésticos (como por exemplo chaleiras e bules de café, xícaras, colheres e outros elementos) Elementos da natureza (flores)

Material	Técnica	Temática
	produtos que utilizavam filtros de café para compor motivos que são aplicados nas peças de madeira ou derivados.	
Tecidos	**Bordados variados** Técnica que envolve a utilização de linhas e fios para preencher partes do tecido ou desenvolver figura e padrões. Dentre as mais utilizadas foram notadas: ponto cruz, bordado livre e vagonite.	Elementos da natureza (especialmente flores e frutos) Paisagens locais (especialmente reproduções do "Palácio dos Ferroviários")
	Patchwork Técnica que consiste em montar peças de tecido de diferentes tamanhos e modelos, de forma a criar um desenho ou padrão.	Padrões geométricos Elementos da natureza (flores e vegetações)
	Crochê Técnica usada para criar padrões em tecidos e malhas, para produção de roupas, acessórios de moda e acessórios para casa.	Padrões geométricos Elementos da natureza (flores e vegetações)
	Confecção de bonecos Técnica que permite formar bonecos a partir da utilização de tecidos. As peças costuradas são cheias (ou não) com grãos de café e algodão ou manta sintética.	Figuras humanas ou animais
	Confecção de flores Técnica que permite formar arranjos de flores feitas a partir de tecidos. As peças costuradas são cheias (ou não) com grãos de café e algodão ou manta sintética.	Elementos da natureza (flores e vegetações)

<table>
<tr><th>Material</th><th>Técnica</th><th>Temática</th></tr>
<tr><td rowspan="3">Papel
 </td><td rowspan="3">Dobradura (modular)
Técnica de dobrar papéis, sem o auxílio de tesoura ou cola em pequenos módulos montados em formas representativas de animais, objetos, flores, personagens etc</td><td>Animais e figuras humanas</td></tr>
<tr><td>Personagens</td></tr>
<tr><td>Símbolos religiosos</td></tr>
<tr><td rowspan="4">Sucata e reciclados
 </td><td>Serralheria
Técnica que consiste na transformação de metais em peças artesanais decorativas ou utilitárias</td><td>Cenários e paisagens rurais ou do interior (memórias)</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Reciclagem
Conjunto de técnicas de reaproveitamento de materiais como matéria-prima para a criação de novos produtos. Principal material reaproveitado como matéria-prima são filtros de café de papel.</td><td>Elementos da natureza (flores e vegetações)</td></tr>
<tr><td>Hábitos domésticos (como por exemplo chaleiras e bules de café, xícaras, colheres e outros elementos)</td></tr>
<tr><td>Padrões geométricos</td></tr>
</table>

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

O que se nota a partir disso é que, conforme a Base Conceitual do Artesanato Brasileiro (PROGRAMA DO ARTESANATO BRASILEIRO, 2012), tais trabalhos, em sua maioria, se classificam como “trabalhos manuais” e não artesanato. Isso se deve pelas características do artefato, pelas características da construção do saber técnico-artístico, pelas características da produção, bem como pela ausência de “identidade cultural e de baixo valor agregado”.

Percebida então, a ausência de um artesanato tradicional que contribuísse para a formação da identidade local, a busca se concentrou em técnicas artesanais que estivessem relacionadas com o desenvolvimento econômico e cultural da cidade. Foram pesquisados ofícios de base artesanal que, de algum modo, estivessem relacionados às atividades no campo ou às indústrias do abate de animais e de processamento dos resíduos desse abate (como couros, ossos e outros componentes animais), bem como aqueles criados com a demanda advinda do desenvolvimento ferroviário. Nesse primeiro momento a busca considerou um resgate histórico, de práticas que marcaram o desenvolvimento da cidade. Dentre os mais citados durante a pesquisa de campo, destacam-se os ofícios ou atividades, descritas no quadro 22

abaixo. Também foram mencionados ofícios como marcenaria, carpintaria, olaria (fabricação de telhas e tijolos), dentre outros.

Quadro 22 − Ofícios de base artesanal percebidos como de maior destaque, classificados entre localizados/ativos e não localizados

Ofício	Artefatos produzidos	Característica da produção	Tipologia de materiais	Classificação localizados/ativos e não localizados
Cutelaria	Produção de facas e canivetes. Em algumas oficinas há também produção de talheres.	Manufatureira e Industrial	Minerais (metal)	Localizado e ativo
Sapataria	Fabricação de botinas.	Manufatureira e industrial	Fibras (origem animal)	Localizado e ativo
Selaria	Reparo de selas, produção de bainhas para facas e canivetes, produção de cintos e outros artefatos em couro (avental, carteiras e outros)	Artesanal	Fibras (origem animal)	Localizado e ativo
Sedém (sedenho)	Fabricação de corda feita a partir de crina de cavalo. Corda utilizada na montaria.	Artesanal	Fibras (origem animal)	Não localizado
Trançador (trançador de couro ou guasqueiro)	Fabricação de chicotes, laços, rédeas, cabrestos	Artesanal	Fibras (origem animal)	Localizado e ativo
Berranteiro	Fabricação de berrantes e artigos em chifre bovino.	Artesanal	Fibras (origem animal)	Localizado e ativo
Balaieiro	Fabricação de balaios em taquara para utilização em lavouras, principalmente na colheita de café.	Artesanal	Fibras (origem vegetal)	Não localizado
Luthier (violeiro)	Fabricação e reparo de instrumentos musicais. Principalmente violões e violas.	Artesanal	Madeiras	Localizado e ativo
Cardagem	Produção de fibras têxteis para fiação e tecelagem, principalmente algodão.	Artesanal	Têxteis	Não localizado
Fiação	Produção de fios para tecelagem.	Artesanal	Têxteis	Não localizado
Tecelagem	Produção de tecidos e utilitários (como tapetes, cobertores etc.)	Artesanal	Têxteis	Não localizado

Ofício	Artefatos produzidos	Característica da produção	Tipologia de materiais	Classificação localizados/ativos e não localizados
Encadernação	Confecção manual de capas de livro com gravação manual por tipos.	Artesanal e manufatureira	Fibras	Não localizado

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

A demanda crescente e a necessidade de manter os negócios lucrativos, aliada à forte concorrência, impulsionaram mudança dos processos produtivos, passando do artesanal para manufatureiros ou industriais. Observa-se que, à medida que a cidade foi crescendo e se desenvolvendo, houve um aumento significativo no número de oficinas, como por exemplo as cutelarias, as fábricas de botinas (sapateiros) e a fabricação de bainhas para canivetes e facas - que se separaram das tradicionais selarias e passaram a adotar um sistema de produção mais mecanizado e seriado, próximo ao industrializado. Uma ressalva identificada é a Selaria e Sapataria dos Reis, onde dois irmãos e um sobrinho, dão continuidade ao ofício que herdado do patriarca da família, tornando-se uma das mais tradicionais selarias da cidade. Além de oferecer serviços de manutenção e reparos de selas para cavalos, a Selaria e Sapataria dos Reis produz, de maneira artesanal e com processos fundamentalmente manuais, artefatos em couro, como cintos e bainhas para canivetes e facas.

Dentre os ofícios essencialmente ligados aos hábitos sertanejos e às práticas rurais, estão o “traçador de couro”[24], o berranteiro, o balaieiro e a técnica de sedenho (sedém). Durante a investigação constatou-se que o sedenho era praticado por uma senhora na cidade, com a afirmação de que se tratava da única detentora, ainda, de tal conhecimento. No entanto, não foi possível localizá-la e obter maiores informações sobre seu trabalho. Do mesmo modo, não foi possível identificar o artesão responsável pela produção de balaios, nem obter canais de contato para informações sobre sua produção. As informações sobre a existência desses artesãos vieram da entrevista realizada com o instrutor do Senar e confirmadas nas visitas[25] realizadas aos seleiros e berranteiros visitados pela presença de alguns produtos

Na busca por trançadores de couro, apenas um artesão foi identificado, também apontado como único na cidade com habilidade e conhecimento da técnica.

[24] O nome “trançador” é a maneira como se reconhece o ofício na região. Há variações de acordo com as regiões do Brasil, como por exemplo no sul do país, onde se reconhece como “guasqueiro”.
[25] Durante visita à Selaria e Sapataria Reis, foram apresentados um balaio e um sedém de montaria, produtos de uso particular do proprietário, que foram produzidos por esses artesãos não localizados.

Já sobre a fabricação de berrantes foram identificadas três oficinas, duas foram visitadas e apresentaram métodos de produção tradicionais, marcados pelo trabalho manual e baseado na tradição de transmissão de conhecimento de geração a geração. A terceira não foi possível estabelecer contato. Em uma dessas oficinas, um fato interessante foi observado. Trata-se de um artesão que desenvolveu notório trabalho produzindo artefatos variados, utilizando o chifre como matéria-prima. O mesmo artesão foi também identificado durante a pesquisa bibliográfica, por ter seu trabalho inserido nos Catálogos de Artesanato: Minas Gerais (SEBRAE 2006; 2008). A produção de berrantes se deu pela demanda do produto e o modo de aprendizagem da técnica foi autônoma. Para o estudo de caso, foram realizadas visitas guiadas apenas na oficina do artesão que, desde o princípio de sua atividade, se dedicou ao ofício de berranteiro.

O ofício de luthier na cidade recebe destaque pela produção da Luteria Borges, reconhecida no cenário nacional. A produção da oficina apresenta processos essencialmente artesanais e embora não tenha se originado de uma tradição familiar, apresenta influências da cultural local nos processos de produção e criação. Pequenas luterias, que se dedicam principalmente a reparos e manutenção de instrumentos (de corda, especialmente) são historicamente comuns na cidade. No entanto, não se identificou uma oficina com notória produção e histórica atividade. Já a atividade de encadernação manual, não foi identificada. Esse ofício se associa aos serviços de tipografia à cidade - serviço marcante na história do desenvolvimento da cidade, principalmente após a instalação da ferrovia na cidade, sendo por esse motivo foi listado nessa pesquisa.

Também a prática da tecelagem, cardagem e fiação, caracteristicamente realizados por mulheres em períodos entressafra, não foram localizadas na cidade no período abrangido por essa pesquisa. Apesar disso, nota-se sua importância simbólica e cultural, confirmada pelas ações promovidas pela Comunidade São Vicente de Paulo[26] e FAEC. Em 2011, a FAEC, em parceria com a Comunidade São Vicente de Paulo, deu início a um projeto na expectativa de estimular a prática de tecelagem manual, tendo em vista os “sérios riscos de se tornar extinta do cenário local” (CORREIO OFICIAL, 2011). O projeto consistia em oferecer oficinas de tear

[26] A Comunidade São Vicente de Paulo é uma instituição, fundada 1966, gerenciada pelo Conselho Central de Araguari da Sociedade São Vicente de Paulo, que desenvolve atividade como Instituição de Longa Permanência para Idosos.

para interessados em aprender as técnicas e, assim, promovia encontros entre artesãs, muitas delas internas da instituição, e a comunidade geral. Estes encontros anuais resultaram na venda de artefatos desenvolvidos pelas artesãs internas, porém o papel formador não obteve o êxito esperado. O último encontro aconteceu em 2019, antes da pandemia.

Considerando as atividades destacadas, iniciou-se o processo de seleção. O primeiro passo foi localizar aqueles que ainda são praticados, para que fosse possível realizar visitas às oficinas. Depois, considerou-se aqueles ofícios cuja produção fosse caracteristicamente artesanal. Então, foram observados níveis de relação estabelecidos com (i) hábitos sertanejos e/ou atividades rurais, (ii) festividades tradicionais e (iii) uso de matéria-prima local. Tais aspectos foram percebidos como importantes pontos de identidade local e se relacionam aos "elementos chave" relacionados à economia, sociedade e cultura.

Quadro 23 − Ofícios pré-selecionados e nível percebido de relação com hábitos sertanejos/atividades rurais, festividades tradicionais e uso de matéria-prima local

Ofício	SOCIEDADE	CULTURA	ECONOMIA
	Hábitos sertanejos e/ou atividades rurais	**Festividades tradicionais**	**Uso de matéria-prima local**
Selaria	■■■■■■	■■■□□□	■■□□□□
Trançador (trançador de couro ou guasqueiro)	■■■■■■	■■■□□□	■■■■■■
Berranteio	■■■■■■	■■■□□□	■■■■■■
Luthier (violeiro)	■■■■■□	■■■■■□	■□□□□□

Fonte: elaborado pela autora (2022).

A partir dessa pré-seleção, foram delineados os critérios finais para a seleção dos estudos de caso, que consideraram a história, cultura, costumes e tradição araguarina, bem como a interpretação simbólico-cultural, descritos no quadro 24 abaixo.

Quadro 24 − Critérios para seleção dos estudos de caso do artesanato em Araguari-MG.

Critério	Descrição	Relevância para identidade e valorização do território
Tipo de material	Considera a utilização de matéria-prima disponível na cidade. Prioriza-se aquela que esteja evidentemente relacionada à economia local, que estabeleça uma conexão histórica com o desenvolvimento da cidade ou então que corresponda à biodiversidade local.	Reconhecer a matéria-prima contribui para a preservação da memória, identidade e biodiversidade local.

Critério	Descrição	Relevância para identidade e valorização do território
Técnica/ofício	Considera técnicas de produção artesanais associadas às tradições e hábitos locais, também relacionadas a algum aspecto da economia local.	Estas técnicas podem ser compreendidas como elementos importantes para a preservação dos ofícios tradicionais e, consequentemente, assumem papel fundamental na formação da identidade local.
Vinculação histórica	Observa se a história do artesão e do seu ofício está intrinsecamente ligada ao desenvolvimento da cidade.	Considera o artesão com longa experiência na região, que através de sua habilidade com a técnica praticada, impulsiona e faz parte da história da cidade.

Fonte: Elaborado pela autora (2022)

Desse modo, foram selecionados o ofício de berranteiro e de trançador. Durante o processo de seleção destaca-se o fato de estarem relacionados às festividades, como as cavalgadas e folia de reis, aos hábitos sertanejos e, principalmente, à utilização de matéria-prima disponível na cidade – advinda da indústria de abate e das atividades agropecuárias, como chifres e o couro “cru”. As etapas que sucedem a seleção, consistem na análise dos trabalhos desenvolvidos pelos artesãos selecionados e sua importância no processo de valorização do território como agentes da identidade local. para compreender e elaborar o registro de suas técnicas artesanais de produção.

Por fim, os dados coletados evidenciam a inexistência de uma prática artesanal tradicional e característica da cidade. No entanto, ao observar as atuais produções artesanais, pode-se encontrar temáticas comuns ao artesanato mineiro, especialmente relacionadas aos hábitos e cotidiano rurais. Observa-se a existência de ofícios tradicionais, marcados pela prática artesanal e manual, que conservam memórias e técnicas simbólicas. Tais ofícios contribuem, também, para a identidade local e seu reconhecimento se faz importante para a valorização do território. Portanto, o registro e análise das técnicas utilizadas nestes ofícios é importante em diversas frentes, tanto como ferramenta para o design de produtos, quanto para manter vivas as tradições e memórias locais, promovendo o incentivo à produção local, bem como para a preservação e valorização do artesanato e das técnicas artesanais tradicionais.

3.3.3 Instrumentos de análise e elaboração dos dados

A pesquisa de campo foi realizada por meio de visitas que permitiram a realização de uma observação sistemática e não-participante, com o objetivo de reunir dados sobre as técnicas, materiais e processos de trabalho utilizados na fabricação

de artefatos artesanais. Esses instrumentos foram estratégicos para a compreensão do contexto cultural e da relação entre o saber técnico-artístico, bem como para investigar como a cultura local influencia os processos de produção artesanal e vice-versa. Para tanto, foram estabelecidos parâmetros de análise, a fim de identificar e compreender como os materiais, técnicas e processos de produção são utilizados pelos artesãos.

