

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ**  
**ESCOLA DE BELAS ARTES - EBA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN - PPGD**

Miguel de Araujo Lopes

**“Caminhos de Barro”: articulações do Campo do Design com o Ofício Artesanal em Cerâmica**

Rio de Janeiro

2023

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – UFRJ**  
**ESCOLA DE BELAS ARTES - EBA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN – PPGD**

Miguel de Araujo Lopes

**“Caminhos de Barro”: articulações do Campo do Design com o Ofício Artesanal em Cerâmica**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre em Design, na linha de pesquisa Design e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Ferreira da Ponte

Rio de Janeiro

2023



## CIP - Catalogação na Publicação

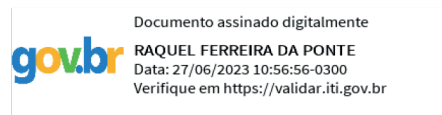
d864? de Araujo Lopes, Miguel  
"CAMINHOS DE BARRO": ARTICULAÇÕES DO CAMPO DO  
DESIGN COM O OFÍCIO ARTESANAL EM CERÂMICA / Miguel  
de Araujo Lopes. -- Rio de Janeiro, 2023.  
125 f.

Orientadora: Raquel Ferreira da Ponte.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do  
Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Programa de  
Pós-Graduação em Design, 2023.

1. Design. 2. Ofício Artesanal. 3. Identidade.  
4. Campo do Design. 5. Artesão. I. Ferreira da  
Ponte, Raquel, orient. II. Título.

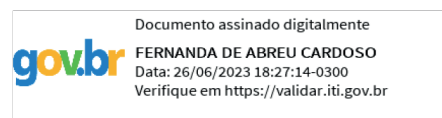
**“Caminhos de Barro”**: Articulações do Campo do Design com o ofício artesanal em cerâmica

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Design no Programa de Pós-Graduação em Design-PPGD, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, na linha de pesquisa Design e Cultura. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada:



---

Profa. Dra. Raquel Ferreira da Ponte  
Orientadora PPGD / EBA / UFRJ



---

Profa Dra. Fernanda de Abreu Cardoso  
PPGD / UFRJ

---

Profa Dra. Lucy Carlinda da Rocha de Niemeyer  
PPESDIESDI / UERJ

Rio de Janeiro, RJ, em 30 de maio de 2023.

Dedico esse trabalho à Jade Araujo, minha irmã, como demonstração de afeto, resistência e incentivo pela busca por uma educação justa e humana.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço inicialmente a Deus, pela oportunidade de chegar até aqui, mesmo com alguns percalços no caminho, tenho certeza que me moldaram e contribuíram para o meu crescimento.

Agradeço aos meus pais, Patricia de Araujo Lopes e Paulo Sergio Gomes Sabino, que mesmo com tantas dificuldades sempre colocaram minha educação como prioridade. Com vocês aprendi a valorizar o que realmente importa.

À minha família e amigos próximos que sempre me incentivaram e contribuíram com o meu crescimento pessoal, profissional e humano.

Agradeço imensamente à minha orientadora, Raquel Ferreira da Ponte, pela disponibilidade em orientar este trabalho, pela escuta ativa e por sempre se colocar à disposição para dividir conhecimentos, experiências e inquietações.

A André Villas-Boas (in memorian), por ter acreditado no potencial desse trabalho desde o primeiro contato, mesmo sem nos conhecermos. André, à você, meu muito obrigado.

Agradeço aos meus colegas da turma de 2020 por terem contribuído direta e indiretamente com a construção do trabalho e pelas trocas de conhecimento durante as discussões nas disciplinas.

Agradeço aos professores do PPGD pelo empenho, dedicação e incentivo.

À UFRJ pela infraestrutura e por conceder a oportunidade de engrandecimento acadêmico, profissional e pessoal.

A Luciana Priscila, Lupri, por me apresentar a rica discussão sobre metodologias participativas.

Às artesãs, coordenação e demais colaboradores do projeto "Caminhos de Barro", pela abertura, disponibilidade e presteza.

Considero que ninguém faz nada sozinho, agradeço especialmente às pessoas, situações e ao destino que me trouxe ao PPGD no momento certo, para ser orientado por pessoas tão geniais e desenvolver uma pesquisa que me engrandeceu de forma imensurável.

## RESUMO

A presente pesquisa tem por finalidade analisar o processo de transformação artesanal e a identidade do ofício artesanal a partir do contato interdisciplinar, com ênfase no design, por meio do projeto de extensão “Caminhos de Barro” oferecido pela Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, situada no município de Campos dos Goytacazes/RJ. Busca compreender como as variações no processo produtivo dos artesãos puderam promover a ressignificação da identidade e os fluxos de trabalho dos mesmos. Parte-se do pressuposto de que as possíveis alterações identitárias podem estar diretamente relacionadas à atividade desenvolvida no âmbito do grupo que, por sua vez, permite o desenvolvimento de novas formas de produzir objetos e insere designers e outros profissionais no processo produtivo artesanal. Como processo metodológico, a pesquisa foi orientada pela abordagem qualitativa, possuindo natureza exploratória e tem como método o estudo de caso. A fim de analisar os processos de ressignificação identitárias e alteração produtiva, o instrumento de coleta de dados consistiu na elaboração e aplicação de entrevistas e na observação participante com os artesãos e demais colaboradores do projeto. Ao fim da pesquisa, os resultados apontaram que as modificações na produção artesanal ora fortaleceram os vínculos dos artesãos com a atividade praticada junto ao grupo, ora dificultaram e descaracterizaram o processo identitário. A pesquisa aponta uma prática de design assistencialista e por vezes produtivista junto ao grupo, cujas relações são estabelecidas de forma vertical entre designers e artesãos. Tais ações são resultantes de padrões hierárquicos baseados em uma narrativa de artesanato empreendedor. Como forma de amenizar essa disparidade de relações, e observando os resultados apontados nesta pesquisa, construímos uma proposta de metodologia participativa. Dessa forma, a utilização de processos colaborativos nessas relações pode ser uma alternativa ao oferecer aprendizado coletivo e troca de conhecimentos entre todos os atores envolvidos.

Palavras-chave: Design. Ofício Artesanal. Identidade. Campo do Design. Artesão.



## **ABSTRACT**

The purpose of this research is to analyze the artisanal transformation process and the identity of the artisanal craft based on interdisciplinary contact, with an emphasis on design, through the extension project “Caminhos de Barro” offered by Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, located in the municipality of Campos dos Goytacazes/RJ. The research aims to understand how the variations in the artisans' productive process could promote the redefinition of their identity and workflows. It is based on the assumption that possible identity changes may be directly related to the activity within the group, which, in turn, allows the development of new ways of producing objects and inserts designers and other professionals in the artisanal production process. As a methodological process, the research was guided by a qualitative approach, having an exploratory nature and using the case study method. In order to analyze the processes of identity reframing and productive change, the data collection instrument consisted of the elaboration and application of interviews and participant observation with the artisans and other collaborators of the project. At the end of the research, the results showed that the changes in artisanal production sometimes strengthened the bonds of artisans with the activity practiced with the group, sometimes hindered and mischaracterized the identity process. The research points to a welfare and sometimes productivist design practice with the group, whose relationships are established vertically between designers and artisans. Such actions are the result of hierarchical patterns based on a narrative of entrepreneurial craftsmanship. As a way of mitigating this disparity in relationships, and observing the results shown in this research, we built a proposal for a participatory methodology. In this way, the use of collaborative processes in these relationships can be understandable by offering collective learning and knowledge exchange among all the actors involved.