Sabe-se que o contexto cultural compreende um conjunto de condições históricas, sociais, econômicas, políticas e geográficas que influenciam a forma como as pessoas interpretam, assimilam e reagem a diferentes situações e fenômenos. Também se refere às crenças, valores, costumes, códigos e linguagem compartilhados por uma comunidade, região ou nação (GEERTZ, 2008; HALL, 2003). Esse conjunto de fatores de influência, que moldam a percepção e a forma de pensar das pessoas, moldam também a produção artesanal. Entendendo que a cultura local influencia os processos de produção artesanal (e é influenciada por eles) de diversas maneiras, considerou-se para a análise elementos como materiais, técnicas de produção e as formas de desenvolvimento do saber artesanal. Além disso, observou-se a ocorrência (ou não) da criação de novos produtos, resultantes da adaptação e aprimoramento de técnicas tradicionais, uma vez que esses novos produtos podem se tornar parte da cultura local.

A compreensão do contexto cultural foi fundamental para a seleção dos objetos de estudos, pois identificou aqueles que apresentavam relação com elementos da economia, sociedade e cultura local, além de uma justificativa histórica, como foi apresentado anteriormente. Para analisar a relação do saber técnico-artístico, foi construído um primeiro instrumento de análise. Tal análise envolve compreender como se adquire, desenvolve, aplica e compartilha o conhecimento nos estudos de caso selecionados. Por esse motivo, é importante observar os materiais e técnicas usados, bem como as fontes de informação e processos de criatividade. Além disso, é importante verificar a forma como os artesãos colaboram uns com os outros, partilhando seu conhecimento, considerando tanto as interações em redes sociais como as formais, como cursos e oficinas. O instrumento partiu do pressuposto de que o ofício analisado é praticado por artesãos com habilidades necessárias para criar um trabalho - como a capacidade de pensar de forma criativa e usar ferramentas e equipamentos com segurança e precisão. O quadro abaixo apresenta o Instrumento 01 de análise desenvolvido.

Quadro 25 − Instrumento 01 - Verificação de aspectos da relação do saber técnico-artístico

Processo do saber	Aspectos da relação		Aspecto identificado
Aquisição do conhecimento	"Herança" familiar (transmissão de geração em geração – "pai para filho")		☐
	Geração em geração (transmissão "mestre para aprendiz") *		☐
	Autodidata (movido por interesse individual utilizando caminhos diversos)		☐
Desenvolvimento do conhecimento	Experimentação	Artística (plástica/estética)	☐
		Teste de ferramentas/instrumentos	☐
		Teste de materiais	☐
		Teste de técnicas	☐
	Prática	Demanda (encomendas)	☐
		Espontânea	☐
	Aperfeiçoamento	Pesquisa (livre/espontânea)	☐
		Contato com outros artesãos	☐
		Cursos, capacitações e treinamentos	☐
	Outro:_____		
Aplicação do conhecimento	Através de melhorias nos modelos já produzidos		☐
	Através da criação de novos modelos e/ou produtos		☐
	No desenvolvimento de	Novas técnicas	☐
		Novas ferramentas/instrumentos	☐
		Novos materiais (melhorias nos materiais)	☐
	Outro:_____		
Compartilhamento do conhecimento	Desenvolvem algum tipo de registro/documentação do trabalho (de modo descritivo, através de fotografias, modelos ou outro)		☐
	"Herança" familiar (transmissão de geração em geração – "pai para filho")		☐
	Geração em geração (transmissão "mestre para aprendiz") *		☐
	Atividades junto à comunidade		☐
	Redes sociais, internet		☐
	Outro:_____		☐

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Para verificar o modo como a cultura local influencia os processos de produção artesanal e vice-versa, foi elaborada uma lista de aspectos a serem observados, que pode ser vista no quadro 26 a seguir. Esse instrumento parte do princípio de que a interação entre as tradições culturais e as práticas artesanais é crucial para se entender o impacto da cultura local nos processos de produção. Por exemplo, as tradições locais podem influenciar os processos de produção artesanal ao fornecer técnicas e materiais específicos para criar um determinado produto, ou pela demanda de determinado produto. Da mesma forma, os produtos artesanais podem servir como forma de preservar e fortalecer as tradições culturais locais, pois eles podem ser usados como referência para o passado e como representação de uma cultura em constante evolução. Além disso, também é importante considerar o modo como a cultura local influencia o mercado artesanal, já que o sucesso dos produtos artesanais depende da aceitação e compreensão de seu público-alvo.

Quadro 26 − Instrumento 02 - Verificação dos modos como a produção artesanal afeta e é afetada pela cultura local

Viés de entrelaçamento entre cultura local e produção artesanal local	**O processo artesanal...**	**Classificação**	
		SIM	**NÃO**
Viés da tradição	É usado como referência para o passado, como forma de preservar e fortalecer tradições culturais locais	☐	☐
	Preserva uma técnica tradicional	☐	☐
	Está relacionado a um material no local	☐	☐
	Fortalece e preserva a produção de um material local	☐	☐
Viés do mercado artesanal*	É reconhecido pelo público-alvo local	☐	☐
	Atende necessidades locais	☐	☐
	Atende tradições locais	☐	☐

**Com relação ao produto proveniente do processo de produção artesanal, diz respeito ao mercado e aceitação.*
Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Para identificar os materiais, técnicas e processos de produção usados pelos artesãos, foi desenvolvido o Instrumento 03. Neste, a configuração de preenchimento mais descritivo, permitiu que as informações fossem coletadas e registradas de forma mais abrangente e flexível, no entanto, procurando garantir uma observação guiada. Assim, foram levantadas questões sobre o material utilizado pelo artesão, além de classificá-lo segundo as tipologias de materiais[27]. Já sobre as técnicas, pontos de observação foram colocados para abranger desde o fazer manual até o modo como o artesão desenvolve mecanismos e/ou ferramentas próprias do seu trabalho. Em relação aos processos de produção, considerou-se o registro de aspectos das etapas de produção, montagem, embalagem e distribuição. Desse modo, se compôs o quadro 27 apresentado a seguir.

Quadro 27 − Instrumento 03 - Verificação dos materiais, técnicas e processo de produção

Material			
Tipologia	*Nome*		
Como é adquirida a matéria-prima principal?	O material é comprado ou produzido pelo artesão? *Descrição da observação*		
	Exige que o artesão prepare o material antes da produção do artefato? *Descrição da observação*		
	É uma matéria-prima local?	Sim ☐	Não ☐ De onde?
	É suficiente para a produção?	☐	☐
	Precisa ser complementada por meio de compra em outra localidade	☐	☐ De onde?
	Outras observações:		

[27] A identificação das tipologias dos materiais é guiada pela determinação da Base Conceitual do Artesanato Brasileiro (PROGRAMA DO ARTESANATO BRASILEIRO, 2012).

Técnica			
Nome	*Tipo de artefato resultante da técnica*		
Características essenciais		Sim	Não
	Predominantemente manual?	☐	☐
	Utiliza maquinário para auxiliar de maneira limitada?	☐	☐
	Está sujeita a um padrão de trabalho?	☐	☐
Ferramentas e métodos	Utiliza alguma ferramenta desenvolvida pelo artesão para cumprir um método ou modelo de artefato específico? *Descrição da observação, com imagens do instrumento e justificativas.*		
	O artesão realizou alguma adaptação da técnica aprendida (ou "convencional")? *Descrição da observação.*		
	Outras observações:		

Processo de Produção			
Aspectos da produção e montagem		Sim	Não
	Segue um padrão de trabalho que otimiza a produção e visa diminuir custos? *Descrição da observação.*	☐	☐
	Desenvolve um modelo próprio, obtendo assim uma matriz, que garante o processo de reprodução? *Descrição da observação.*	☐	☐
	Tempo gasto para a produção do artefato, etapas da produção e montagem: • *Descrever em tópicos as etapas de produção e montagem na sequência em que ocorrem, desde a aquisição do material até a montagem.*		
	Outras observações:		
Aspectos da embalagem e distribuição		Sim	Não
	Exige embalagem específica?	☐	☐
	A embalagem é feita pelo artesão?	☐	☐
	A embalagem protege o produto durante o transporte e armazenamento?	☐	☐
	Qual tipo de material utilizado para embalagem? *Descrição da observação.*		
	De que forma o produto é identificado? *Descrição da observação.*		
	A identificação ocorre de forma clara e legível para que seja fácil identificar o produto e suas características? *Descrição da observação.*		
	Quais os canais de apresentação e distribuição do produto?		
	☐ Galerias de arte		
	☐ Lojas de artesanato locais		
	☐ Feiras de artesanato		
	☐ Mercados de artesanato		
	☐ Vendas diretas		
	☐ Lojas físicas		
	☐ Lojas online		
	☐ Redes sociais		
	Outras observações:		

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Assim, a elaboração dessas fichas foram fundamentais para a análise dos estudos de caso e contribuíram para a elaboração do instrumento projetual pretendido por essa pesquisa.

3.3.4 Análise dos dados dos estudos de caso

Para a apresentação dos estudos de caso, não serão expostas informações que possam identificar os artesãos e suas oficinas. Isso se deve ao fato de que o objetivo dessa pesquisa é analisar as técnicas e os processos artesanais. Para tanto, algumas condutas foram estabelecidas:

- As particularidades observadas no trabalho dos artesãos durante o estudo serão apresentadas de maneira descritiva;
- As fotografias utilizadas não expõem a identidade do artesão e para garantir que particularidades não sejam expostas, serão elaboradas ilustrações para representar a técnica utilizada no processo de produção do artefato, quando necessário.

Destaca-se que as visitas para a realização das observações, foram agendadas conforme a disponibilidade do artesão, e guiadas pelas fichas de verificação apresentadas na sessão anterior.

As análises realizadas buscam demonstrar a conexão entre a produção artesanal e as práticas culturais, bem como os seus valores materiais e simbólicos associados. Entende-se que a prática artesanal é por si só expressão de uma prática cultural. Acredita-se que essa conexão e os valores associados podem ser demostrados pelos métodos, técnicas e materiais que o artesão aplica em seu trabalho, uma vez que são influenciadas pelo seu contexto cultural. Também é demonstrado conforme a utilização do artefato em hábitos locais e práticas culturais, como danças, músicas, cerimônias e festivais e cotidiano sertanejo. Outro ponto que confirma essa vinculação é a utilização da produção artesanal como uma forma de preservar e manter as práticas culturais, resgatar a história local, bem como a forma como o produto é visto e recebido no mercado.

Portanto, as fichas de verificação e a interpretação desses dados possibilita compreender os processos de preservação de conhecimentos tradicionais, visando obter informações sobre técnicas e processos de produção artesanal que poderão contribuir tanto para a teoria e crítica do design quanto para o desenvolvimento de novas técnicas e produtos.

3.3.4.1 Estudo de caso: Berrateiro

A partir do estudo sobre a história e processo de desenvolvimento da cidade de Araguari, pode-se pressupor que o ofício de berranteiro – referindo-se à prática da

fabricação de berrantes – é resultado de uma somatória de fatores. Por um lado, os hábitos sertanejos (ou memória deles), uma herança histórica na região, onde os berrantes são utilizados instrumento para tanger o gado. Por outro, os frigoríficos e a atividade pecuária presentes na cidade que fornecem a matéria-prima. Há também a relevância do berrante nas festividades mais tradicionais da cidade, como as cavalgadas, folias de reis e romarias.

A produção de berrante é uma atividade que preserva não só as tradições, festividades, memórias e história locais, como também é consumida no mercado local por um público que se identifica com a cultura sertaneja. Os artefatos produzidos na cidade são também vendidos para consumidores de outras cidades e estados do país. O processo de confecção desse instrumento é extremamente minucioso, necessitando de muita habilidade e atenção do artesão para garantir sua qualidade. O berrante é fabricado a partir da união de diversos chifres, exigindo do artesão dedicação na busca por peças que se encaixem de forma adequada. O processo de seleção de componentes necessários para a fabricação do berrante exige uma grande quantidade de matéria-prima, devido às características não padronizadas deste material natural. Esta seleção pode gerar sobras, pois nem todos os chifres adquiridos se "encaixam" para formar o artefato final. Dessa forma, são percebidos dois problemas principais: a escassez de matéria-prima para suprir a demanda e gerar lucro para o artesão; e a sobra de materiais não utilizados. Nesse sentido, observou-se que, para o artesão, a maior dificuldade ainda é a aquisição de matéria-prima suficiente, que muitas vezes é adquirida em outros estados, o que encarece o artefato final e traz dificuldades na logística. Ainda assim, observa-se uma relação de afetividade entre o artesão e a prática da produção de berrantes. Supõe-se que, talvez seja este o ponto principal para a continuidade do ofício.

Figura 52 − Fabricação de berrantes

Fonte: Arquivo da autora (2022).

O processo de observação realizado na oficina ocorreu em duas etapas, em dias distintos, conforme a disponibilidade do artesão. Para analisar a técnica, foram aplicados os instrumentos de verificação. O resultado é apresentado a seguir, com o preenchimento das fichas e as conclusões.

Quadro 28 − Instrumento 01 - Verificação de aspectos da relação do saber técnico-artístico – ofício de berranteiro

Processo do saber	**Aspectos da relação**		**Aspecto identificado**
Aquisição do conhecimento	"Herança" familiar (transmissão de geração em geração – "pai para filho")		☐
	Geração em geração (transmissão "mestre para aprendiz") *		■
	Autodidata (movido por interesse individual utilizando caminhos diversos)		☐
Desenvolvimento do conhecimento	Experimentação	Artística (plástica/estética)	■
		Teste de ferramentas/instrumentos	■
		Teste de materiais	☐
		Teste de técnicas	■
	Prática	Demanda (encomendas)	■
		Espontânea	☐
	Aperfeiçoamento	Pesquisa (livre/espontânea)	■
		Contato com outros artesãos	■
		Cursos, capacitações e treinamentos	☐
	Outro: *A produção dos berrantes, hoje, é feita toda pelo artesão e sua esposa, que aprendeu a técnica e procura meios de inovação plástica através de acessórios. O foco e a preocupação maior estão na funcionalidade do artefato como instrumento que precisa reproduzir adequadamente o som esperado.*		
Aplicação do conhecimento	Através de melhorias nos modelos já produzidos		■
	Através da criação de novos modelos e/ou produtos		■
	No desenvolvimento de	Novas técnicas	■
		Novas ferramentas/instrumentos	■
		Novos materiais (melhorias nos materiais)	☐
	Outro: *Desenvolvimento de ferramentas e instrumentos próprios para o desenvolvimento do trabalho.*		
Compartilhamento do conhecimento	Desenvolvem algum tipo de registro/documentação do trabalho (de modo descritivo, através de fotografias, modelos ou outro)		☐
	"Herança" familiar (transmissão de geração em geração – "pai para filho")		■
	Geração em geração (transmissão "mestre para aprendiz") *		■
	Atividades junto à comunidade		☐
	Redes sociais, internet		☐
	Outro:		☐

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

No trabalho observado, são evidentes os aspectos de criatividade e inovação, especialmente por serem desenvolvidos e adaptados instrumentos e ferramentas que auxiliam o desenvolvimento da produção. Ainda que o artesão tenha aprendido a técnica "básica" com outro artesão, ele desenvolve suas habilidades criativas e técnicas, promovendo inovações ao desenvolver outros tipos de produtos com maestria e refinamento. A aptidão técnica é desenvolvida e compartilhada com aprendizes, que geralmente, apresentam algum grau de parentesco.

Quadro 29 – Instrumento 02 - Verificação dos modos como a produção artesanal afeta e é afetada pela cultura local

Viés de entrelaçamento entre cultura local e produção artesanal local	O processo artesanal...	Classificação	
		SIM	NÃO
Viés da tradição	É usado como referência para o passado, como forma de preservar e fortalecer tradições culturais locais	☐	■
	Preserva uma técnica tradicional	■	☐
	Está relacionado a um material local	■	☐
	Fortalece e preserva a produção de um material local	☐	■
Viés do mercado artesanal*	É reconhecido pelo público-alvo local	■	☐
	Atende necessidades locais	■	☐
	Atende tradições locais	■	☐

**Com relação ao produto proveniente do processo de produção artesanal, diz respeito ao mercado e aceitação.*
Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Ao analisar os modos como a produção artesanal de berrantes pode afetar e ser afetada pela cultura local, observa-se que o viés mercadológico é o que mais impulsiona a sua manutenção. No entanto, questiona-se até que ponto a demanda mercadológica seria suficiente para manter viva essa prática. Com relação aos hábitos e tradições, nota-se a procura dos berrantes para atender às necessidades do cotidiano rural e às festividades tradicionais da cidade. No entanto, existem riscos para a produção artesanal desses instrumentos, uma vez que há um certo enfraquecimento das tradições, promovido por diversos fatores como a falta de reconhecimento, a diminuição da ocorrência de festividades e as mudanças nos hábitos e costumes.

Embora a produção artesanal de berrantes (e o próprio artefato) tenham sua importância como referência para o passado e para a história local, e que possuam potencialidades para fortalecer e preservar as tradições culturais locais, esse viés da tradição parece não ter a devida relevância no contexto cultural da cidade, ainda que a cultura sertaneja seja presente na cidade. Tudo isso coloca em risco a preservação da produção que ainda existe, bem como da técnica.

Outro aspecto importante, é da preservação e fortalecimento de um material local. Foi possível perceber com a pesquisa que não há o reconhecimento de um material como componente da identidade da cidade, embora existam possibilidades. Dentre as possibilidades, os materiais provenientes do abate bovino se destacam. Ou seja, há uma cadeia de produtiva interligada a produção pecuária e a atividade de abate bovino, que apresenta destaque econômico e potencialidades no fornecimento de um material típico da cidade. No entanto, ações devem ser planejadas para que haja o devido reconhecimento e impulsionamento tanto das técnicas artesanais,

quanto dos materiais locais, uma vez que contribuem para a valorização do território e afirmação de uma identidade local.

Para verificar materiais, técnicas e processos de produção e entender melhor a dinâmica dessa prática artesanal, aplicou-se o Instrumento 03, destacando os seguintes resultados.

Quadro 30 − Instrumento 03 - Verificação dos materiais, técnicas e processo de produção

Material			
Fibras	*Chifre bovino*		
Como é adquirida a matéria-prima principal?	O material é comprado ou produzido pelo artesão? *Comprado de frigoríficos, geralmente locais.*		
	Exige que o artesão prepare o material antes da produção do artefato? *Sim. O artesão faz o processo de seleção, limpeza e uniformização para então iniciar o processo de produção.*		
		Sim	Não
	É uma matéria-prima local?	■	☐ De onde?
	É suficiente para a produção?	☐	■
	Precisa ser complementada por meio de compra em outra localidade	■	☐ De onde? *Paraná*
	Outras observações: *A matéria principal é comprada na cidade e do estado do Paraná. O couro utilizado na produção das alças é comprado na cidade já preparado para a confecção dessas alças.*		

Técnica			
Berranteio	*Berrantes*		
Características essenciais		Sim	Não
	Predominantemente manual?	■	☐
	Utiliza maquinário para auxiliar de maneira limitada?	■	☐
	Está sujeita a um padrão de trabalho?	■	☐
Ferramentas e métodos	Utiliza alguma ferramenta desenvolvida pelo artesão para cumprir um método ou modelo de artefato específico? *São adaptadas ferramentas encontradas no mercado, como serras, cinzeis e formão. Na dinâmica do trabalho, o artesão prefere adaptar e construir ferramentas pela dificuldade em encontrar algo específico para seu trabalho.*		
	O artesão realizou alguma adaptação da técnica aprendida (ou "convencional")? *Segue métodos tradicionais como aprendido. Desenvolve fixadores (espécie de cavilha ou parafuso) em chifre para fixação das alças.*		
	Outras observações: *Apenas adapta os instrumentos e ferramentas para manter a técnica tradicional.*		

Processo de Produção			
Aspectos da produção e montagem		Sim	Não
	Segue um padrão de trabalho que otimiza a produção e visa diminuir custos? *Existe um padrão de trabalho para, com a preocupação principal de organizar a produção e atender a demanda dentro do prazo. A diminuição de custos foi percebida como consequência.*	■	☐

Processo de Produção			
	Desenvolve um modelo próprio, obtendo assim uma matriz, que garante o processo de reprodução? *Sim. Foram desenvolvidos vários modelos no decorrer da prática do artesão que, quando se sentiu "satisfeito", gerou um modelo e o manteve. Além disso são utilizados instrumentos na busca por manter aspectos de singularidade do trabalho, como por exemplo a confecção de formões e gabaritos para cinzelamento da marca dos berrantes e sua data de fabricação.*	■	☐
	Tempo gasto para a produção do artefato, etapas da produção e montagem: *Em média 2 a 3 dias para a produção de 1 berrante, depois da aquisição do material* • *Seleção dos chifres (procurando peças que se encaixam e separação entre chifres esquerdos e direitos)* • *Corte das extremidades do chifre;* • *Uniformização da espessura interior do chifre* • *Lixamento da parte exterior do chifre* • *Marcação das partes que receberão cola* • *Lixamento* • *Preparação da "biqueira": aquecimento em água fervente para modelar a ponta do chifre e unir aos demais componentes* • *Colagem dos componentes* • *Polimento* • *Preparação dos anéis (em couro ou chifre) para acabamento e vedação das junções* • *Aplicação de fixadores (cavilhas feitas de chifre) para receber alças* • *Colocação dos anéis para acabamento nas junções modelando por meio do aquecimento com maçarico ou água fervente* • *Gravação de ornamentos e marca do artesão por meio do talhamento com formão e tingimento com tinta acrílica e pó de chifre* • *Polimento final* • *Inserção das alças em couro.*		
	Outras observações: *O trabalho do artesão visitado é desenvolvido em uma oficina anexa a sua residência. Todo trabalho é executado por ele e sua esposa, que auxilia em etapas de acabamento, junção das peças e gravação.*		
Aspectos da embalagem e distribuição		Sim	Não
	Exige embalagem específica?	☐	■
	A embalagem é feita pelo artesão?	☐	■
	A embalagem protege o produto durante o transporte e armazenamento?	☐	■
	Qual tipo de material utilizado para embalagem? *Não se aplica.*		
	De que forma o produto é identificado? *Gravação da marca no próprio artefato*		
	A identificação ocorre de forma clara e legível para que seja fácil identificar o produto e suas características? *Não se aplica.*		
	Quais os canais de apresentação e distribuição do produto?		
	☐ Galerias de arte		
	☐ Lojas de artesanato locais		
	☐ Feiras de artesanato		
	☐ Mercados de artesanato		
	■ Vendas diretas		
	☐ Lojas físicas		
	☐ Lojas online		
	☐ Redes sociais		

Processo de Produção
Outras observações: *O produto é feito por encomenda e entregue sem embalagem. Em geral, é entregue diretamente ao comprador.*

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Ao analisar como ocorre o processo de produção dos berrantes, compreende-se a complexidade da técnica, uma vez que se trata de um conjunto de procedimentos ligados a arte de fabricar esse instrumento. Percebe-se também que, se tratando de um instrumento, sua validação ocorre através de testes do som produzido e para isso, o artesão deve conhecer a acústica do instrumento. Desse modo, é evidente que o ofício de berranteiro depende de habilidades que são adquiridas mediante a prática e o exercício contínuos, bem como de um conhecimento tácito que dificilmente pode ser desvinculado do contexto humano e social. Por esse motivo, defende-se nessa pesquisa que, ao serem reveladas técnicas e processos artesanais de produção, não significa que o design pretende superar o artesanato, ou que designers assumam o espaço dos artesãos. Ao contrário, espera-se potencializar a relação e o papel interlocutor do design junto aos artesãos. E, principalmente, estimular a capacidade interpretativa, o conhecimento simbólico e sintético dos designers no desenvolvimento de produtos que contribuam para identidade local e valorização do território.

3.3.4.2 Estudo de caso: trançador

Da mesma maneira que o ofício de berranteiro, o ofício de trançador de couro se relaciona aos hábitos sertanejos, que por sua vez são marcantes na identidade histórico-cultural da cidade de Araguari. Também se trata de um ofício cuja matéria-prima é proveniente das atividades de abate bovino, ou seja, material percebido sendo local. Os trançadores de couro produzem, em couro cru, uma espécie de corda, trançada a partir de técnicas específicas para construir diversos artefatos, geralmente utilizados por boiadeiros e peões nas suas atividades do campo. São vários os artefatos oriundos dessa prática, desde pequenas tranças para ornamentar outros produtos como facas e canivetes, até a confecção de laços e pinholas – principais produtos resultantes da técnica.

Figura 53 − Fabricação de laços e pinholas - trançador de couro

Fonte: Arquivo da autora (2022).

O ofício de trançador está diretamente relacionado às atividades rurais, tanto pelo fornecimento de matéria-prima proveniente da criação e abate bovino, como pelo destino do produto final, que é utilizado por trabalhadores rurais. Durante o estudo de campo, foi possível constatar que não só este ofício, mas também outros que utilizam couro como matéria-prima, eram estimulados pela presença de curtumes na cidade. Por isso, era comum encontrar na cidade artesãos como trançadores, seleiros, dentre outros. No entanto, o fechamento dessas empresas se torna um dos motivos que contribuíram para o apagamento desses ofícios, sendo identificado apenas um artesão que se dedica ao ofício de trançar couro.

O trançador de couro, não só domina a arte de trançar como também prepara o couro que será utilizado. É um processo que exige conhecimento técnico e se inicia com a limpeza do couro assim que o animal é abatido, passa pelo processo de curtimento e termina com a feitura dos tentos (tiras de couro) que serão trançados. Um dos desafios mais importantes percebidos durante o processo está relacionado ao preparo do couro. É importante que a limpeza e curtimento sejam realizados imediatamente após o abate, para evitar que a rápida proliferação de bactérias e microrganismos degrade o material. Isso implica que o artesão tenha contato direto com os abatedores de animais e acesso rápido ao material. Além disso a qualidade do couro é determinada pelo preparo adequado, que inclui o uso de técnicas de

curtimento específicas para cada espécie animal. O trançador também precisa conhecer a fisiologia do couro, para saber escolher o melhor material para cada trança, considerando que existem pontos de fragilidade nas fibras da pele do animal.

Para observar o processo de produção dos tentos e as técnicas de trançar o couro, foram realizadas duas visitas. O artesão desenvolve seu trabalho sozinho, na própria residência, de maneira totalmente manual, sem auxílio de máquinas elétricas, somente utilizando instrumentos que ele mesmo adaptou para seu método de trabalho. Para as análises foram aplicados os instrumentos de verificação. O resultado é apresentado a seguir, com o preenchimento das fichas e as conclusões.

Quadro 31 − Instrumento 01 - Verificação de aspectos da relação do saber técnico-artístico

Processo do saber	**Aspectos da relação**		**Aspecto identificado**
Aquisição do conhecimento	“Herança” familiar (transmissão de geração em geração – “pai para filho”)		☐
	Geração em geração (transmissão “mestre para aprendiz”) *		■
	Autodidata (movido por interesse individual utilizando caminhos diversos)		☐
Desenvolvimento do conhecimento	Experimentação	Artística (plástica/estética)	☐
		Teste de ferramentas/instrumentos	■
		Teste de materiais	☐
		Teste de técnicas	☐
	Prática	Demanda (encomendas)	■
		Espontânea	☐
	Aperfeiçoamento	Pesquisa (livre/espontânea)	☐
		Contato com outros artesãos	■
		Cursos, capacitações e treinamentos	☐
	Outro: *O artesão já utilizou artefatos trançados como ferramenta de trabalho e iniciou a produção para suprir necessidades próprias como vaqueiro. Ao perceber que o produto atendia também outras pessoas (demanda) decidiu se dedicar ao ofício.*		
Aplicação do conhecimento	Através de melhorias nos modelos já produzidos		■
	Através da criação de novos modelos e/ou produtos		☐
	No desenvolvimento de	Novas técnicas	☐
		Novas ferramentas/instrumentos	■
		Novos materiais (melhorias nos materiais)	☐
	Outro: *As adaptações que realizou em métodos, técnicas e ferramentas de produção foram motivados pela funcionalidade do objeto, que era utilizado pelo artesão em atividades rurais.*		
Compartilhamento do conhecimento	Desenvolvem algum tipo de registro/documentação do trabalho (de modo descritivo, através de fotografias, modelos ou outro)		☐
	“Herança” familiar (transmissão de geração em geração – “pai para filho”)		☐
	Geração em geração (transmissão “mestre para aprendiz”) *		■
	Atividades junto à comunidade		☐
	Redes sociais, internet		☐
	Outro: *O artesão relata que algumas pessoas de sua vizinhança o procuraram para aprender o ofício, mas que não deram continuidade ao aprendizado. Dos seus filhos e netos, nenhum despertou interesse pela técnica. Também aponta que, as pessoas interessadas em aprender a técnica se sentiam desestimuladas ao terem que lidar com o processo de limpeza e curtimento do couro.*		☐

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Observa-se que, nesse estudo de caso, o desenvolvimento do saber técnico-artístico é impulsionado pelo conhecimento prático, especialmente porque o artesão iniciou o ofício motivado pelas atividades cotidianas rurais que desempenhava. O artesão relatou que é comum que alguém que trabalhe com trançados já tenha usado ou utilize os artefatos produzidos em alguma atividade. Isso ajuda a aperfeiçoar sua produção, testando a funcionalidade e eficácia do artefato na prática. No entanto, esse ofício está em vias de extinção na cidade, pois a concorrência de produtos industrializados aliada ao desinteresse de novas gerações pelo seu aprendizado contribuem para que sua prática seja descontinuada

Quadro 32 – Instrumento 02 - Verificação dos modos como a produção artesanal afeta e é afetada pela cultura local

Viés de entrelaçamento entre cultura local e produção artesanal local	**O processo artesanal...**	**Classificação**	
		SIM	**NÃO**
Viés da tradição	É usado como referência para o passado, como forma de preservar e fortalecer tradições culturais locais	☐	■
	Preserva uma técnica tradicional	■	☐
	Está relacionado a um material no local	■	☐
	Fortalece e preserva a produção de um material local	■	☐
Viés do mercado artesanal*	É reconhecido pelo público-alvo local	■	☐
	Atende necessidades locais	■	☐
	Atende tradições locais	■	☐

**Com relação ao produto proveniente do processo de produção artesanal, diz respeito ao mercado e aceitação.*
Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Ao conhecer a cultura sertaneja e os hábitos rurais presentes na cidade, compreende-se que a produção de artesanatos em couro trançado é fortemente influenciada por essa cultura. É notório que essas tradições do campo têm um papel relevante na fabricação desses objetos, refletindo sua história e manifestações culturais. No entanto, não se pode afirmar que tal produção tenha o devido reconhecimento como referência histórica e cultural, muito menos que seja praticada e valorizada no intuito de fortalecer uma tradição cultural local. Mesmo assim, há demanda pelos artefatos resultantes dessa atividade, que são procurados por consumidores da cidade e da região.

Quadro 33 – Instrumento 03 - Verificação dos materiais, técnicas e processo de produção

Material	
Fibras	*Couro bovino*
	O material é comprado ou produzido pelo artesão?