**Keywords:** Design. Handcrafted Craft. Identity. Design Field. Craftsman.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Produção artesanal realizada pela dupla Neguinha e Nanai .....	38
Figura 2: Anuário econômico “Retratos regionais” .....	45
Figura 3: Oficina do projeto "Caminhos de Barro" .....	50
Figura 4: Forma disseminadora do projeto Caminhos de Barro .....	54
Figura 5: Técnica de “Frotagem” feita com crochê .....	56
Figura 6: Técnica do crochê junto à argila .....	57
Figura 7: Acervo de peças expostas na oficina do projeto "Caminhos de barro” .....	60
Figura 8: Bolsista do projeto Caminhos de Barro fotografando uma peça de cerâmica usando a própria mão como comparativo proporcional .....	75
Figura 9: Exposição de peças artesanais na oficina .....	84

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Caracterização do estudo.....	08
Tabela 2: Perfil dos entrevistados.....	14
Tabela 3: Caracterização do artesanato produzido no projeto Caminhos de Barro.....	58
Tabela 4: Considerações sobre o conceito de Design.....	74
Tabela 5: Sugestões de tópicos temáticos e metodologias participativas para formação da rede comunitária de artesãos.....	92

## LISTA DE SIGLAS

CCH Centro de Ciências do Homem

CCT Centro de Ciência e Tecnologia

CCTA Centro de Ciências e Tecnologia Agrária

CNRC Centro Nacional de Referência Cultural

DRM/RJ Departamento de Recursos Minerais do Rio de Janeiro

EBA Escola de Belas Artes

ESDI Escola Superior de Desenho Industrial

FIRJAN Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro

IED Istituto Europeo di Design

INEPAC Instituto Estadual do Patrimônio Cultural / Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa

LECIV Laboratório de Engenharia Civil

MG Minas Gerais

ONG Organização não governamental

PIB Produto interno bruto

PPGD Programa de Pós-Graduação em Design

PPGE Pós-graduação em Engenharia Civil

PROEX Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários

RBS Revisão Bibliográfica Sistemática

RJ Rio de Janeiro

SEBRAE Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas

SESC Serviço Social do Comércio

UENF Universidade Estadual do Norte Fluminense

UERJ Universidade Estadual do Rio de Janeiro

UFRJ Universidade Federal do Rio de Janeiro

ULM Hochschule für Gestaltung

UNESCO Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

# SUMÁRIO

<b><u>1 INTRODUÇÃO.....</u></b>	<b><u>1</u></b>
<b>1. OBJETIVOS.....</b>	<b>5</b>
1.1.1 OBJETIVO GERAL.....	5
1.1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	5
<b>1.2 JUSTIFICATIVA.....</b>	<b>5</b>
<b>1.3 DELIMITAÇÃO DA PESQUISA.....</b>	<b>7</b>
<b>1.4 METODOLOGIA.....</b>	<b>8</b>
1.4.1 CARACTERIZAÇÃO DA PESQUISA.....	8
1.4.2 MÉTODOS E TÉCNICAS.....	10
1.4.3 DESENVOLVIMENTO DA PESQUISA.....	14
1.4.4 TRATAMENTO E ANÁLISE DE DADOS.....	16
<b>1.5 ESTRUTURA DA DISSERTAÇÃO.....</b>	<b>17</b>
<b><u>2. CONTRIBUIÇÕES BIBLIOGRÁFICAS.....</u></b>	<b><u>18</u></b>
<b>2.1. BREVE HISTÓRICO SOBRE A CONCEITUAÇÃO DO ARTESANATO.....</b>	<b>18</b>
<b>2.1 HABITUS E CAMPO NO ARTESANATO: RELAÇÕES INTERCONECTADAS.....</b>	<b>21</b>
<b>2.3 IDENTIDADES, CULTURA E ARTESANATO.....</b>	<b>26</b>
<b>2.4 RELAÇÕES ENTRE DESIGN E ARTESANATO NO BRASIL.....</b>	<b>36</b>
<b>2.5 A REGIÃO NORTE FLUMINENSE: PROCESSOS DE DESENVOLVIMENTO, CULTURA E A INSERÇÃO DO ARTESANATO.....</b>	<b>44</b>
<b>2.6 O PROJETO “CAMINHOS DE BARRO”.....</b>	<b>50</b>
<b><u>3. LEVANTAMENTO E ANÁLISE DE DADOS.....</u></b>	<b><u>60</u></b>
<b>3.1 PRIMEIRO CONTATO COM A OFICINA.....</b>	<b>60</b>
<b>3.2 INICIANDO A CONVERSA COM AS ARTESÃS E SEUS COLABORADORES.....</b>	<b>61</b>
3.2.1 INÍCIO DA PROFISSÃO E FILIAÇÃO AO PROJETO.....	61
3.2.2 INSERÇÃO DE AGENTES EXTERNOS AO PROJETO E ALGUMAS MUDANÇAS PROVOCADAS.....	64
3.2.3 A CONTRIBUIÇÃO DO DESIGN NO PROJETO “CAMINHOS DE BARRO”.....	71
3.2.4 IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO DA ATIVIDADE ARTESANAL.....	80
<b>3.2.5 RESULTADOS E DISCUSSÕES.....</b>	<b>86</b>
<b><u>4. À GUIA DE UMA METODOLOGIA PARTICIPATIVA.....</u></b>	<b><u>90</u></b>
<b>4.1.1 PROPOSTA DE AGREGAÇÃO DOS ARTESÃOS NO CAPITAL SOCIAL DO PROJETO.....</b>	<b>90</b>
4.1.2 SUGESTÃO DE ROTEIRO SEMIESTRUTURADO PARA TÓPICOS TEMÁTICOS E METODOLOGIAS PARTICIPATIVAS.....	92
4.1.2 DESCRIÇÃO DAS METODOLOGIAS PARTICIPATIVAS PROPOSTAS.....	95