Material			
Como é adquirida a matéria-prima principal?	*A matéria-prima é adquirida em frigoríficos da cidade e/ou outros abatedores (açougues, pequenos criadores de gado que abatem para consumo próprio) e depois preparado pelo artesão para a confecção do produto final.*		
	Exige que o artesão prepare o material antes da produção do artefato? *Sim, o material é preparado pelo artesão. O couro cru passa por um processo de limpeza e curtimento que é realizado pelo próprio artesão em sua residência. Depois, o artesão produz as tiras (tentos) que são os principais componentes para a fabricação dos produtos finais.*		
		Sim	Não
	É uma matéria-prima local?	■	☐ De onde?
	É suficiente para a produção?	■	☐
	Precisa ser complementada por meio de compra em outra localidade	☐	■ De onde?
	Outras observações: *O couro é adquirido e no mesmo dia "esfolado" para retirar toda gordura e carne. Depois passa por um processo de higienização que consiste na lavagem com água limpa e sabão. O artesão prefere deixar ele de molho em água com sal por algumas horas e só depois, estendê-lo ao sol. Para essa secagem ao sol, o artesão utiliza um bastidor retangular de madeira, com parafusos gancho, onde prende o couro com fios de arame, passados em pequenos furos feitos nas extremidades da pele do animal. Dessa forma o couro fica esticado e é levado ao sol para secagem por aproximadamente uma semana, a depender do clima.*		

Técnica			
Trançador de couro cru (Guasqueiro)	*Pinholas, laços, componentes de arreios e cabrestos*		
		Sim	Não
Características essenciais	Predominantemente manual?	■	☐
	Utiliza maquinário para auxiliar de maneira limitada?	☐	■
	Está sujeita a um padrão de trabalho?	■	☐
Ferramentas e métodos	Utiliza alguma ferramenta desenvolvida pelo artesão para cumprir um método ou modelo de artefato específico? *O artesão não utiliza máquinas elétricas ou complexas. Apenas instrumentos que, na maioria, são adaptados ou construídos por ele mesmo.*		
	O artesão realizou alguma adaptação da técnica aprendida (ou "convencional")? *A única adaptação relatada é no processo de retirada dos tentos (tiras de couro), que depende das condições do couro adquirido e das encomendas feitas. Ou seja, caso a peça de couro apresente pontos de fragilidade (muitas vezes causados pela presença de cicatrizes) ou a demanda seja de um produto com comprimento longo, o corte para obtenção dos tentos é feito de maneira circular, a fim de aproveitar o material ao máximo.*		
	Outras observações: *As técnicas empregadas para trançar e dar acabamento (nós) são seguidas tal qual foram aprendidas.*		

Processo de Produção			
		Sim	Não
Aspectos da produção e montagem	Segue um padrão de trabalho que otimiza a produção e visa diminuir custos? *Apesar de seguir métodos comuns a prática de trançador, nota-se dificuldades em otimizar a produção para diminuir custos ou aumentar o volume de produção.*	☐	■

Processo de Produção		
Desenvolve um modelo próprio, obtendo assim uma matriz, que garante o processo de reprodução? *O artesão considera que a escolha de alguns acessórios (como as argolas das pinholas) são importantes para manter uma identidade própria do seu trabalho. Essas argolas são marteladas de modo que ficam com marcas que configuram uma textura própria.*	■	☐

Tempo gasto para a produção do artefato, etapas da produção e montagem:

Etapa 01 – curtimento do couro e preparação dos tentos

- *Tempo gasto: de 2 dias a 1 semana a depender do clima*
- *Limpeza da pele retirando carne e gordura – raspando a parte interna do couro com faca*
- *Lavagem do couro: lavar em água limpa e sabão*
- *Molho em água com sal*
- *Estende-se o couro em um bastidor e leva-o ao sol para secar*
- *Passados dois dias (ou mais, dependendo do clima) com couro seco, inicia-se o processo de lonqueamento – lonquear significa retirar o pelo aplicando terra ou cinza e raspar com uma cunha de madeira e faca*
- *Lavagem do couro para "amaciá-lo" e retirar a cinza ou terra aplicada*
- *Estende-se o couro no bastidor ou em um varal para secá-lo*
- *Depois de seco se inicia o processo de retirada dos tentos*
- *Sobre uma mesa (modo horizontal) ou com o auxílio de um fixador vertical (pregos presos na parede) se coloca o couro já dividido em 4 partes. conforme a fisiologia do animal, ou divide-se cada uma das 4 partes em faixas largas*
- *Deve-se marcar pontos menores de fragilidade do couro (cicatrizes pequenas) que não foram retirados na primeira divisão da pele – a marcação auxilia para que esses pontos sejam retirados antes que se inicie a trança, pois podem causar ruptura dos tentos*
- *Com o auxílio de uma "fieira" de madeira e uma faca afiada retira-se os tentos que têm aproximadamente 0,5 cm ou 1cm de espessura, podendo variar de acordo com o produto e técnica a ser empregada para as trançar*
- *Para padronizar a espessura dos tentos, utiliza-se uma "descarnadeira", trata-se de uma plaina (muitas vezes fabricada pelo próprio artesão) comporta por uma lâmina com corte apenas em um dos lados e uma superfície lisa, onde se passa o couro para uniformizar a espessura*

Etapa 02 – trançar os tentos

- *Antes de iniciar as tranças, cada tento é "esquinado" ou seja, com o auxílio de uma faca afiada em apenas de um lado, retira-se as quinas de cada tento de maneira superficial para não romper o tento*
- *É feito o acabamento final da superfície externa do couro (parte dos pelos) raspando com a mesma faca*
- *Feitos os devidos acabamentos e uniformização, inicia-se o processo de trançar*
- *As tranças variam conforme a necessidade do produto ou a estética desejada*
- *Podem ser tranças planas ou tubulares (formando cordas), no caso estudado, como são produzidos principalmente laços e pinholas, as tranças tubulares são utilizadas*
- *As tranças podem ser feitas a partir de vários tentos, no estudo de caso analisado, as predominantes são de 4, 6, 8 e10 tentos*
- *Para acabamento das peças são trançados nós, que podem ser eitos a partir de diferentes técnicas*
- *Também existem tranças específicas para o acabamento na união de argolas*

Processo de Produção			
	Outras observações: *Para compor o material final, será apresentado apenas um modo de trançar os tentos e o resumo da preparação do material, como consta na ficha.*		
Aspectos da embalagem e distribuição		Sim	Não
	Exige embalagem específica?	☐	■
	A embalagem é feita pelo artesão?	☐	■
	A embalagem protege o produto durante o transporte e armazenamento?	☐	■
	Qual tipo de material utilizado para embalagem? *Não se aplica.*		
	De que forma o produto é identificado? *Não há embalagem para identificar o produto.*		
	A identificação ocorre de forma clara e legível para que seja fácil identificar o produto e suas características? *Não se aplica.*		
	Quais os canais de apresentação e distribuição do produto?		
	☐ Galerias de arte		
	☐ Lojas de artesanato locais		
	☐ Feiras de artesanato		
	☐ Mercados de artesanato		
	■ Vendas diretas		
	■ Lojas físicas		
	☐ Lojas online		
	☐ Redes sociais		
	Outras observações: *O artesão coloca alguns de seus produtos à venda em selarias e de produtos agrícolas.*		

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Ao analisar o material, a técnica e o processo de produção utilizado pelo artesão, não só se tem um registro importante como ferramenta para a formalização dessa atividade, mas também se confirmam aspectos relevantes para a valorização de materiais e técnicas locais que são parte da identidade da cidade. Além disso, acredita-se que as técnicas artesanais de produção podem auxiliar as pessoas a se conectarem com seu passado e com a tradição local. Esses aspectos reforçam a importância da preservação das tradições, que são fundamentais para o desenvolvimento e a modernização da região.

3.3.4.3 Conclusões dos estudos de caso II

Os Estudos de Caso II são desenvolvidos no intuito de atender a um dos objetivos específicos desse estudo, que consiste em verificar aspectos característicos do artesanato mineiro, bem como a analisar técnicas artesanais de produção que contribuem para a promoção da identidade cultural do território. Para cumprir esse objetivo, foi estabelecido um recorte geográfico, a fim de viabilizar o desenvolvimento da pesquisa, permitindo assim levantar técnicas artesanais de produção característicos da cidade mineira de Araguari.

Seleção, análise e descrição dos objetos de estudo: artefatos desenvolvidos a partir de técnicas artesanais que apresentem justificativas econômicas, históricas e culturais características da cidade estudada;

4 RESULTADOS E DISCUSSÕES

4.1 Proposta de desenvolvimento de um guia de consulta de técnicas artesanais de produção para designers

Com o objetivo principal de investigar e analisar técnicas artesanais de produção típicas do estado de Minas Gerais, esta pesquisa propõe o desenvolvimento de um instrumento para projetos de produto, a fim de estimular ideias e novas conexões entre design e artesanato. Desse modo, a proposição do instrumento se compõe a partir das análises do design e do artesanato mineiros, bem como dos resultados obtidos a partir dos estudos de campo realizados para a composição dos Estudos de caso II, apresentados no capítulo anterior.

O estudo das técnicas artesanais de produção na cidade mineira de Araguari foi essencial para compreender os processos de formação da identidade local. Ao destacar elementos da sociedade, economia e cultura araguarina, foi possível identificar aspectos que contribuem para a valorização do território como materiais, ofícios tradicionais e os artefatos oriundos dessas práticas. Além disso, por meio da observação não participante efetuada durante os estudos de campo, pode-se realizar o registro da prática e dos processos de produção adotados em ofícios artesanais tradicionais da cidade. Esse registro, por sua vez, contribuiu para o desenvolvimento de um modelo de instrumento que consiste em apresentar processos de produção de natureza artesanal. Considera-se relevante o desenvolvimento deste instrumento, tendo em vista a importância do acesso a referências e materiais que apresentem processos de produção no intuito de desvendar como são “feitos” os artefatos.

Observou-se que existem referências disponíveis sobre materiais e processos de produção voltadas para a área do design. No entanto, estas se concentram em elucidar processos industriais de fabricação, não tendo sido encontradas quaisquer referências, que se voltem à área do design e demonstrem processos artesanais para a produção de produtos. Ainda que seja uma abordagem polêmica e delicada acredita-se que o registro de técnicas artesanais de maneira sistematizada e formalizada, tenha sua relevância até mesmo para a manutenção de tais saberes. É certo que,

para tanto, deve-se considerar o fato de que as técnicas artesanais envolvem relações humanas, o saber-fazer, o saber técnico-artístico. Trata-se de um conhecimento cuja transmissão envolve o contato direto, e que fazem parte de práticas inseridas num contexto social e cultural específico que devem ser respeitados.

Desse modo, realizou-se a sistematização das informações sobre as técnicas artesanais observadas. Tais informações, foram coletadas e registradas através dos instrumentos de verificação, apresentados na sessão dos Estudos de Caso II – sobre as técnicas artesanais tradicionais, identificadas em Araguari-MG. Para a sistematização, foram elaborados modelos em formato de fichas com informações que resumem os processos de produção. Para isso, utilizou-se como referência três principais bibliografias – Kula (2012), Lefteri (2009) e Lima (2006). Trata-se de livros que funcionam como guias sobre materiais, técnicas e processos de fabricação industriais e oferecem a projetistas uma melhor compreensão desses processos de produção. Tais referências foram tomadas devido sua forma clara e objetiva de apresentação. Além disso, a pretensão é que este modelo possa ser aplicado também em outras técnicas artesanais, ilustrando o processo de produção, os principais instrumentos utilizados e demonstrando a importância de determinada técnica artesanal para a localidade onde ela é praticada.

Desse modo devem ser registrados e observados os seguintes aspectos:

1. **Matéria prima utilizada**: nesse campo, é destacado o principal material necessário para a produção do artefato, assim como a tipologia de materiais a que ele pertence de acordo com as referências de materiais típicos do artesanato da região estudada (no caso dessa pesquisa o artesanato mineiro). Aqui também se descrevem as características que o material possui quando há variações ou diferentes processamentos envolvidos. Por exemplo, os trançados em couro feitos a partir de tentos podem ser produzidos com o chamado "couro cru" ou couro cru lonqueado, pois o tipo de curtimento do couro influência nas suas propriedades físicas e estéticas, bem como na sua aplicabilidade.
2. **Conjunto de ferramentas e grau de especificidade ferramental:** nesse campo destaca-se se o conjunto de ferramentas é predominantemente manual ou se há utilização de máquinas que auxiliam a produção dos artefatos. Nele são listados os principais instrumentos e sua função na produção. Também apontado o grau de especificidade, como um indicador de quão específicas são

as ferramentas necessárias para realizar o trabalho. Esse grau de especificidade é avaliado em termos de flexibilidade de aplicação (quando outras ferramentas podem ser utilizadas para atender a necessidade da produção), facilidade de manutenção e adaptação de ferramentas similares (quando uma ferramenta é facilmente encontrada no mercado, ou tem um reparo facilitado, ou ainda, quando uma ferramenta já existente foi adaptada ou remodelada pelo artesão para atender suas necessidades de produção).

3. **Grau de dificuldade da técnica (especialização):** a análise da dificuldade da técnica exige uma reflexão aprofundada em relação aos aspectos de velocidade de produção. Nesse sentido, é importante considerar a quantidade de etapas necessárias para a produção do artefato, bem como o tempo total necessário para a sua realização. A complexidade da forma do artefato e a dependência do conhecimento de outras técnicas, como pré-requisito para o desenvolvimento da técnica avaliada, também são fatores a serem considerados. A percepção do artesão sobre o nível de conhecimento necessário para executar o trabalho também deve ser levada em conta.
4. **Velocidade de produção**: refere-se à quantidade de tempo necessária para a criação do artefato acabado. É importante avaliar o tempo médio gasto para cada etapa da produção, pois a técnica geralmente depende de outras para gerar o artefato final. Além disso, também é possível medir a velocidade de produção artesanal por meio da quantidade de produtos criados por unidade de tempo.
5. **Complexidade de formas**: é a quantidade de detalhes necessários para criar um artefato. Deve ser avaliada a quantidade e variedade de detalhes necessários para criar uma forma e as possíveis restrições que afetam a forma dos artefatos.
6. **Dimensões (escala da mão ou do corpo):** Considerando que os artefatos artesanais produzidos a partir de determinada técnica podem variar em dimensões e formatos, este campo refere-se à escala humana como referência de medida. Assim, artefatos que correspondem à escala da mão são aqueles que podem ser facilmente manipulados e transportados com as mãos, sem exigir grandes esforços corporais. Os laços e pinholas produzidos por trançadores, bem como os berrantes, são exemplos disso. Já a escala do corpo diz respeito a objetos com dimensões e peso maiores, que são mais difíceis de

serem carregados e exigem esforços corporais. Aqui, podemos citar as cadeiras de madeira, redes de descanso, mesas, roupas e outros elementos que “abrigam” ou suportam o corpo humano.

7. **História**: esse campo auxilia na apresentação da técnica com relação a aspectos que possam contribuir para percepções de subjetividade. Nele deve ser apresentada, de forma suscinta, a investigação sobre a relação da técnica com a história e processo de formação do território.
8. **Aspectos culturais:** considerando a importância das técnicas artesanais para a construção da identidade cultural do território, busca-se estabelecer uma leitura dos aspectos simbólicos engendrados por ela através do registro da relação que a técnica (e o artefato por ela gerado) estabelece com tradições, hábitos e costumes locais.
9. **Aspectos sociais e econômicos**: nesse campo apresenta-se um olhar sobre a atualidade, evidenciando aspectos sociais e econômicos relacionados à prática artesanal estudada, considerando que esses aspectos dizem respeito às forças e fatores que afetam a maneira como as pessoas interagem e se relacionam em um determinado contexto. Ou seja, são apontados elementos que contribuem para a produção e consumo do artefato, bem como características de comportamento que reforçam valores de uso e valores simbólicos.
10. **Pontos positivos**: Neste campo, destacam-se os principais pontos fortes da técnica artesanal em relação à utilização de matérias-primas; a possibilidade de criação de peças únicas e personalizadas; a conexão com a cultura local; e o potencial para a preservação da cultura e tradição da região.
11. **Pontos negativos**: Este item aborda os desafios da técnica, tais como o tempo de produção, o custo do produto, o retorno (lucro) gerado, a dificuldade de aquisição de matéria-prima, o limite de produção, o nível de especificidade e a necessidade de especialização.