4.1.2.1 OFICINA 1 – RODA DE CONVERSA PUXANDO O FIO DA MEMÓRIA.....	95
4.1.2.2 OFICINA 2 - EU E O ARTESANATO: AUTOCONHECIMENTO E AUTORRECONHECIMENTO DO OFÍCIO E PROFISSÃO DE ARTESÃOS .....	97
4.1.2.3 OFICINA 3 - FORMAÇÃO DE REDE PARTICIPATIVA.....	98
4.1.2.4 OFICINA 4 - PLANEJAMENTO COLETIVO – PARTE II DIAGNÓSTICO .....	100
4.1.2.5 OFICINA 5 - PLANEJAMENTO COLETIVO – PARTE II PROBLEMATIZAÇÃO.....	101
4.1.2.6 OFICINA 6 - PLANEJAMENTO COLETIVO – PARTE III CONSOLIDAÇÃO.....	101
4.1.2.7 OFICINA 7 – SEMINÁRIO DE PARTICIPAÇÃO SOCIAL E CIDADANIA EM REDE .....	103
4.1.2.8 OFICINA 8 - PLANEJAMENTO DE UMA CAMINHADA ECOCULTURAL PELO “CAMINHOS DE BARRO”..	103

**5. CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 105**

**REFERÊNCIAS:..... 109**

**APÊNDICE ..... 118**

<b>APÊNDICE I – PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP .....</b>	<b>118</b>
<b>APÊNDICE II – TERMO DE AUTORIZAÇÃO FOTOGRÁFICA, DE VÍDEO E DE ÁUDIO.....</b>	<b>121</b>
<b>APÊNDICE III – TERMO DE ESCLARECIMENTO DE LIVRE CONSENTIMENTO .....</b>	<b>122</b>
<b>APÊNDICE IV – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS.....</b>	<b>125</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O ato de produzir objetos pode ser correlacionado a práticas que revelam aspectos culturais, bem como à historicidade de seu povo. Nesta direção, a produção artesanal apresenta-se como uma ocupação tradicional em algumas regiões do território<sup>1</sup> brasileiro, estando concernente com a necessidade humana de obter, de certa forma, algum conforto para sua sobrevivência (RIUL, 2015).

Ao se tratar de produção artesanal e artesanato moderno, diferentes autores possuem noções e definições diversas sobre esse campo do ponto de vista contemporâneo. Para Lima (2005), o artesanato reúne uma multiplicidade de objetos, como panelas, pratos e utensílios para nossa manutenção da vida, “[...] que são produtos do fazer” (LIMA, 2005, p.1-2). Portanto, o autor defende que o universo artesanal pressupõe modos de fazer distintos derivados de estilos de vida diferentes, visões de mundo e estéticas divergentes, e por isso não homogêneas.

Ainda que tenha sofrido algumas alterações ao longo dos anos, diante do processo de industrialização e do avanço do campo do design na sociedade, esta é uma manifestação que continua presente em todo o país até hoje, visto que as atividades artesanais se encontram em cerca de 65% dos municípios brasileiros, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE (2021). Como um segmento da economia criativa, o mercado de artesanato movimenta R\$50 bilhões por ano e sustenta 10 milhões de pessoas. Outro dado relevante é que 90% do artesanato nacional é produzido por mulheres.

O artesanato brasileiro é definido pelo Portal do Artesanato Brasileiro como algo que transforma matéria-prima de forma predominantemente manual e individual (BRASIL, 2012). Dessa maneira, para este trabalho, entendemos que a produção artesanal é uma atividade que envolve relações sociais ativas, tanto no processo produtivo da peça, quanto na finalização. Para além do universo subjetivo e individual, a produção artesanal se faz presente nos espaços em que as peças são confeccionadas e vendidas, nas oficinas. Dessa forma, destacamos que o artesanato vai além do produto final, e todo o processo se reflete em demonstrações coletivas que fomentam a sociabilidade e o sentimento de identidade comum.

Na produção de um objeto artesanal, o exercício do ofício<sup>2</sup> do artesão nos traz uma reflexão sobre o modo em que a peça é produzida e quais materiais a tornam possíveis. Lévinas

---

<sup>1</sup> Identificamos o território como um recorte espacial definido e delimitado por meio da análise das relações de poder.

<sup>2</sup> A noção de ofício “[...] remete a uma artesanaria: à materialidade do trabalho, à tradição em se produzir, à pegada subjetiva do artesão que o realiza, a sua presença corporal, remete também a esse velho jeito de fazer as coisas bem” (LARROSA, RECHIA, 2018, p. 319). Assim, o/a artesão /às se utiliza das

(2012) reflete que a artesanaria carrega um conjunto de elementos que tendem agregar em seu produto final uma ideia de infinito, já que mantém as marcas daquele indivíduo que produziu (mesmo não revelando nitidamente). Nessa dissertação, compreendemos o ofício como uma atividade de trabalho que requer técnica e habilidade específica, como é possível constatar nas próximas seções.

Diante da grande variedade de matérias-primas usadas nas manifestações artesanais que acompanham a diversidade cultural de cada região do país, pode-se mencionar o uso de fios, madeira, couro, palha, barro e até mesmo argila, sendo, este último, material indispensável e histórico no que se refere à produção artesanal do município de Campos dos Goytacazes, localizado na região Norte Fluminense do Estado do Rio de Janeiro.

Esta região, que teve em sua formação econômica a produção canavieira como principal fonte de renda por consideráveis anos, encontrou na exploração de petróleo um novo caminho para os modos de vida. Também é possível identificar outros tipos de produção industrial na região, sobretudo na baixada campista, que possui cerca de sete fábricas de tijolos e telhas, o que nos leva a deduzir que a argila é uma matéria-prima abundante na região. A partir deste processo, foi natural a utilização da argila para a confecção de objetos cerâmicos.

Este foi o ponto de partida para a idealização e implementação do projeto de extensão “Caminhos de Barro”, vinculado à Universidade Estadual do Norte Fluminense (UENF), desenvolvido pelo Centro de Ciências do Homem (CCH) e pelo Centro de Ciência e Tecnologia (CTT). De forma geral e resumida, o projeto busca proporcionar um espaço elucidativo e formativo para os artesãos e demais colaboradores, incentivando a produção de peças de artesanato em cerâmica e alavancando o processo de desenvolvimento econômico e social do polo cerâmico da região.

Atualmente, a produção do projeto "Caminhos de Barro" pode ser entendida como “Artesanato de referência cultural”, que, a partir da definição do SEBRAE (2004) “são produtos que têm como referência a cultura da região onde são feitos. É geralmente resultado da intervenção de designers e artistas tentando preservar os traços da identidade local”. Podemos observar que a produção feita pelo projeto não se trata de um artesanato tradicional, mas de uma produção que de início buscou deliberadamente o resgate por temas regionais e que, com o passar do tempo desenvolveu sua própria identidade, a qual podemos apontar que perpassa a memória coletiva de todos os integrantes do grupo.

---

materialidades existentes em seu contexto, para a efetivação de sua ação e as manipula com seu modo pessoal e subjetivo.

Tendo como foco o projeto de extensão “Caminhos de Barro”, que se debruça na produção ceramista, a pesquisa destaca que esta atividade pertence ao artesanato a partir da argila, a qual se torna muito plástica e fácil de moldar quando umedecida. Depois de submetida à secagem para retirar a maior parte da água, a peça moldada é exposta a altas temperaturas (ao redor de 1.000° C), que lhe atribuem rigidez e resistência mediante a fusão de certos componentes da massa, em alguns casos, fixando os esmaltes na superfície. Essas propriedades permitiram que a cerâmica fosse utilizada na construção de casas, de vasilhames para uso doméstico e armazenamento de alimentos, vinhos, óleos, perfumes, de urnas funerárias e até de superfície para escrita (ALEXANDRE; RIZZO; GARCIA, 2020). Diante disso, entende-se que a cerâmica pode ser uma atividade artística (em que são produzidos artefatos com valor estético) ou uma atividade industrial (em que são produzidos artefatos para uso na construção civil e na engenharia). Por artefato, Simon (1996) o define como tudo o que não é natural, ou seja, algo idealizado e construído pelo homem.

Como mencionado anteriormente, levando em conta o fato de que a cerâmica pode ser usada para diversos fins e aproveitando a grande abundância do barro na região Norte Fluminense, em específico na cidade de Campos dos Goytacazes, professores e pesquisadores da UENF decidiram utilizar esse material para fins de estudo e de promoção de atividades artesanais para a sociedade. Sendo assim, desde o ano 2000, são desenvolvidos trabalhos com cerâmica na universidade por meio do projeto “Caminhos de Barro”.

Inicialmente, o projeto tinha como objetivo criar possibilidades de trabalho e renda para as mulheres pouco favorecidas do distrito de São Sebastião, onde se encontram várias olarias, além de promover o desenvolvimento sustentável do pólo cerâmico de Campos dos Goytacazes. Ao longo do desenvolvimento do “Caminhos de Barro”, houve a participação de designers e outros profissionais que auxiliaram os artesãos com cursos de capacitação, consultoria e workshops, gerando modificações no processo de produção artesanal original, alterando a usabilidade do barro e a fabricação de produtos como painéis, pratos, objetos de decoração e outros itens.

Entretanto, apesar de entendermos que a cultura não é estática, é pertinente observar que mudanças como essas podem influenciar diretamente a conexão entre o artesão e sua produção, uma vez que se observa certa relação de dependência entre como o artesão se vê na produção e o saber fazer ou a forma que ele o produz. Acreditamos que a partir do momento em que um dos dois fatores ganha novas ressignificações diante de uma mudança, um afeta diretamente o outro.



Portanto, sobretudo no que diz respeito à fabricação de objetos, compreende-se que materializar é representar, ou seja, o indivíduo materializa sua essência (e de seu grupo) nos objetos que produz, criando uma extensão de como ele se vê, em hábitos definidos ao longo do tempo que inserem o indivíduo em práticas sociais e culturais coletivas cercadas por um sistema simbólico de valores (CARACAS et al. 2016).

Esta pesquisa nasce nesta perspectiva de raciocínio e a partir de um convite do projeto de extensão “Caminhos de Barro” para o pesquisador. Na ocasião, o designer foi convidado a participar do planejamento gráfico do livro que conta a história dos 20 anos do projeto, intitulado "Caminhos de Barro - nossa história". Essa experiência inaugurou no pesquisador um forte interesse em saber de que forma o Design contribuiu para a consolidação do grupo, levando em consideração as identidades das artesãs e do projeto como todo. A partir dessa inquietação, iniciou-se um constante processo de estudo até chegar à proposta de pesquisa de dissertação, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGD/EBA/UFRJ).

Compreendendo que a transformação na realidade aciona e incentiva o processo de definições de representações coletivas e individuais, esta pesquisa tem a finalidade de compreender como a atividade artesanal do projeto “Caminhos de Barro” se inseriu em um movimento de modificação, adquirindo uma identidade que difere da produção realizada no início do projeto, sendo tal produção submetida a novos paradigmas e ressignificada.

A pesquisa aqui apresentada busca contribuir com a crescente demanda do campo de Design em considerar ainda mais as atividades de cunho popular, como por exemplo (CURCIO E SANTOS, 2017), o artesanato brasileiro. Parte-se do pressuposto que, ao realizar este tipo de pesquisa, torna-se possível expandir o trabalho científico para além dos tradicionais temas discutidos em salas de aula, contribuindo aos conteúdos convencionais, a história e as características de um produto artesanal nacional, como é o caso do artesanato situado no norte do estado do Rio de Janeiro, a partir de contribuições holísticas em diferentes campos do conhecimento.

## 1. Objetivos

Esta pesquisa pretendeu alcançar os seguintes objetivos:

### 1.1.1 Objetivo geral

Compreender as mudanças identitárias existentes e as relações interpessoais entre designer e artesãs nos processos de transformação do ofício artesanal em cerâmica, por meio do estudo de caso sobre o projeto de extensão “Caminhos de Barro” oferecido pela UENF.

### 1.1.2 Objetivos específicos

- Compreender a influência do Design e das capacitações oferecidas às artesãs nas transformações do processo de produção;
- Analisar os sentidos, saberes, vivências e demais elementos que compõem as identidades relacionadas ao ofício das artesãs do projeto “Caminhos de Barro”;
- Compreender, a partir da percepção das artesãs, o significado do artesanato e sua importância para o grupo;
- Desenvolver, a partir dos resultados observados nesta dissertação, uma proposta de metodologia participativa.

## 1.2 Justificativa

Compreendendo que foi a partir do final do século XX que o design alinhou ainda mais suas relações com o artesanato brasileiro em diferentes contextos sociais, estudos vieram à tona como forma de estreitar, refletir e possibilitar novas contribuições para o desenvolvimento científico de viés sociocultural. Um exemplo dessa aproximação entre design e artesanato evidencia-se no envolvimento de importantes arquitetos e designers como Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães e Janete Costa, (CAVALCANTI; FERNANDES; SERAFIM, 2015). Nesta direção, a pesquisa se apresenta como uma possibilidade de análise sob a perspectiva do artesanato na contemporaneidade, adotando a categoria da hibridação que busca “[...] considerar intersecções entre culturas e estabelecer como propósito do trabalho das ciências

sociais situar-se entre as culturas, nos lugares de cruzamentos, fusões, conflitos e contradições” (CANCLINI, 2006).

Destarte, incentivar a abertura do fator humano e social – em especial, o artesão – apresentando sua relação com seu ofício, também pode ser entendido como um elemento que pretende contribuir ao design a visão de profissionais que contam histórias de uma região por meio de seu trabalho. Sendo assim, evidencia-se não apenas o produto local, mas também, os meios de produção, a matéria-prima e a trajetória de uma comunidade. Para tanto, sugere-se a imersão no caso do projeto “Caminhos de Barro”<sup>3</sup> como forma de destacar e incentivar a cultura e produção da região.