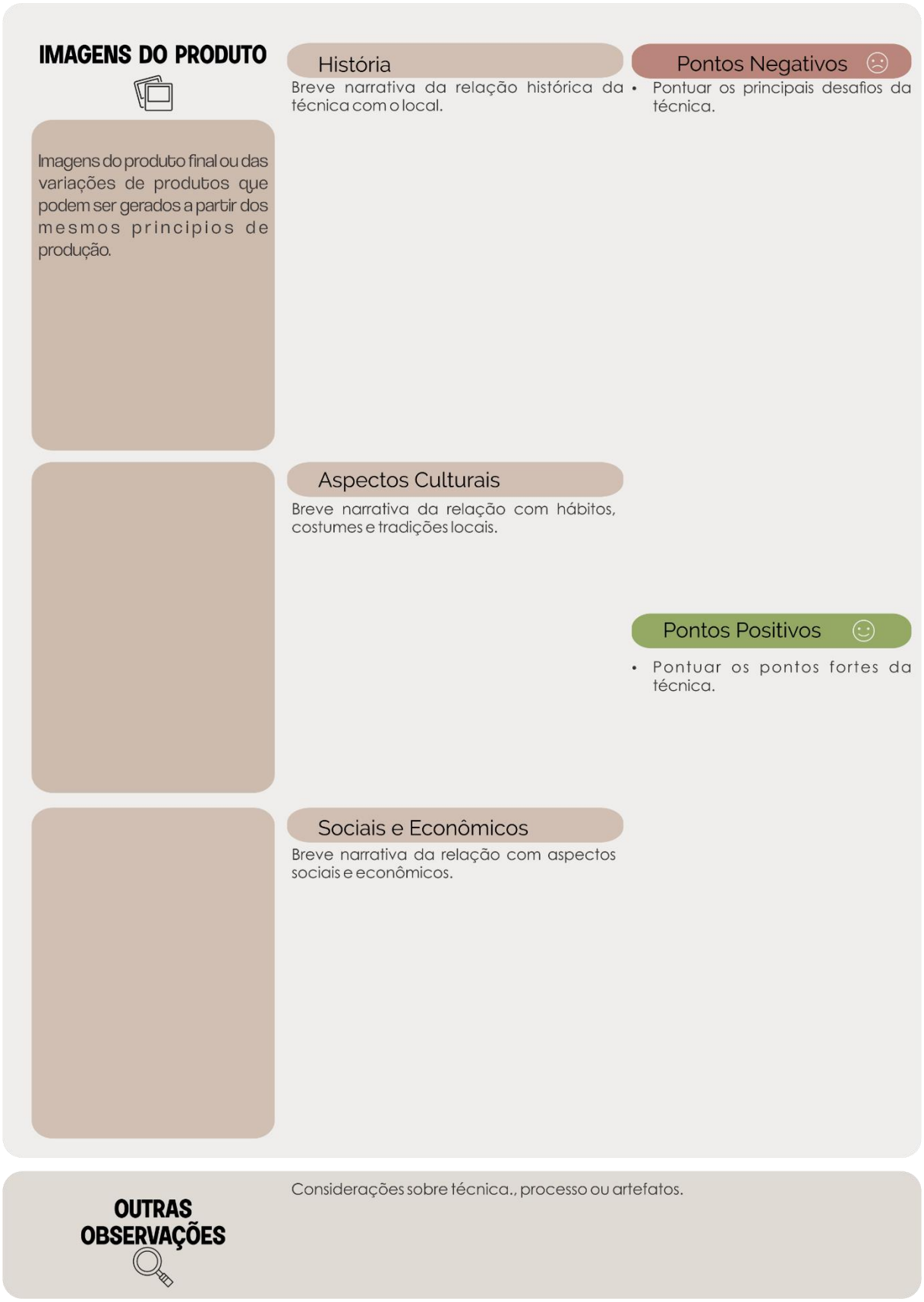
Ao preencher os modelos de fichas abaixo, é possível conhecer princípios básicos da técnica artesanal e compreender como ela está relacionada à história, à cultura, à sociedade e à economia do local em questão. A seguir, são apresentados os modelos desenvolvidos.

Figura 54 – Ficha de sistematização da técnica artesanal de produção

IMAGENS DOS PROCESSOS E IPRINCIPAIS INSTRUMENTOS

Inserir imagens para ilustrar as ferramentas e instrumentos principais, com suas respectivas denominações.

Campo para inserir imagens que ilustrem a produção com explicações breves do que está sendo representado.



Fonte: Elaborado pela autora (2022).

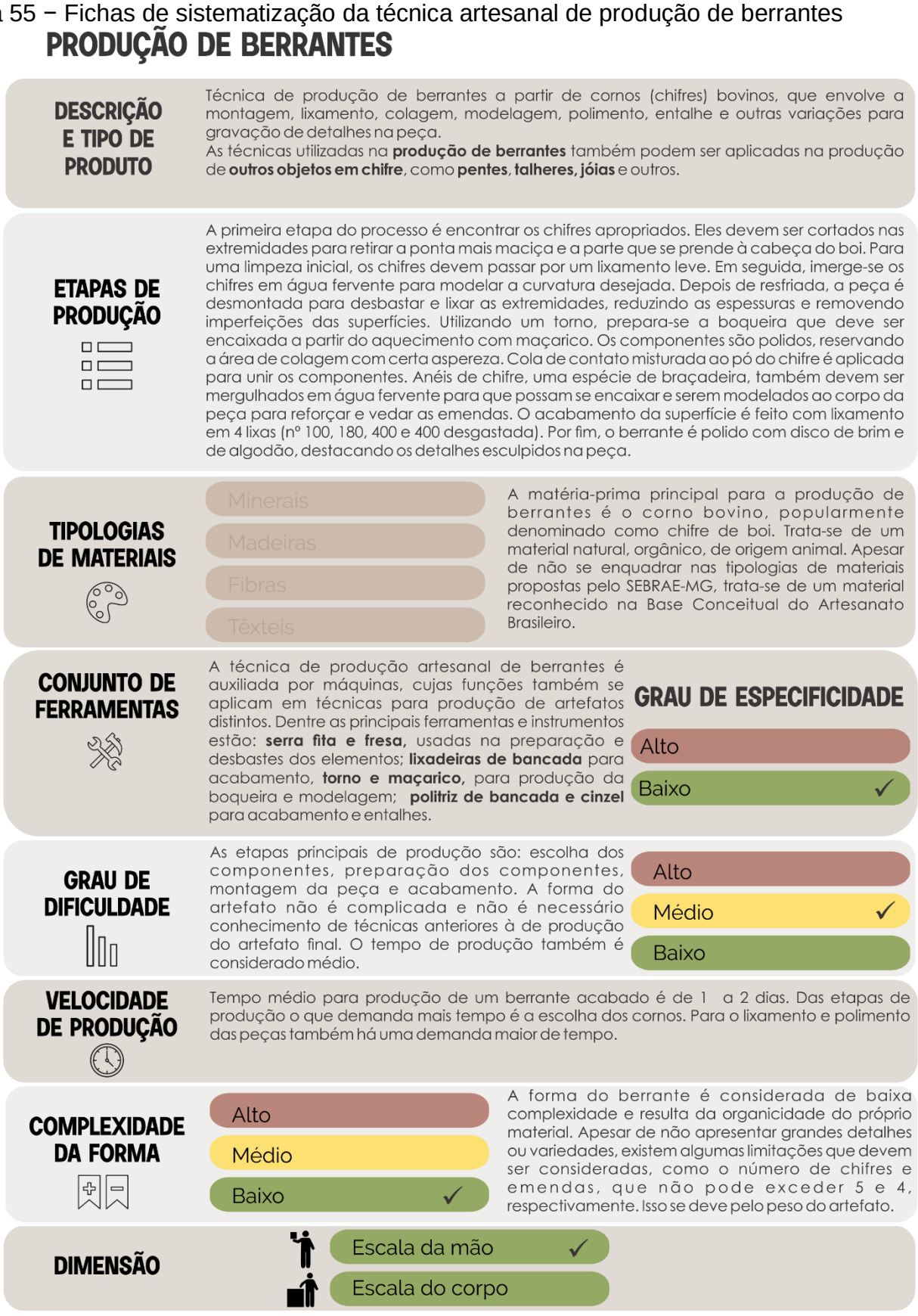
As fichas de apresentação das técnicas artesanais de produção têm como objetivo, expor técnicas artesanais que, em sua maioria, não são registradas ou

formalizadas. Assim como os guias, que apresentam processos de fabricação industriais, as fichas se tornam instrumentos que simplificam e apresentam de que modo determinado artefato artesanal é produzido. Evidentemente, não se trata de um material prático ou um guia completo para “ensinar uma técnica artesanal”, e nem tem a pretensão de sê-lo, pelo simples fato de que a essência do fazer artesanal está no seu contexto humano e social, envolve interação direta, face-a-face. Também não se pretende tirar a importância e o grau de especificidade do trabalho do artesão. Antes de qualquer coisa, o intuito de se propor esse instrumento é fazer com que técnicas artesanais de produção possam ser reconhecidas. Pretende-se contribuir como modelo para o registro de outras técnicas artesanais de produção, promovendo o reconhecimento do trabalho artesanal e valorizando-o como portador de histórias, memórias, significados e identidade.

4.2 Aplicação do modelo de sistematização de técnicas artesanais de produção

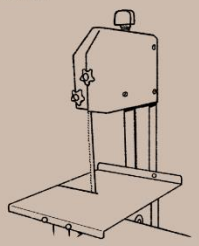
A fim de aplicar o modelo de instrumento para projetos desenvolvido e concluir os estudos realizados sobre técnicas pertencentes aos ofícios tradicionais, identificados na cidade mineira de Araguari, foram sistematizadas as técnicas utilizadas por berranteiros e trançadores de couro. Desse modo se compôs das seguintes informações, como se apresenta nas imagens a seguir.

Figura 55 − Fichas de sistematização da técnica artesanal de produção de berrantes

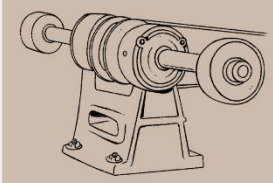


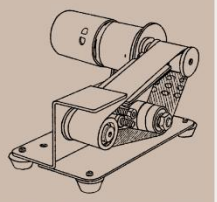
IMAGENS DOS PROCESSOS E IPRINCIPAIS INSTRUMENTOS

Principais instrumentos utilizados:



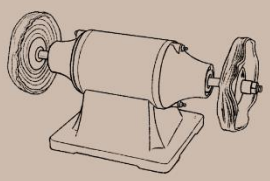
Serra fita para cortes de preparação.





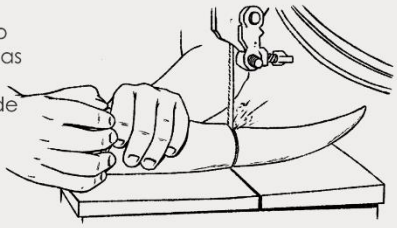
Lixadeiras de bancada para acabamento

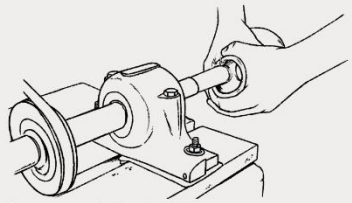
Cinzel para entalhes e ornamentção



Politriz com cintas de brim e algodão para polimento.

Assim que a escolha dos chifres é realizada, as suas extremidades são cortadas, para retirar partes maciças e muito frágeis do chifre. Utiliza-se para um corte mais preciso serras de bancada (serra fita ou circular).





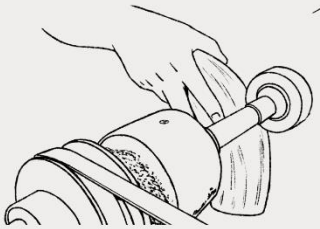
Fresa para desbaste interno.

É feito um desbaste na parte interna do chifre para conferir maior leveza ao artefato final. Nessa etapa utiliza-se uma fresa reta paralela, ou instrumento similar, conectado a uma máquina de rotação, como torno ou furadeiras.

Etapas de lixamento são constantes no processo. Tanto para a primeira limpeza dos chifres, quanto para uniformização e acabamento das superfícies. Recomenda-se para um acabamento de aspecto polído e brilhante a utilização de pelo menos quatro gradações diferentes de lixas, começando pela mais ''grossa'' até a mais ''fina''.

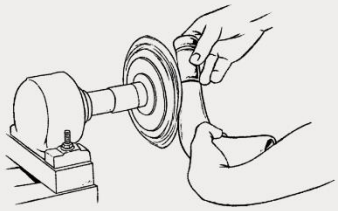
Torno para modelar boqueira.

A produção da boqueira (ou bocal) do berrante é essencial para o som do instrumento e conforto de quem o utiliza. É importante que as bordas sejam abauladas para não machucar a pessoa que toca o instrumento. Para tanto, é importante tornear a peça e muitas vezes aquece-la antes para que se torne maleável.



Antes de colar cada componente, deve-se fazer o polimento individual, atentando-se para preservar uma área de colagem (a que se encaixa dentro de outro chifre)com acabamento áspero. Assim, se garante uma melhor adesão desses componentes.

As peças são acabadas apenas com polimento em conta de brim, depois em cinta de algodão. Não há necessidade da utilização de verniz, pois o material já possui propriedades que lhe garantem o aspecto de alto brilho.



IMAGENS DO PRODUTO

História

A produção de berrantes está profundamente enraizada na história do interior de Minas Gerais, especialmente nas regiões conhecidas como "Sertões". O berrante se tornou um instrumento marcante ao serem utilizados pelos Tropeiros para guiar suas tropas na desbravação do território, e é empregada ainda hoje por boiadeiros para comandar suas boiadas no campo. Em Araguari, cidade que tem sua origem diretamente relacionada às atividades do campo, ainda há artesãos dedicados à produção de berrantes, mantendo viva esta tradição local e preservando-a como parte da história do lugar.

Aspectos Culturais

A técnica de produção de berrantes preserva conhecimentos étnicos que envolvem conhecimento sobre a matéria-prima, o processo de produção, bem como sobre a técnica de execução dos toques do instrumento. Essa prática e os artefatos gerados por ela estão presentes em hábitos, costumes e tradições marcantes de Minas Gerais. Na cidade de Araguari, por exemplo, o berrante está presente em festas religiosas tradicionais, como na Folia de Reis. Por esses motivos, pode-se considerar o berrante como um dos símbolos culturais da cidade, reforçando a identidade local.

Sociais e Econômicos

É comum que nas regiões do interior mineiro, a economia rural desempenhe um papel fundamental no desenvolvimento social e econômico. Embora outros setores se destaquem e movimentem a economia, e a sociedade esteja em constante *devir*, as atividades rurais deixam raízes nos hábitos e costumes que influenciam e caracterizam os comportamentos sociais. Por isso, a produção de berrantes atende a uma demanda vinculada aos modos de vida sertanejos que são preservados. Nota-se, então, que o consumo desse artefato é motivado tanto por valores de uso quanto, principalmente, pelo valor simbólico atribuído a ele.

Pontos Negativos ☹

- Grande dificuldade em adquirir matéria-prima por motivos como o abate bovino cada vez mais precoce e a mochadura do gado;
- Nem todo material adquirido é aproveitado ou adequado para a montagem do artefato final;
- O produto é de interesse de um público muito específico;
- O lucro obtido com a produção acaba sendo baixo, tendo em vista as dificuldades de aquisição do material.