De acordo com Portal de Extensão da UENF, o projeto tem como objetivo criar um espaço alternativo e privilegiado para a formação artística, cultural e técnica da comunidade, visando a construção de um espaço educativo para alavancar o processo de desenvolvimento local e econômico do Polo Cerâmico da Região, fomentado pelo governo do Estado do Rio de Janeiro (PORTAL DE EXTENSÃO, online). Conforme destacado, percebe-se a pluralidade deste espaço alternativo proporcionado pelo referido projeto, o que pode engendrar uma multiplicidade de olhares e identidades do ofício artesanal que podem perpassar pelo design, possibilitando um novo e diferenciado espaço de análise que une o ensino (devido a seu caráter de formação artística), a pesquisa (a ser representada por essa dissertação e contribuições adjacentes) e a extensão (derivada do projeto em si e também ao apoio da Pró-reitora de Extensão e Assuntos Comunitários PROEX-UENF) que concede ao grupo algumas bolsas de extensão universitária e Universidade Aberta.

Ainda em relação à atividade artesanal, justifica-se uma pesquisa sobre este tema, por ela movimentar receitas com altos valores anualmente, estar presente em 63,3% dos municípios brasileiros, promover e movimentar a economia dos artesãos além de favorecer a valorização nacional da produção da cultura desenvolvida na região. Isso permite, a partir desta pesquisa, fornecer alicerces para outras ações na produção artesanal que venham a serem pesquisadas futuramente, principalmente em áreas turísticas, que são, em sua maioria, beneficiadas pela produção artesanal, assim como considera Maurício Tedeschi, analista técnico da Unidade de

---

<sup>3</sup> Outras informações sobre o projeto estão disponíveis em: <https://www.caminhosdebarro.com.br/>.

Inovação do Sebrae Nacional e ex-coordenador nacional da carteira de projetos de artesanato SEBRAE Nacional:

[...] o artesanato brasileiro é a maior materialização da expressão cultural do Brasil. É uma das muitas formas, lógico, mas é uma das formas mais materiais mesmo de expressão do intangível que você pode propiciar ao turista – turismo é experiência, basicamente – então é um modo de você propiciar ao turista a materialização dessa experiência que ele vive aqui no Brasil [...]<sup>4</sup>

Diante do exposto, parte-se do pressuposto de que as possíveis alterações identitárias e produtivas do grupo podem estar diretamente relacionadas à atividade no âmbito da oficina que, por sua vez, permite o desenvolvimento de novas formas de produzir objetos e insere designers e outros profissionais no processo produtivo artesanal. Portanto, a partir das transformações pelas quais os processos artesanais passaram, assim como a busca pela investigação das narrativas, sentidos e sentimentos dos artesãos sobre tais mudanças, a pesquisa aqui apresentada é norteada pela seguinte questão: Do ponto de vista das artesãs, as experiências interdisciplinares com o campo do Design contribuíram, ou não, para o desenvolvimento identitário e/ou produtivo do grupo?

### 1.3 Delimitação da pesquisa

Conforme já mencionado, a pesquisa possui como objetivo analisar como foi o processo de modificação da produção artesanal e a identidade do ofício do artesão por meio do projeto de extensão “Caminhos de Barro” oferecido pela UENF, buscando compreender as mudanças identitárias ocorridas frente ao novo processo produtivo.

Dessa forma, a pesquisa se desenvolve na região onde o projeto está situado, na cidade de Campos dos Goytacazes, interior do estado do Rio de Janeiro. As entrevistas também foram realizadas neste contexto geográfico, prioritariamente na UENF, espaço que sedia a oficina do projeto e, conseqüentemente, comporta os integrantes do projeto.

Levando em consideração que o projeto "Caminho de Barro" existe há mais de duas décadas, o recorte temporal da pesquisa começa no ano 2000, data da consolidação do grupo e

---

<sup>4</sup> Mauricio Tedeschi,- coordenador nacional da carteira de projetos de artesanato/ SEBRAE Nacional, palestra “Projeto Brasil Original”, Cultura Brasil II, 10 de dezembro de 2012.

início das atividades e vai até os dias atuais, procurando compreender as transformações que ocorreram ao longo desses 23 anos.

## 1.4 Metodologia

### 1.4.1 Caracterização da pesquisa

A proposta de pesquisa aqui apresentada consiste em um estudo de caso (YIN, 2010), sob uma perspectiva qualitativa de caráter exploratório. Referem-se a esses estudos as relações estabelecidas entre sujeitos e as etapas, as ferramentas e outros instrumentos que agregam em seus trabalhos, juntamente às suas percepções quanto a ele. Dessa forma, fica claro que estamos falando de uma pesquisa que discute questões sociais deste objeto, trabalhando o aspecto do design em sua contribuição humana.

A tabela abaixo apresenta de forma mais clara a abordagem da pesquisa, o caráter, a linha teórica e a estratégia de pesquisa utilizada.

Tabela 1: Caracterização do estudo

Abordagem da pesquisa	Caráter	Linha teórica	Estratégia de pesquisa
Qualitativa	Exploratório	Socioconstrutivista	Estudo de caso

Fonte: Elaboração própria

A partir deste perfil metodológico, buscamos investigar a relação entre as mudanças que ocorreram na produção artesanal com a atividade do ofício do artesão do projeto “Caminhos de Barro”, levando em consideração as modificações sociais que resultaram em novos modelos de produção na atividade artesanal, bem como as contribuições de diferentes campos do conhecimento, porém, dando ênfase ao design. Estes diferentes campos do conhecimento são adotados pela pesquisa sob o ponto de vista interdisciplinar orientado por Japiassu (1976), o qual caracteriza a interdisciplinaridade pela intensa troca entre os agentes de diferentes áreas

do conhecimento e pelo grau de interação real dos saberes implícitos no interior de cada uma das áreas estudadas e/ou praticadas.

Seguindo as concepções metodológicas adotadas, a pesquisa de base qualitativa aborda uma lacuna de fenômenos sociais a fim de investigar os pensamentos, as interpretações ou, até mesmo, os sentimentos das pessoas em vários significados e processos (MURATOVSKI, 2016). A abordagem qualitativa permite realizar uma conexão mais aprofundada com os campos sociais e seus sentidos, uma vez que possuem uma gama de significados de difícil avaliação por expressões numéricas em pesquisas de cunho quantitativo.

Neste ínterim, é válido salientar o caráter exploratório da pesquisa. Para Gil (2008), as pesquisas de cunho exploratório têm como principal objetivo proporcionar uma maior afetividade com o problema pesquisado, buscando torná-lo mais visível ou construir hipóteses. O autor acredita que a elaboração da pesquisa exploratória é bem flexível, uma vez que ela assume uma forma de pesquisa bibliográfica ou de estudo de caso, como é a situação discriminada nesta pesquisa.

A linha teórica adotada neste estudo é de caráter socioconstrutivista, que, segundo Creswell (2007), procura a compreensão do contexto em que as pessoas envolvidas no estudo vivem e trabalham. Esta linha adota a tese de que o conhecimento é uma construção social fruto da interação entre os sujeitos que desenvolvem significados de experiência direcionados a certos objetos e/ou indivíduos. Compreendemos que os significados resultantes dessa pesquisa podem ser variados, o que leva o pesquisador a perceber a complexidade dos pontos de vista, ampliando seus conteúdos.

Assim como descrito por Gil (2008), o estudo de caso refere-se a uma pesquisa aprofundada e exaustiva de um ou poucos objetos, no qual possibilita seu amplo e detalhado conhecimento. Para Yin (2010), o estudo de caso consiste em uma pesquisa empírica que investiga fenômenos contemporâneos<sup>5</sup> a partir de um contexto social, objetivando explorar, descrever e explicar o evento ou oferecer uma discussão mais profunda do fenômeno. Desta forma, o objeto de investigação trabalhado nesta pesquisa, a atividade artesanal desenvolvida pelas artesãs que participam do projeto de extensão “Caminhos de Barro”, expõe algumas

---

<sup>5</sup> Designa a uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo, assim como defende Agamben (2009).

particularidades relacionadas às produções feitas ao longo da história do projeto, oportunizando diferentes contribuições e percepções sobre o ofício artesanal em cerâmica, o que torna o estudo de caso uma metodologia ideal para sua análise.

Para a consolidação deste trabalho contaremos com os seguintes métodos e técnicas de coleta: Pesquisa bibliográfica exploratória, fazendo-se necessário observar as obras existentes que tratam do tema e do objeto analisado e estudado; entrevista por pautas, que consiste em uma das técnicas mais utilizadas no meio acadêmico e é de grande valia para a coleta de dados e, paralelamente às entrevistas, a observação participante.

#### 1.4.2 Métodos e técnicas

##### 1.4.2.1 Revisão bibliográfica

A revisão bibliográfica é um dos métodos de pesquisa mais usados no mundo e, geralmente, é utilizado junto com outros métodos. Por vezes, a revisão bibliográfica antecede as outras etapas de coleta de dados, fazendo um extenso levantamento de informação de forma que dê subsídios para as próximas etapas da pesquisa.

Pesquisas de natureza descritiva, que têm por finalidade estabelecer um estado da arte sobre determinado tema, podem ocasionalmente utilizar somente esse método de pesquisa para a resolução de um problema.

Saur-Amaral (2012) entende que a revisão bibliográfica deve permitir:

A (re)construção coerente e integrada do corpo teórico associado a um determinado problema de pesquisa; integração de lacunas, contradições ou convergências dentro de uma temática de investigação; formulação de uma pergunta de investigação científica relevante para a sociedade e para o avanço do campo do conhecimento. (SAUR-AMARAL, 2012, p. 38).

Na contemporaneidade esse processo investigativo tem crescido de forma considerável em complexidade pois, com o surgimento da internet (e sobretudo os bancos de dados online), o pesquisador tem à sua disposição um amplo volume de informações e dados. Com essa ferramenta, faz-se necessário pensar sobre práticas mais eficientes e eficazes para a condução dessa atividade crucial para se obter uma pesquisa de qualidade (SANTOS, 2018). Utilizamos neste estudo um modelo metodológico de condução para a pesquisa bibliográfica, a Revisão Bibliográfica Sistemática (RBS), que para Santos (2018):

[...] é um modo de revisão onde é explicitado o processo como foi conduzida, permitindo a rastreabilidade dos critérios adotados ao longo de sua realização. Esta

sistematização possibilita que outros pesquisadores consigam replicar o mesmo processo ou critérios. (SANTOS, 2018, p. 45)

A RBS é amplamente utilizada em pesquisas de múltiplos campos, como a área médica, psicológica e social, em que há grande massa de dados ou fontes de informações. Este método teve origem na medicina, que tem fundamental importância na caracterização e sistematização do conhecimento sobre doenças, medicamentos e terapias associadas (SAUR-AMARAL, 2012), minimizando-se a replicação de erros e consolidando soluções com maior probabilidade de acertos.

No campo do Design, de maneira similar, os pesquisadores constantemente se beneficiam da aplicação deste método em vista do crescente volume de informações gerados ao redor do globo nas mais diferentes temáticas (SANTOS, 2018). Neste sentido, compreendemos que este argumento se soma à natureza inter/multi/transdisciplinar das pesquisas do campo do Design, "o que amplia ainda mais o desafio de produção de uma estrutura teórica adequada para dar suporte a um projeto de pesquisa" (SANTOS, 2018, p. 45).

Para essa pesquisa, a RBS seguiu os seguintes passos metodológicos: primeiro foi realizado um **levantamento de base de dados** para a coleta preliminar de conteúdo. Na ocasião, utilizamos o repositório de pesquisa Capes Periódicos, SciELO e Google Scholar. A busca contou com palavras-chave como: design, ofício artesanal, identidades e artesanato brasileiro e teve como foco artigos, dissertações e teses. A partir do quantitativo encontrado, iniciamos o **processo de filtragem das buscas**, visto que obtivemos um alto nível de respostas nos repositórios explorados.

Em seguida, foi realizada uma espécie de triagem das publicações selecionadas na **seleção preliminar**. Essa escolha se deu a partir da leitura dos títulos, resumos e conclusões das obras. A partir desse ponto, um novo volume de documentos foi reconsiderado e, com as **publicações selecionadas na seleção final**, fizemos a leitura completa das obras. Todas essas etapas seguiram o roteiro metodológico adotado por Santos no livro *Seleção de Método de Pesquisa: Guia para Pós-Graduandos em Design ou áreas afins* (2018).

Vale destacar que a pesquisa bibliográfica percorreu todas as etapas deste trabalho. A RBS serviu como um mapeamento inicial, sistematizando extensos trabalhos de pesquisa primária, mas a partir da leitura das obras levantadas pelo método, novas bibliografias foram surgindo, fazendo-se necessária uma revisão contínua até a finalização deste trabalho.



#### 1.4.2.2 Observação participante

A segunda técnica de pesquisa utilizada foi a observação participante, que, de acordo com Gil (2008), apresenta-se como um método sem intermediários, ou seja, os fatos são percebidos diretamente pelo pesquisador, minimizando a subjetividade do processo de investigação social que permeia a pesquisa qualitativa. Para esse caso, a observação participante foi muito importante para identificar os produtos, as etapas, os elementos de produção, as ferramentas utilizadas no processo de produção e a dinâmica das atividades na oficina.

Dessa forma, utilizou-se da observação participante, em que o pesquisador faz parte do objeto pesquisado, ficando tão próximo quanto um membro do grupo que está estudando e participando das atividades normais deste (LAKATOS, 2003). Na oficina, o pesquisador presenciou a produção inicial e final de peças decorativas, acompanhando as artesãs, que em suas falas e ações dentro do espaço de trabalho, exprimindo suas relações com os objetos produzidos. Também foi possível acompanhar as aulas do curso de Arte-Cerâmica junto à comunidade.

Para registrar as observações levantadas durante as atividades, foram realizadas algumas anotações de campo que descrevem as impressões sobre o objeto estudado, assim como a produção de registros fotográficos e de vídeo para complementar e ilustrar a pesquisa quando necessário, sendo possível observar na análise dos dados.