Pontos Positivos ☺

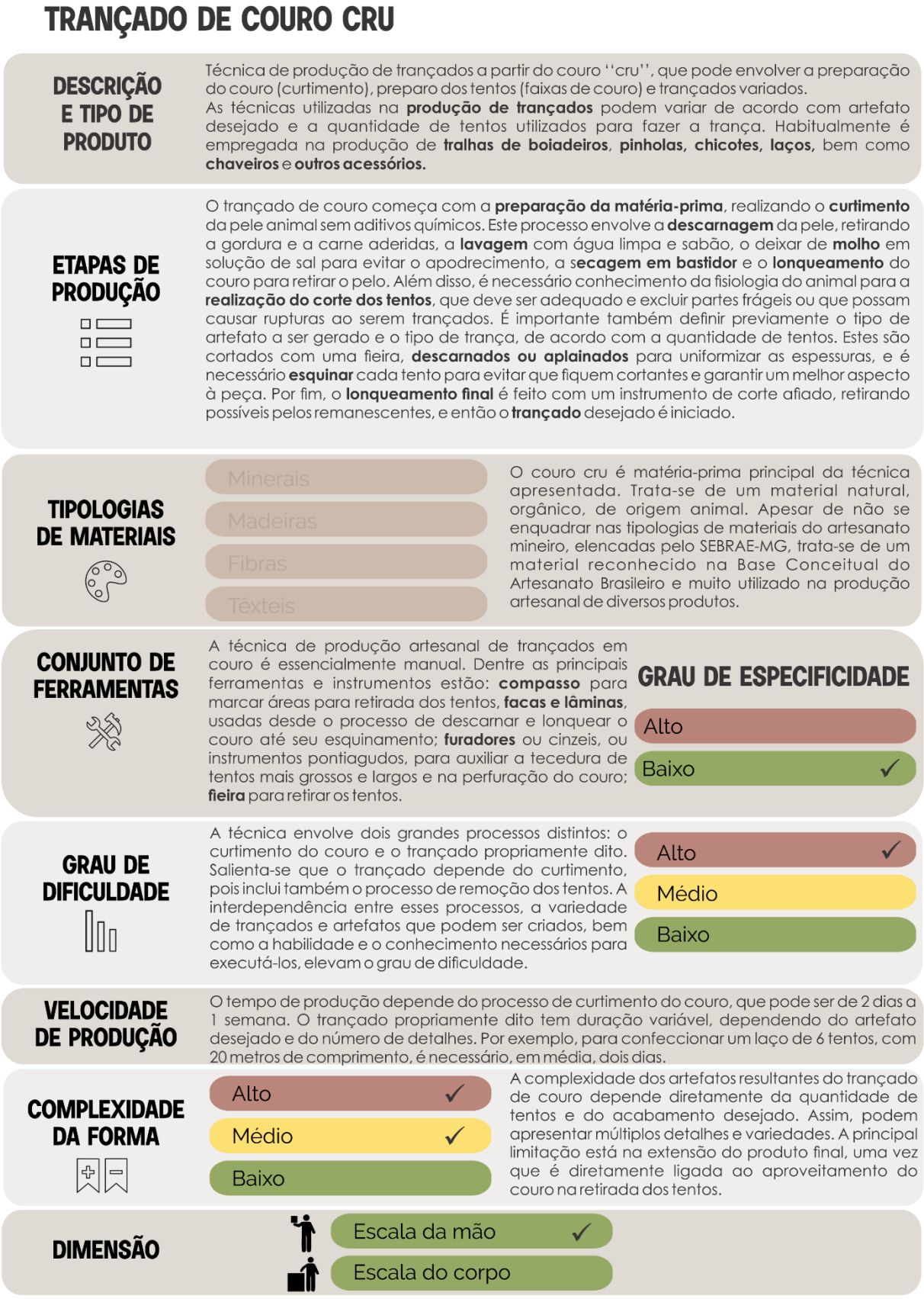
- Aproveitamento e valorização de materiais locais ou produzidos localmente;
- Relação com hábitos e costumes sertanejos ainda marcantes no local;
- Manutenção e resgate de ofícios históricos;
- Os berrantes, principal produto resultante da técnica, são símbolos da cultura sertaneja e de festas tradicionais locais.

OUTRAS OBSERVAÇÕES

Há grandes possibilidades de trabalhar o chifre a partir das técnicas utilizadas na produção de berrantes. O chifre se torna extremamente maleável quando submetido ao calor e pode ser facilmente moldado com ferramentas simples de pressão e moldes. A técnica de polimento é simples e confere um aspecto requintado à peça, o que abre possibilidades para trabalhar outros objetos para públicos distintos.

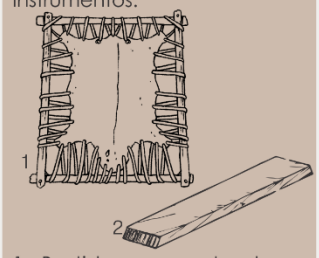
Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Figura 56 − Ficha de sistematização da técnica artesanal de produção de trançados em couro cru

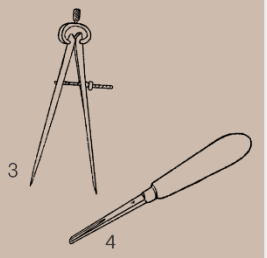


IMAGENS DOS PROCESSOS E IPRINCIPAIS INSTRUMENTOS

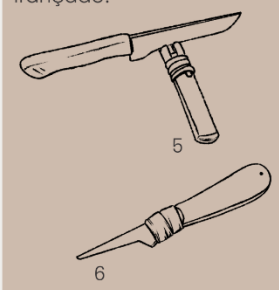
Principais ferramentas e instrumentos:



1. Bastidor para estender e secar o couro.
2. Lonqueador (peça de madeira) para lonquear a pele (raspar o couro para retirar os pêlos).

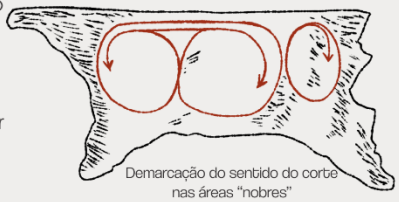


3. Compasso para demarcação de áreas de corte dos tentos.
4. Furador para perfurar o couro e também auxiliar no trançado.

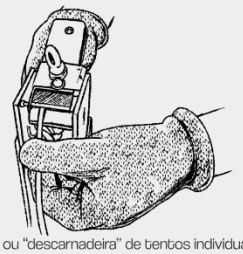


5. Fieira para retirada dos tentos.
6. Faca, canivete ou outro instrumento de corte afiado para dar acabamento final aos tentos.

O processo se inicia com o curtimento do couro e seu estaqueamento, ou seja, o couro é preso em um bastidor para secagem. Depois de seco, é preciso lonquear (raspar a pele para retirar o pelo do animal) e assim iniciar a divisão das regiões de onde serão retirados os tentos.



Demarcação do sentido do corte nas áreas "nobres"



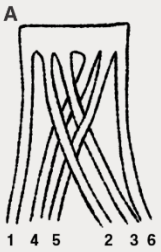
Plaina ou "descarnadeira" de tentos individuais ou cintas de tentos

Para a retirada dos tentos, utiliza-se uma seção do couro, ou uma cinta que tenha a largura da soma da quantidade de tentos desejados para o trançado. Para uniformização da tira é utilizada uma espécie de plaina, conhecida como descarnadeira pelos artesãos.

Fiadeira para retirada de tentos.

Os tentos são retirados utilizando-se uma fieira, um instrumento simples que consiste em uma guia feita em plástico ou madeira, que associada a uma lâmina, ou faca, auxilia no corte dos tentos.

As imagens A, B, C, D e E apresentam etapas para execução de uma trança de 6 tentos redonda. Esse tipo de trança é um dos mais convencionais e é utilizada na confecção de artefatos como laços e pinholas.



Além das variações de tranças por quantidade de tentos, existem as classificações em trança redonda, chata ou de acabamento.

IMAGENS DO PRODUTO

História

O trançado é uma das técnicas do artesanato em couro cru, praticada em diversas regiões do Brasil. No Sul, os artífices que se dedicam à essa arte são conhecidos como guasqueiros, enquanto em Minas Gerais a denominação mais usual é trançador. Os artesãos que dominam a técnica possuem também conhecimentos aprofundados sobre o processamento da matéria-prima, para que ela possa ser utilizada na fabricação de artefatos em couro cru. Os produtos gerados são variados, assim como os tipos de tranças feitas a partir das finas faixas de couro, denominadas tentos. Esses artefatos compõem um universo específico de artigos para uso no campo, particularmente aqueles destinados a vaqueiros, conhecidos como "tralhas de vaqueiro", incluindo laços, pinholas, arreios e outros itens para monatria e selaria.

Aspectos Culturais

A técnica de trançados preserva conhecimentos que envolvem o processamento da matéria-prima e as práticas sertanejas. Estes trançados são capazes de gerar não só objetos funcionais ou instrumentos de trabalho, como também artefatos estéticos, dotados de beleza e identidade. Os acessórios trançados estão presentes na cultura dos que se identificam com os modos de vida sertanejos, e também nos artigos que compõem as tradições e hábitos das práticas pecuárias. Por estas conexões com a vida no campo, a técnica de trançados é também portadora de memórias e histórias importantes para a cultura de Araguari.

Sociais e Econômicos

Tendo em vista a importância da economia rural na cidade de Araguari, bem como em outras cidades de Minas Gerais, a produção de artefatos em couro cru é estimulada pelo consumo local. Dentre os elementos que estimulam o consumo dos trançados em couro cru estão as atividades pecuárias e as tradições sertanejas, especialmente as cavalgadas que ocorrem periodicamente. Já no que diz respeito a fatores que estimulam a produção, está a disponibilidade de matéria-prima pelo fato de haver na cidade a presença de industrias de abate bovino.

Pontos Negativos ☹

- Tempo e especificidade do processo de preparação do couro - curtimento;
- O produto atende aos interesses de um público muito específico;
- O limite de produção imposto pelo material e suas condições de preparo;
- O custo dos artefatos convencionais que nem sempre correspondem ao elevado tempo de trabalho e de detalhamento dos artefatos, resultando em baixa lucratividade para o artesão.

Pontos Positivos ☺

- Disponibilidade de matéria-prima na cidade;
- Relação com hábitos e costumes sertanejos ainda marcantes no local;
- Manutenção e resgate de ofícios históricos;
- Possibilidade de criação de peças únicas e personalizadas.

OUTRAS OBSERVAÇÕES

Nota-se certa desvalorização da prática de trançados, diante da falta de conhecimento sobre sua riqueza de processos, além de sua carga histórica e cultural. Nesse sentido, observa-se a oportunidade para o desenvolvimento de ações que promovam o artesanato em couro cru na cidade e que impulsionem a aplicação da técnica para o desenvolvimento de outros produtos que possam atender públicos variados.

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

É importante sublinhar que o escopo desta proposta de ferramenta é servir como um guia inicial, um começo para que designers e estudantes de design, com

pouco ou nenhum conhecimento sobre o tema, possam, conforme seus interesses ou necessidades, aprofundar-se nesta relação entre designe e artesanato através de investigações sobre técnicas artesanais de produção mediante contato direto com artesãos e/ou através de levantamentos mais específicas sobre a técnica de seu interesse em outras fontes e publicações.

4.3 Complementações importantes para o Guia Instrutivo

Tendo visto a necessidade de verificar as confluências entre o design de produtos e as técnicas artesanais, foi elaborado um checklist baseado nos instrumentos utilizados na análise dos Estudos de Caso I. No intuito de complementar o instrumento, o Checklist permite a verificação de elementos que constroem relações de proximidade entre o design e as práticas artesanais locais. Esses elementos servem como guia na identificação de abordagens projetuais do design que incluam o envolvimento com o artesanato e as técnicas artesanais de produção, bem como de aspectos da materialização da identidade do design. Desse modo, a compreensão total dos itens contidos no Checklist permite tanto um direcionamento para o processo projetual, quanto a verificação do projeto no sentido de identificar as confluências entre o design e o artesanato.

Considerando-se que o projeto de design de produtos pode ser dividido em três fases principais:

1. Planejamento: fase que abrange tudo o que está relacionado ao planejamento do projeto, incluindo a escolha de materiais, técnicas e processos.
2. Produção: fase que abrange a execução do projeto, incluindo a preparação dos materiais, a seleção de ferramentas e a execução dos processos.
3. Validação: fase que abrange a verificação e avaliação do projeto, incluindo a verificação da qualidade dos materiais e da execução dos processos.

O checklist apresentado fornece orientações aos designers que desejam desenvolver seus trabalhos por meio da experimentação de técnicas artesanais, do planejamento à produção. Além disso, é possível utilizar o checklist como ferramenta de análise de projetos, verificando se os elementos a serem considerados em um projeto estão alinhados. A formatação do modelo do checklist está apresentada na imagem a seguir.

Figura 57 − Checklist para verificação de relações de proximidade entre o design e o artesanato

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

O checklist se divide, portanto, em seções que abordam desde a concepção do produto, passando por sua produção e também pela sua comunicação. A seção de (i) *Concepção* sugere a reflexão sobre os materiais, processos e produção, para que se

consiga definir o produto de forma que contemple a estética e a usabilidade. A seção de (ii) *Produção* tem como objetivo incentivar o uso de técnicas artesanais de produção, bem como a experimentação e o uso de materiais e processos locais. Por fim, a seção de (iii) *Comunicação* incentiva o uso de estratégias que busquem criar conexões com o público-alvo, de maneira a reforçar a identidade do produto e a sua relação com o artesanato.

4.3.1 Proposta de orientação para construção de diretrizes projetuais

O instrumento de sistematização de técnicas artesanais apresentado e a complementação sugerida para a verificação de aspectos que constroem relações de proximidade entre o design e as práticas artesanais locais abrem caminho para outros instrumentos que possam resultar de investigações como esta. Ao investigar, levantar, analisar e sistematizar técnicas artesanais de produção percebeu-se também a possibilidade em contribuir para a elaboração de diretrizes projetuais. Considerando o escopo dessa pesquisa, apresenta-se aqui uma proposta de orientação para construção de diretrizes projetuais, que colaborem ainda mais no estímulo a ideias e novas conexões entre o design e as técnicas artesanais. Considera-se a utilização dessas diretrizes após a definição da que essas diretrizes

Antes de estabelecer diretrizes projetuais específicas é importante considerar a necessidade de se instruir sobre os elementos a serem observados e levantados. Para cumprir seu papel de instrumento projetual, recomenda-se que as diretrizes sejam estabelecidas a partir de quatro categorias principais: recursos culturais, materiais, técnicas e formas. Cada uma dessas categorias deve abrigar um conjunto de elementos a serem considerados no processo de design, especialmente nas fases de planejamento e produção, a fim de auxiliar na busca do equilíbrio da relação entre artesanato local e a produção de design. Recomenda-se que seja realizada uma pesquisa sobre cada uma das categorias para que esses elementos sejam identificados e listados.

Considerando que os elementos das diretrizes podem variar conforme o local a ser investigado e seus aspectos da identidade, e a fim de garantir a aplicabilidade do instrumento em outros contextos culturais, propõe-se aqui orientações para que parâmetros específicos sejam desenvolvidos. Desse modo, o quadro 32 abaixo apresenta as categorias, explicando quais os elementos devem ser observados e justificando a sua relevância para o desenvolvimento de novos produtos.

Quadro 34 − Orientações para construção de diretrizes projetuais

Categorias	Elementos que compõem a categoria	Relevância da categoria
Recursos culturais	Elementos que refletem a cultura local. Identificação de histórias, lendas, tradições e costumes.	Esses elementos são importantes para o desenvolvimento de produtos que reflitam a identidade local.
Materiais	Referem-se aos materiais locais disponíveis para produção. Identificação de matéria-prima local, que pode ser fruto dos recursos naturais locais, como madeira, pedra, argila, couro etc., ou produzidos localmente, como cerâmica e tecidos.	Esses elementos contribuem para a valorização do material local e identidade do território.
Técnicas	Refere-se aos métodos de produção artesanal locais Identificação de métodos e processos de produção artesanal ou ofícios tradicionais que se mantém essencialmente artesanais/manuais. Como por exemplo o tingimento de tecidos, a modelagem de argila, o trançado de palha e couro etc.	Essas técnicas são fundamentais para o desenvolvimento de produtos únicos e originais.
Formas	Refere-se à estética dos produtos. São elementos visuais que caracterizam a identidade local. Identificação de formas, padrões, cores e texturas presentes no artesanato ou em artefatos resultantes de ofícios tradicionais.	Estes elementos são fundamentais para a criação de produtos que reflitam a cultura local.

Fonte: Elaborado pela autora (2022).

Salienta-se que, para o desenvolvimento eficaz de diretrizes projetuais são necessárias abordagens metodológicas diversas, que demandam de novos estudos e tomam outro delineamento de pesquisa. Para certificar a eficácia de um modelo de diretrizes, recursos de teste e validação são cruciais. Dessa forma, tendo em vista o escopo e as limitações dessa pesquisa, assume-se nesse estudo uma postura propositiva, considerando que tais orientações são essenciais para o processo de investigação e aprimoramento do conhecimento no campo do design.

5 CONCLUSÕES

5.1 Principais achados

O objetivo central dessa pesquisa foi investigar e analisar técnicas artesanais de produção, identificadas no artesanato mineiro, partindo do pressuposto de que a observação de técnicas artesanais se reflete em design de produtos dotados de uma identidade local, além de estimular novas ideias e conexões entre o design e o fazer artesanal. Desse modo, foram observadas as principais características do artesanato mineiro. Notou-se então, que existem fortes relações com os recursos naturais e com a produção de materiais locais, o que determina tipologias de matéria-prima características do estado. Também foi notado um vínculo estreito com hábitos e costumes sertanejos, tanto na determinação do uso ou função do artefato, quanto na temática abordada.

Entendendo que o artesanato integra e constrói aspectos da identidade mineira, e que existe no design contemporâneo a preocupação com os significados dos artefatos e com sua capacidade de promover a identidade e valorização de territórios, foram investigadas produções de design de produtos. Essa investigação identificou e mapeou designers de produto mineiros cujos trabalhos sugeriam aproximações com o artesanato ou o emprego de técnicas artesanais. Como resultado, foram identificados designers, que obtiveram destaque em premiações importantes do design brasileiro, e que adotam em seus processos criativos e produtivos formas, materiais e técnicas artesanais comuns também ao artesanato mineiro.

Essa investigação sobre as produções de design, contribuiu também para a seleção de estudos de caso, realizados para identificar e analisar as abordagens projetuais adotadas por designers mineiros. Tais estudos de caso demonstraram abordagens projetuais segundo dois vieses: o da experimentação ativa, quando o designer projeta e produz seus próprios projetos, de maneira artesanal e utilizando suas próprias habilidades com uma determinada técnica artesanal; e o da experimentação contemplativa, quando o designer cria seu produto a partir da observação e pesquisa de técnicas artesanais e do próprio artesanato, mas não é ele quem produz o objeto e sim um artesão, que lhe oferece a mão-de-obra qualificada. A análise destes estudos de caso foi essencial também para perceber que aspectos característicos do artesanato mineiro e técnicas artesanais de produção, são elementos que contribuem para que objetos de design correspondam (e promovam)

a identidade cultural do território. Desse modo, em resposta a questão inicial dessa pesquisa, pode-se afirmar que o design mineiro incorpora técnicas artesanais de produção e isso se reflete nos aspectos estéticos e funcionais de seus produtos, bem como nas narrativas de apresentação dos trabalhos. Nota-se que as abordagens projetuais transitam entre a prática (no sentido de conhecimento) direta e a prática contemplativa.

Percebendo então, que técnicas artesanais trazem contribuições para o desenvolvimento de produtos de design dotados de identidade local, foi realizado um estudo de caso que buscou identificar e analisar técnicas artesanais características de uma determinada localidade mineira. A partir de um recorte local, que considerou a cidade de Araguari como objeto de estudo, se desenvolveu um processo de identificação e levantamento de técnicas artesanais tradicionais na cidade. Como resultado, foram identificados ofícios tradicionais ainda ativos na cidade, cujas técnicas de produção são predominantemente artesanais, tais como o ofício de berranteiro, que fabrica berrantes, e o de trançador de couro, responsável pela produção de laços e pinholas - principalmente. Também se observou a importância dessas práticas, e dos artefatos gerados a partir delas, para a preservação da história e tradições culturais locais, bem como para a valorização do território e da identidade local.

A partir da investigação e análise dessas técnicas, foi possível delinear um instrumento para registro e sistematização da produção artesanal. Como resultado, foram elaboradas fichas contendo informações, tais como: a matéria prima utilizada; conjunto de ferramentas e o grau de especificidade ferramental; grau de dificuldade da técnica (especialização); velocidade de produção; complexidade de formas; dimensões (escala da mão ou do corpo); fotografias dos produtos habitualmente gerados e um breve histórico da técnica, evidenciando sua importância na construção da identidade cultural do território, buscando estabelecer uma leitura dos aspectos simbólicos engendrados por ela através do registro sobre a história, aspectos culturais, sociais e econômicos.

Por fim, sobre as conjecturas iniciais dessa pesquisa pode-se verificar que os trabalhos de designers mineiros que se valem das técnicas artesanais de produção, através de uma prática direta, se aproximam mais dos meios pelos quais a identidade é materializada no design. Uma vez que, se aproximam mais do saber- fazer e dos elementos que orientam os “modos de materialização da identidade no design. É

possível notar, através dos produtos analisados, que esta abordagem tem ajudado a consolidar a expressão regional, dando ao design mineiro formas originais e reconhecíveis.

No que diz respeito à elaboração de um guia de consulta de técnicas artesanais de produção para designers, confirma-se que através da análise de técnicas aplicadas à produção de artefatos artesanais, é possível sistematizá-las de modo a oferecer um primeiro contato com essas técnicas. Além disso, para que de fato promovam aspectos de identidade do território e de valorização da técnica, é importante que sejam contextualizadas suas relações históricas, sociais, econômicas e culturais. No entanto, esse guia não esgota as possibilidades de aplicação e de confluências entre as técnicas artesanais de produção e o design, e nem tem a pretensão de se tornar um instrumento que “ensine” uma técnica artesanal. Afinal, técnicas artesanais de produção envolvem humanidades que extrapolam as formalizações.

5.2 Limitações e pontos fortes do trabalho

Dentre os obstáculos mais genéricos enfrentados por essa pesquisa destacam-se a extensão geográfica e a diversidade - cultural, social, econômica e natural - do território mineiro, bem como e o fato de se tratar de uma temática polêmica e delicada. A primeira limitação encontrada durante o desenvolvimento inicial desse estudo foi a ausência de referencial teórico e científico que abordassem, especificamente, as características do artesanato mineiro e o cenário do design em Minas Gerais. Não foram encontradas referências e narrativas sobre o design mineiro, ou que apontassem para aspectos e características do design de produtos mineiro. Ou ainda, sobre os profissionais de destaque na área do design de produtos na atualidade. No entanto, isso demonstra a relevância desse estudo para o campo teórico do design brasileiro. Espera-se contribuir como ponto de partida para que novos estudos sobre a história do design em Minas Gerais sejam delineados.

Outra limitação para o desenvolvimento de discussões da pesquisa, foi a dificuldade em identificar referências que tratem de aspectos positivos (e negativos) da relação entre o artesanato e o design brasileiros, no que diz respeito a incorporação de técnicas artesanais de produção como uma ferramenta no processo de design, ou da utilização do artesanato como referência projetual. Tampouco foram encontradas referências que abordassem de que modo designers mineiros se apropriam de técnicas artesanais tradicionais características do Estado. Nesse sentido, observa-se

que um ponto forte do trabalho é, justamente, desencadear essa discussão sobre relações possíveis entre o design e o artesanato na contemporaneidade, considerando a fluidez dos campos e da sociedade, mantendo o devido respeito às tradições e ao contexto humano. Também se considera um ponto alto da pesquisa a abordagem que promove a reflexão sobre a visão folclórica ou o tratamento do artesanato e suas técnicas como algo incólume. Acredita-se que discussões assim são pertinentes para o desenvolvimento da teoria e crítica do design.

Lacunas existentes em estudos que realizam análises sobre as abordagens projetuais de designers mineiros, como a ausência de proposições de ferramentas, métodos ou diretrizes projetuais, bem como a ausência de proposições de parâmetros de análise de projetos com os mesmos propósitos ou afins, foram ao mesmo tempo obstáculos e oportunidades de pesquisa. Dentre as limitações causadas por essas lacunas, estão a ausência de dados ou resultados que pudessem ser validados ou contrapostos, e a demanda de tempo para o desenvolvimento de caminhos para que cumprir com seus objetivos da pesquisa. Enquanto as oportunidades são exatamente a possibilidade de se organizar e propor meios que preencham essas lacunas.

Ainda sobre as limitações, cabe discutir aqui sobre algumas medidas que poderiam ser utilizadas na verificação dos modos de incorporação do artesanato pelo design e na análise das abordagens projetuais de designers. Dentre as medidas possíveis estão a ampliação dos estudos de caso sobre o design mineiro, ou contato direto com os estúdios de design selecionados, para uma coleta de dados e análise mais aprofundada, ou seja, a realização de entrevistas estruturadas e visitas para acompanhamento dos processos de projeto e produção. Também, a elaboração de testes e instrumentos para análise mais ampla dos trabalhos desenvolvidos - que contemplassem outros aspectos sobre a criatividade, inovação e processos de produção a partir da relação com o artesanato e o fazer artesanal. No entanto, todos esses procedimentos demandariam recursos financeiros, tempo de pesquisa e logística de trabalho (considerando inclusive deslocamentos), distantes e incongruentes aos recursos que a pesquisadora detinha.

Sobre as investigações de técnicas artesanais, para averiguar maneiras para auxiliar designers nas etapas de criatividade e produção de um produto com forte carga da identidade local, outras medidas também poderiam ser utilizadas. Dentre essas medidas, um processo de imersão para conhecer na prática as técnicas de produção selecionadas, por meio da observação estruturada e participante. Além

disso a validação por especialistas do instrumento proposto e a aplicação deste instrumento para testes, através de dinâmicas de grupos focais ou outras. Todavia, novamente depara-se com o fator de recursos limitados, bem como implicações específicas para que tais procedimentos fossem adotados, como por exemplo, o direcionamento da pesquisa para outras abordagens que não a inicial. Além disso, cabe destacar que, a possibilidade de aplicação de todos esses procedimentos (de imersão com artesãos, dinâmicas grupais, visitas para observação participante) foram dificultados pelo período de pandemia vivenciado durante o desenvolvimento dessa pesquisa.

5.3 Implicações

A pesquisa possui implicações relevantes para o design de produtos e para o artesanato mineiro. Ela mostra a possibilidade de se associar técnicas artesanais locais à produção de objetos de design, o que contribui para a valorização da identidade cultural do território e para a preservação da história e tradições locais. Além disso, a pesquisa contribuiu para a sistematização das técnicas artesanais, por meio da criação de ferramentas e diretrizes que considerem informações sobre materiais, técnicas e processos artesanais de produção. Essa sistematização é fundamental também para que a produção artesanal seja reconhecida e valorizada. Por fim, a pesquisa fornece importantes subsídios à prática do design de produtos, pois mostra as possibilidades de se explorar técnicas artesanais para criar produtos de design dotados de identidade local. Bem como, estimula e oferece contribuições para a construção de narrativas sobre o design em Minas Gerais.

5.4 Recomendações para estudos futuros

Para futuras investigações procedentes deste estudo, pontua-se as seguintes indicações:

- A realização de um mapeamento de designers mineiros, a fim de verificar a atuação desses profissionais no cenário da economia criativa, uma vez que se trata de um importante nicho para o desenvolvimento econômico estadual e nacional.
- O desenvolvimento de mapeamentos de designers de modo a contribuir com as narrativas da história do design em Minas Gerais, através da apresentação de biografias e trabalhos desenvolvidos por eles.

- A validação dos instrumentos de projeto propostos nessa pesquisa, bem como o desenvolvimento de ferramentas, métodos e diretrizes projetuais – a partir das propostas aqui apresentadas - que permitam orientar designers na elaboração de projetos que estabeleçam relações com o artesanato.

REFERÊNCIAS

ABDALA, M. C. **Receita de mineiridade: a cozinha e a construção da imagem do mineiro**. 2ª ed. Uberlândia: EDUFU, 2007.

ALBINO, C. R. DA S. G. DE M. **Os Sentidos do Lugar:** valorização da identidade do território pelo design. [s.l.] Universidade de Aveiro, 2014.

ALMEIDA, C. M. C. Minas Gerais de 1750 a 1850: bases da economia e tentativa de periodização. In: **LPH: Revista de História**, n. 5, p. 93–119, 1995.

ANDRADE, L. B. A formação econômica de Minas Gerais e a perspectiva regional: encontros e desencontros da historiografia sobre os séculos XVIII e XIX. In: **Caderno Caminhos da História (Universidade Severino Sombra)**, v. 6, p. 1–19, 2010.

ARAÚJO, F. A. V. **(Re)Configurações Espaciais na Cidade Média**: a análise de Araguari no Triângulo Mineiro (MG). [s.l.] Universidade Federal de Uberlândia, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna - do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

ASHEIM, B. Differentiated knowledge bases and varieties of regional innovation systems. In: **Innovation:** The European Journal of Social Science Research, 20, n. 3, p. 223-241, 2007a.

ASHEIM, B. Differentiated knowledge bases and varieties of regional innovation systems. **Innovation: The European Journal of Social Science Research**, 20, n. 3, p. 223-241, 2007b.

BARBOSA, F. DE MA. T. **Ferrovia e organização do espaço urbano em Araguari-MG (1896-1978)**. [s.l.] Universidade Federal Fluminense, 2008.

BARBOSA, L. **Sociedade de consumo**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BARDI, L. B. **Tempos de Grossura: O Design no Impasse**. 1ª ed. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relogio d'Agua, 1991. ISBN: 972708141.

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

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2001. 258 p.

BAUMAN, Zygmunt. **Vida líquida**. 2. ed. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2009

BESERRA, C. DE S. **Acervo fotográfico como fonte documental: análises dos bens ferroviários em Araguari / MG.** [s.l.] Universidade Federal de Uberlândia, 2021.

BONSIEPE, G. **Design como Prática de projeto**. São Paulo: Blucher ed., 2012.

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

BORGES, A. A intervenção do design no produto de artesanato. In: CLAUDIA CAVALCANTI (Ed.). **ARTESANATO:** INTERVENÇÕES E MERCADOS - caminhos possíveis. São Paulo: Editora Artesol-SE, p. 71, 2007.

BORGES, A. **Design + Artesanato: o caminho brasileiro**. São Paulo: Terceiro N ed., 2011.

BORGES, A.; HERKENHOFF, Paulo; CARDOSO, Rafael. **Móvel brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Aeroplano ed. v. 73, 2013.

BRAGA, Marcos da Costa; ALMEIDA, Marcelina das Graças de; DIAS, Maria Regina Álvares Correia (org.). **Histórias do Design em Minas Gerais II**. Belo Horizonte-MG: EdUEMG, 2022.

BRAGA, Marcos da Costa; ALMEIDA, Marcelina das Graças de; DIAS, Maria Regina Álvares Correia (org.). **Histórias do Design em Minas Gerais**. Belo Horizonte-MG: EdUEMG, 2017. 300 p.

BRASIL [Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior]. **Diagnóstico do design Brasileiro**. Brasília: MDIC, 2014.

BRUM, A. L. DE S.; BUSO, J. M.; CASTRO, L. **Indicador de Desempenho do Design Brasileiro No Mercado Internacional:** a participação brasileira no Prêmio If Design Award. Anais do 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. **Anais**...Belo Horizonte: Blucher Design Proceedings, 2016.

BÜRDEK, B. E. **História, Teoria e Prática do Design de Produto**. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

CARDOSO, R. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Editora Cosac Naif, 2012.