Foram realizados 5 trabalhos de campo em período vespertino e matutino, totalizando no mínimo 5 dias de imersão em espaços temporais não aleatórios, distribuídos por um período de 1 mês. Os resultados dessa pesquisa serão apresentados mais adiante, na seção 3.

#### 1.4.2.3 Entrevistas por pautas

A aplicação de entrevistas como método de coleta de informações para esse trabalho foi fundamental. A partir dela temos maior compreensão sobre o projeto como um todo, além de ser também possível perceber com maior precisão as subjetividades e curiosidades do trabalho dos artesãos em sua oficina.

O termo *entrevista* é construído a partir de duas palavras, *entre e vista*. Vista refere-se ao ato de ver, ter preocupação com algo. *Entre* indica a relação de lugar ou estado no espaço que separa duas pessoas ou coisas. Portanto, o termo *entrevista* refere-se ao ato de perceber realizado entre duas pessoas. (RICHARDSON, 1999, p. 207).

Segundo Salvador (apud RIBEIRO, 2008), o método de coleta por entrevistas tornou-se, nos últimos anos, um instrumento utilizado com muita frequência, e com maior profundidade entre as áreas das Ciências Sociais, Psicológicas e Ciências Sociais Aplicadas e da Terra. Os pesquisadores dessas áreas recorrem às entrevistas sempre que necessitam coletar dados que não podem ser encontrados em registros ou fontes documentais, podendo estes serem fornecidos por determinados indivíduos.

A entrevista é uma das técnicas de coleta de dados considerada como sendo uma forma racional de conduta do pesquisador, previamente estabelecida, para dirigir com eficácia um conteúdo sistemático de conhecimentos, de maneira mais completa possível, com o mínimo de esforço de tempo. (ROSA; ARNOLDI, 2006, p.17).

Ribeiro (2008, p. 129) entende a entrevista como uma técnica de grande valor ao pesquisador:

A técnica mais pertinente quando o pesquisador quer obter informações a respeito do seu objeto, que permitam conhecer sobre atitudes, sentimentos e valores subjacentes ao comportamento, o que significa que se pode ir além das descrições das ações, incorporando novas fontes para a interpretação dos resultados pelos próprios entrevistadores.

Gil (2008) faz uma classificação das entrevistas em quatro tipos: informais, focalizadas, por pautas e formalizadas. Para este trabalho decidimos que a melhor opção seria a aplicação por pautas, de forma semiestruturada.

A entrevista por pauta apresenta um certo grau de estruturação (não é elaborada e/ou aplicada de forma livre), já que se guia por um conflito de interesse que o entrevistador vai explorando ao longo de sua aplicação. O pesquisador possui certo domínio e ciência no que ele quer coletar, deixando esse processo mais objetivo. As pautas não devem ser confusas ou abordadas de forma prolixa, pelo contrário, devem ser ordenadas e guardar certa relação entre si.

Para a aplicação das entrevistas, elaboramos um roteiro flexível em torno dos assuntos a serem abordados, como por exemplo: vivência nas oficinas, processos de trabalho artesanal, materiais, interação com outras áreas do conhecimento, design e vendas, noções de identidade e mudança no trabalho. Para construção das perguntas, levamos em consideração um modelo estrutural de entrevista, conforme destaca FREITAS (2021), que, para aplicação direta e efetiva, leva em consideração o objetivo da pergunta, seguido da justificativa e fundamentação teórica.

### 1.4.3 Desenvolvimento da pesquisa

As entrevistas foram aplicadas entre os dias 15 e 19 de agosto de 2022 na sede do Projeto “Caminhos de Barro”, na UENF, no município de Campos dos Goytacazes/RJ. Os contatos com a coordenação do projeto foram feitos via telefone e aplicativos de mensagens instantâneas (*WhatsApp*) nas semanas antecedentes à visita. A aproximação com a coordenação, as artesãs e os bolsistas foi possível graças à indicação e ao auxílio de uma ex-bolsista que contribuiu com a gerência da oficina.

Com a proposta de aproveitar todos os momentos na oficina, o presente pesquisador chegava no espaço de criação sempre às 9h da manhã, aplicava as entrevistas no período matutino e realizava a observação participante no período da tarde, momento em que era realizado o curso de Arte-Cerâmica com a comunidade. As atividades na oficina se encerravam sempre às 17h, quando todo o espaço era limpo e preparado para o dia seguinte. Vale destacar que na oficina, as artesãs trabalham em turnos de escala, ou seja, não frequentam o espaço diariamente, mantendo suas atividades de forma híbrida, o que justifica a observação participante.

As entrevistas foram aplicadas na sala da coordenação, por se tratar de um local silencioso e distante das bancadas de trabalho. Em termos gerais, seguiu-se um roteiro estruturado para se compreender algumas questões de acordo com a percepção do grupo. A tabela 2 traz o perfil dos entrevistados escolhidos para responder as questões que norteiam os objetivos desta pesquisa.

Tabela 2: Perfil dos entrevistados

<b>Grupo</b>	<b>Entrevistada (o)</b>	<b>Perfil</b>
<b>Artesãs</b>	Entrevistada Artesã A	Mulher, 50-60 anos, artesã multiplicadora e participa do projeto há mais de 10 anos.
	Entrevistada Artesã B	Mulher, 50-60 anos, artesã multiplicadora e participa do projeto há mais de 12 anos.
	Entrevistada Artesã C	Mulher, 30-40 anos, artesã e recém-chegada ao grupo.

	Entrevistada Artesã D	Mulher, 20-30 anos, artesã multiplicadora, participa do projeto há mais de 5 anos e possui histórico de produção artesanal na família
	Entrevistada Artesã E	Mulher, 50-60 anos, artesã multiplicadora e participa do projeto há mais de 7 anos.
	Entrevistada Artesã F	Mulher, 20-30 anos, artesã multiplicadora, teve contato com o projeto desde criança e participa das atividades na oficina há mais de 4 anos.
<b>Bolsistas</b>	Entrevistada Bolsista G	Homem, 20-30 anos, estudante de Engenharia Civil da UENF e atua na divulgação do projeto.
	Entrevistado Bolsista H	Mulher, 20-30 anos, bolsista de extensão, estudante de Educação Física do Instituto Federal Fluminense – IFF e atua na divulgação do projeto.
	Entrevistado Bolsista I	Homem, 20-30 anos, doutorando em Engenharia Civil pela UENF e atua na divulgação do projeto.
<b>Colaborador externo</b>	Entrevistado Externo J	Homem, 50-60 anos, designer Gráfico, Mestrando em Cognição e Linguagem pela UENF. No projeto, foi responsável pela produção da identidade visual e demais peças de comunicação do projeto.
<b>Coordenadora</b>	Entrevistada Coordenadora K	Mulher, 50-60 anos, coordenadora das atividades da oficina há mais de 7 anos.