CARDOSO, R. **Uma introdução à história do design**. 3ª ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2008.

CARILI, C. F. **As estações Ferroviárias do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba e suas interfaces: história e conservação**. 2015. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura, Urbanismo e Design, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG, 2015

CARNEIRO, P. A. S. **Do Sertão ao território das Minas e das Gerais:** entradas e bandeiras, política territorial e formação espacial no período colonial. 2013. Tese (Doutorado em Geografia) – Instituto de Geociência, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG, 2013.

CARRARA, A. AL. **Minas e Currais**: produção rural e mercedo interno em Minas Gerais 1674-1807. 1ª ed. Juiz de Fora: UFJF, 2007.

CASTRIOTA, L. B. et al. **Mestres artífices de Minas Gerais: Cadernos de Memória**. Brasília: Iphan, 2012.

CHAMON, C. S.; GOODWIN JR., J. W. A incorporação do proletariado à sociedade moderna: a Escola de Aprendizes Artífices de Minas Gerais (1910-1941). In: **Varia História [online]**, v. 28, n. 47, p. 319–340, 2012.

COMUNICAÇÃO, A. DE. **Araguari – 129 anos de desenvolvimento.** 2017. Disponível em: <https://www.araguari.mg.gov.br/noticias/araguari-129-anos-de-desenvolvimento.>. Acesso em: 13 abr. 2022.

CORREIO OFICIAL, P. M. D. A. **Projeto "Fio de Algodão":** FAEC abre inscrições para a oficina de tear. nº 48. Araguari**:** 6-6 p. 2011.

DESMET, P.; HEKKERT, P. Framework of Product Experience. In: **International Journal of Design**, v. 1, n. 1, p. 57–66, 2007

DIAS, M. R. Á. C. **O ensino do design**: A interdisciplinaridade na disciplina de projeto em design. 163-163 p. 2004.

DIAS, P. J. J. DA S. **Design e auto-produção**: novos paradigmas para o design de artefactos na sociedade pós-industrial: a contribuição das tecnologias digitais. [s.l.] Universidade de Lisbia, 2015.

DUARTE, C. R. **A tecelagem manual no Triângulo Mineiro: história e cultura material.** Uberlândia: EDUFU, 2009.

DUARTE, C. R. **A tecelagem manual no Triângulo Mineiro**: história e cultura material. Uberlândia: EDUFU, 2009. 248-248 p.

FAVILLA, C. **Artesanato brasil**. Brasília: SEBRAE, 2016.

FERRARA, M. Design and self-production. The advanced dimension of handcraft. In: **Strategic Design Research Journal**, v. 4, n. 1, p. 5–13, 2011.

FIRJAN, S. **Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil 2016**. [s.l: s.n.].

FIRJAN. **Análise especial: Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Firjan, 2018.

FIRJAN. **Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil 2019.** p. 44, 2019.

FRANZATO, C. **Design Dei Beni Culturali Nel Progetto Territoriale:** Strategie, teorie e pratiche di valorizzazione design driven. (Dottorato di Ricerca in Design e tecnologie per la valorizzazione dei beni culturali – XX ciclo) - Politecnico di Milano, Milão: 2008.

FREITAS, A. L. C. Artesanato tradicional e design: estudo de casos no Campo das Vertentes/MG e diretrizes estratégicas para a relação entre as atividades. In: **Suparyanto dan Rosad**, n. 5, 2020, p. 248-253.

FREITAS, A. L. C. O curso de desenho industrial da FUMA: da criação aos primeiros egressos. In: BRAGA, M. D. C.; ALMEIDA, M. D. G.*, et al* (Ed.). **Histórias do Design em Minas Gerais II**. Belo Horizonte: EdUEMG, 2017. p. 17-49.

FREITAS, A. L. C. **Design e artesanato**: uma experiência de inserção da metodologia de projeto de produto. 2ª ed. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2017a.

FREITAS, A. L. C.; DIAS, M. R. Á. C. Em busca de boas relações entre artesanato tradicional e design: estudo de caso em Tiradentes, Minas Gerais. In: **DAT Journal**, v. 6, n. 3, p. 69–86, 2021.

FREITAS, A. L. C.; DIAS, M. R. Á. C. Em busca de boas relações entre artesanato tradicional e design: estudo de caso em Tiradentes, Minas Gerais. In: **DAT Journal**, vol. 6, n. 3, p. 69-86, 2021.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GIESBRECHT, H. O. et al. **Indicações geográficas brasileiras - Artesanato**. Brasília: SEBRAE, INPI, 2014.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª Edição ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GUTIERREZ, I. C. F.; OFÍCIOS, M. DE A. E. **Coletânea de Catálogos do Museu de Artes e Ofícios.** Caderno 4, Ofícios da mineiração. Belo Horizonte: Museu de Artes e Ofícios, [s.d.].

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, S. **Da diáspora:** Identidade e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HEKKERT, P.; LEDER, H. Product aesthetics. In: HENDRIK, S.; HEKKERT, P. (Eds.). In: **Product Experience**. 1ª ed. Amsterdã: Elsevier Science, 2007. p. 688.

HENDRIK, S.; HEKKERT, P. (EDS.). **Product Experience**. Amsterdã: Elsevier Science, 2007.

HENRIQUES, H. S.; SOARES, M. M. **Políticas e ações para a cadeia produtiva de gemas e jóias**. Brasília: Brisa, 2005.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das letras, 1995.

IBGE. **Divisão Regional do Brasil em Regiões Geográficas Imediatas e Regiões Geográficas Intermediárias 2017**. Rio de Janeiro: [s.n.]. 2017a.

IBGE. **Histórico de Araguari.** 2015. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/araguari/historico>. Acesso em: 23 jun. 2022.

IBGE. **Índice de Desenvolvimento Humano de Araguari.** Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/araguari/pesquisa/37/30255?tipo=ranking>. Acesso em: 13 abr. 2022.

IBGE. **Pesquisa Anual da Indústria da Construção - PAIC**. Rio de Janeiro: IBGE, Departamento de Indústria, 2017b.

IBGE. **Produto Interno Bruto dos Municípios**. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/araguari/pesquisa/38/47001?tipo=ranking>. Acesso em: 13 abr. 2022.

IBGE. **Sistema de informações e indicadores culturais**: 2007-2018. Rio de Janeiro: [s.n.]. v. 53, 2019.

KETTLEY, Sarah. Crafts Praxis as a Design Resource. Engineering And Product Design Education Conference. **Anais**...2005.

KRUCKEN, L. A re-descoberta do lugar e do artesanato. In: ALBINO, C. R. DA S. G. DE M. (Ed.). In: **Editoria, Design, Artesanato e Indústria**. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães, 2012. p. 22–30.

KRUCKEN, L. Design e território: uma abordagem integrada para valorizar identidades e produtos. In: **II Simpósio Brasileiro de Design Sustentável**, p. 10, 2009b.

KRUCKEN, L. **Design e território:** valorização de identidades. 1ª ed. São Paulo: Studio Nobel / SEBRAE, 2009a.

KULA, D. **Materiologia**: o guia criativo de materiais e tecnologias. São Paulo: Editora Senac, 2012. 341-341 p.

LANDIM, P. DA C. **Design, empresa, sociedade**. São Paulo: Cultura Ac ed., 2010.

LEFTERI, C. **Como se faz**: 82 técnicas de fabricação para design de produtos. São Paulo: Editora Blucher, 2009.

LEON, E. Design e artesanato: relações delicadas. In: **Revista D'ART**, v. 12, p. 64–67, 2005.

LIMA, M. A. M. **Introdução aos materiais e processos para designers**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A cultura mundo:** respostas a uma sociedade desorientada. São Paulo: Editora Companhia, 2011.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Editora Companhia das letras, 2015a.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. Companhia ed. São Paulo: 2015. 467-467 p.

LOBACH, B. **Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais**. São Paulo: Blucher ed., 2001.

MACHADO, M. C. T.; ABDALA, M. C. **Caleidoscópio de saberes e práticas populares:** catálogo de produção cultural do Triângulo Mineiro e Alto Paranaíba. 1ª ed. Uberlândia: EDUFU, 2007.

MANZINI, Ezio. **Design Culture and Dialogic Design**. [s.l: s.n.]. v. 32, 2016.

MANZINI, Ezio. **Design para a inovação social e sustentabilidade. Comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projectuais**. Rio de Janeiro: E-papers Serviços Editoriais, 2008.

MARTINEZ, C. E. P. M. Legados de um passado escravista: cultura material e riqueza em Minas Gerais. In: **Varia História [online]**, v. 27, n. 46, p. 415–442, 2011.

MEDINA, M. S. D. L. B. El diseño como objeto artesanal de consumo e identidad. In: **Cuaderno 90 - Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]**, v. Año 21, n. 90, p. 91–106, 2021.

MELLO, S. DE. Arquitetura moderna em Minas Gerais. In: **Seminário sobre a cultura mineira período contemporâneo**. 2. ed. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1980. p. 184.

MINEIRO, É. F. **Experimentação em Design como Estratégia no Cenário da Autoprodução**. [s.l.] Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2016.

MOL, A.; KRUCKEN, L.; LUZ, D. In: **Territórios Criativos Design para a valorização**. [s.l: s.n.], 2017

MONTANA, J. Design - A Cultural Carrier. In: MACDONALD, S. (Ed.). **Design Issues in Europe Today**. Barcelona: [s.n.]. 2004, p. 36–37.

MONTEIRO, N. DE G. A Revolução de 30: Vargas e sua luta pela hegemonia política em Minas. In: **Seminário sobre a cultura mineira período contemporâneo**. 2. ed. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1980. p. 184.

MOURA, M. **Design brasileiro contemporâneo: reflexões**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

MUNARI, B. **Artista e designer**. Lisboa: Almedina, 2001.

NORMAN, D. A. **Design emocional:** por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

O'BRIEN, B. C. et al. Standards for Reporting Qualitative Research. In: **Academic Medicine**, v. 89, n. 9, p. 1245–1251, set. 2014.

PARENTE, M.; SEDINI, C. Design for Territories as Practice and Theoretical Field of Study. **Design Journal**, v. 20, n. sup1, p. S3047–S3058, 28 jul. 2017.

PICHLER, R. F.; MELLO, C. I. D. O design e a valorização da identidade local. In: **Design e Tecnologia**, vol. 2, n. 04, p. 1-9, 2012.

PINHO, M. S. M. **Domingos Tótora**. Rio de Janeiro: Papel & Tinta, 2013.

PROGRAMA DO ARTESANATO BRASILEIRO, B [Secretaria do Comércio e Serviços. Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior]. **Base conceitual do artesanato brasileiro**. Brasília: 2012.

RAULIK-MURPHY, G. C. **A comparative analysis of strategies for design promotion in different national contexts**. [s.l.] University of Wales, 2010.

RODWELL, M. K. Um modelo alternativo de pesquisa: o construtivismo. In: **Rev FAEEBA.**, v. 3, n. 1, p. 125–141, 1994.

SACCOL, A. Z. Um retorno ao básico: compreendendo os paradigmas de pesquisa e sua aplicação na pesquisa em administração. In: **Revista de Administração da UFSM**, v. 2, n. 2, p. 2009–250, 2009.

SAFAR, G. H. Os projetos de sinalização e mobiliário urbanos para Belo Horizonte na década de 1970. In: **Histórias do Design em Minas Gerais II**. Belo Horizonte: EdUEMG, 2017. p. 139-162.

SANTOS, A. DOS. **Seleção do Método de Pesquisa: guia para pós-graduando em design e áreas afins**. Curitiba: Editora Insight, 2018.

SCHNEIDER, B. **Design - Uma introdução: o design no contexto social, cultural e econômico**. São Paulo: Blucher ed., 2010.

SEBRAE-MG, U. DE I. E. **Identidade Econômica de 2010 a 2018**. Disponível em: <https://www.inteligencia-sebraemg.com.br/identidade-economica>. Acesso em: 21 jun. 2022.

SEBRAE-MG, U. DE I. E. **Identidade Empresarial de 2011 a 2022**. Disponível em: <https://www.inteligencia-sebraemg.com.br/identidade-empresarial>. Acesso em: 21 jun. 2022.

SEBRAE-MG. **Catálogo de Artesanato Minas Gerais Decoração e Utilitários**. Belo Horizonte: Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas de Minas Gerais, 2014.

SEBRAE-MG. **Catálogo de artesanato:** Minas Gerais. 1ª ed. Belo Horizonte: Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas de Minas Gerais, 2004.

SEBRAE-MG. **Catálogo de artesanato:** Minas Gerais. Belo Horizonte: Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas de Minas Gerais, 2006.

SEBRAE-MG. **Catálogo de artesanato:** Minas Gerais. Belo Horizonte: Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas de Minas Gerais, 2008.

SEBRAE-MG. **Catálogo de artesanato:** Minas Gerais. Belo Horizonte: Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas de Minas Gerais, 2005.

SEBRAE-MG. **Catálogo de artesanato:** Minas Gerais. Belo Horizonte: Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas de Minas Gerais, 2010a.

SEBRAE-MG. **Catálogo de artesanato:** Minas Gerais. Belo Horizonte: Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas de Minas Gerais, 2020.

SEBRAE-MG. **Catálogo de tipologias:** Fibras. Belo Horizonte: Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas de Minas Gerais, 2010b.

SEBRAE-MG. **Catálogo de tipologias:** madeiras. Catálogo de Artesanato Minas Gerais. Belo Horizonte: Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas de Minas Gerais, 2010c.

SEBRAE-MG. **Catálogo de tipologias:** minerais. V. 1 ed. Belo Horizonte: Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas de Minas Gerais, 2010e.

SEBRAE-MG. **Catálogo de tipologias:** têxtil. Belo Horizonte: Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas de Minas Gerais, 2010d.

SEBRAE-MG. **Termo de referência:** atuação do sistema Sebrae na economia criativa. Belo Horizonte: Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas de Minas Gerais, 2012.

SOUZA, A. T. de. **Materiais autóctones e técnicas experimentais**: design com origem e valor. [s.l.]: Universidade de Lisboa, 2018.

TEIXEIRA, G.; PAOLIELLO, C. novação Socioambiental no Design: Caso de Estudo do Designer Domingos Tótora. In: **Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes**, vol. XI, n. 21, 2018.

TOLEDO, M. A. R. El Diseño sistémico transdisciplinar para el desarrollo sostenible neguentrópico de la producción artesanal. In: **Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]**, v. Janeiro 20, n. 90, p. 61–75, jan. 2021.

TOMBOLATO, M. A.; DOS SANTOS, M. A. Interpretative Phenomenological Analysis (IPA): Basic underpinnings and applications in research. In: **Revista da Abordagem Gestaltica**, v. 26, n. 3, p. 293–304, 2020.

TORREZAN, M. *et al.* **Open Design como Agente Inovador na Prática Artesanal:** um Estudo sobre o Centro de Tecelagem Fios do Cerrado. São Paulo: Blucher, 2019.

VALENTE, L. Nissei, a arquiteta e modelista Mayumi Ito trocou Tóqui por Muzambinho. Na cidade do Sul de Minas, fundou associação de costura que revela talentos. In: **Jornal Estado de Minas**, p. 7-7, 2011.

VALIATI, L. et al. Economia Criativa e da Cultura: conceitos, modelos teóricos e estratégias metodológicas. In: VALIATI, L.; FIALHO, L. DO N. (Eds.). **Atlas econômico da cultura brasileira: metodologia I**. Porto Alegre: UFRGS/CEGOV, 2017. p. 210.

VALIATI, L.; FIALHO, A. L. DO N. **Atlas econômico da cultura brasileira:** metodologia I. 1ª ed. Porto Alegre: [s.n.], 2017.

VALLE, M. A. S. Relaciones de complejidad e identidad entre artesanía y diseño. In: **Cuaderno 90 - Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]**, n. 90, p. 47-59, 2021.

VARELLA, C. V. S. **The Recycling Market:** Quality Of The Materials. Belo Horizonte: SEBRAE-MG, 2013.