Fonte: Elaboração própria (2022).

A chegada ao campo para realizar as entrevistas foi planejada com cerca de dois meses de antecedência por meio do contato com uma liderança e ex-bolsista que atuou até o ano de 2020 junto ao projeto, que, por conta do seu histórico, possui forte influência no processo mobilizador do grupo. É importante ressaltar que esse contato foi de extrema importância para a execução do trabalho.

Antes da aplicação das entrevistas, o pesquisador realizou a leitura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (T.C.L.E), validado e com parecer positivo pelo Comitê de

Ética via Plataforma Brasil, para garantir a seriedade da pesquisa por parte do pesquisador e dos entrevistados, e também foi aberto um espaço para sanar possíveis dúvidas. Foi ressaltado que a identidade dos entrevistados não seria revelada no trabalho, como vias de deixá-los mais à vontade para expressar suas opiniões e percepções.

Como durante a pesquisa de campo houve a necessidade de registros fotográficos, captação de áudios e vídeo, houve a preocupação prévia para que tais fotos e vídeos não expusessem os participantes. Assim como o T.C.L.E, também foi disponibilizado às artesãs o Termo de Autorização Fotográfica, de Vídeo e Áudio, conforme é possível visualizar no apêndice II.

De acordo com as *Resolução 466 e Resolução 510* do Conselho Nacional de Saúde, todas as pesquisas envolvem riscos, ainda que mínimos. Os riscos de pesquisas desse porte podem ser: invasão de privacidade, divulgação de informações quando houver acesso aos dados de identificação, divulgação de dados pessoais e interferência na vida e na rotina dos entrevistados.

Levando esses riscos em consideração, não foi adotado nenhum procedimento que possa comprometer a integridade física do entrevistado, ainda assim, de maneira a diminuir qualquer risco de divulgação de dados, as entrevistas foram aplicadas em salas isoladas e com acústica satisfatória. Desta forma, a execução da pesquisa se deu em um ambiente familiar para todos e seguindo todos os protocolos de segurança indicados pela Organização Mundial da Saúde (OMS).

#### 1.4.4 Tratamento e análise de dados

A análise dos dados adquiridos no processo investigativo foi realizada de forma qualitativa, por meio da técnica de análise de conteúdos conforme Bardin (2009) propõe. Na técnica utilizada, o pesquisador analisou o texto como expressão e referência do sujeito, procurando categorizar as unidades textuais, como ideias, frases, palavras, linhas de raciocínio que se repetem, inferindo em expressões que os representem (CAREGNATTO e MUTTI, 2006). Esta análise categorial é a mais utilizada para a análise de conteúdos, agindo conforme o texto é desmembrado e sintetizado em unidades que se destacam no conteúdo analisado, conforme destaca Bardin (2009).

Tal técnica foi aplicada para analisar os dados das entrevistas aplicadas na oficina. Os áudios contendo as falas foram transcritos e transformados em textos com o auxílio do *Software Adobe Premiere Pro* para melhor compreensão dos dados. As análises foram divididas em

abordagens específicas pautadas por assuntos revelados durante as entrevistas, a fim de segmentar e organizar melhor o raciocínio que levou ao resultado dessa pesquisa.

### 1.5 Estrutura da dissertação

O capítulo 2 apresenta a revisão da literatura, momento de aprofundamento teórico sobre as principais discussões que rodeiam a pesquisa. Nela, debatemos temáticas como o Breve histórico sobre a conceituação do artesanato; *Habitus* e Campo no artesanato, entendendo esses conceitos como interconectados; Identidades e cultura no artesanato; Relações entre design e artesanato no Brasil; A Região Norte Fluminense como um processo de desenvolvimento, cultura e inserção do artesanato; e o histórico do Projeto “Caminhos de Barro”. Vale destacar que nossa intenção não foi esgotar os supracitados temas, mas sim, construir um corpus teórico para nortear as discussões dessa pesquisa.

O capítulo 3, “Levantamento e análise dos dados” discrimina como foi o primeiro contato com a oficina, como que foi a conversa com os artesãos e de que forma essa discussão se desdobrou em temas como: início da profissão e filiação ao projeto, a inclusão de agentes externos ao projeto e quais as mudanças provocadas por eles, a contribuição do design para o projeto e o entendimento do grupo sobre a representação da atividade artesanal. Após toda análise, discorreremos sobre os resultados e discussões.

O PPGD/EBA/UFRJ tem como exigência a reflexão prática dos resultados adquiridos a partir da pesquisa. Dessa forma, no capítulo 4, criamos uma proposta de metodologia participativa para nortear e orientar o trabalho e a relação das artesãs com os agentes externos. Oferecemos oito propostas de oficinas integradas que podem ser trabalhadas pelo grupo. Além disso, essas oficinas podem ser adaptadas ou remontadas conforme a necessidade do grupo.

Nas considerações finais fizemos um fechamento sobre os principais pontos discutidos ao longo do trabalho.

## 2. CONTRIBUIÇÕES BIBLIOGRÁFICAS

### 2.1. Breve histórico sobre a conceituação do artesanato

Podemos caracterizar o artesanato como umas das principais formas de expressão da identidade cultural e social da sociedade, assim como enumeradas pela “Recomendação da UNESCO sobre a Salvaguarda da Cultura Popular e Tradicional”, no ano de 1989. Alguns autores consideram que a biografia do artesanato pode ser confundida com o próprio avanço da humanidade. Seu surgimento data ainda do período neolítico, quando o homem inicia suas intervenções na natureza, ao criar, com suas próprias mãos, artefatos que melhorariam sua sobrevivência, garantindo bem-estar individual e coletivo, juntamente com a materialização de seu sistema de símbolos. (CHITI apud MARINHO SILVA, 2006, p. 12). Maia (1965), também enfatiza que:

Desde o início de sua existência, o homem teve que entrar em ação para subsistir, usando a mão para transformar a natureza em bens necessários à sua vida. Isto é o que deu origem à cultura material. [...] o artesanato aparece, então, integrado a estes aspectos. Todo esse processo de origem é aliado à criatividade. Sem esta não há cultura. Ao criar, ao produzir, ao comunicar, o homem está fazendo surgir algo permanente, que se traduz em objetos, ideais, movimentos e ações. É a imagem plástica ou forma que o homem dá às suas criações. Através da produção dos frutos da capacidade intelectual ele procura atender suas necessidades e anseios. (MAIA, 1965, p. 31)

Dessa forma, entendemos que o artesanato pode ser caracterizado como a primeira forma de trabalho humano, um ofício que “remete à acepção inicial de cultura”, enquanto ‘recriação’, ‘transformação da natureza’. O artesanato é uma ‘arte’ no seu sentido etimológico (do latim *ars* e do grego *tecne*)” (LEITÃO, 2013, p. 187). Pode ser interpretado como um fazer, uma prática, uma manifestação, uma reprodução e reafirmação cultural ou uma atividade de criação e sobrevivência, sendo que, no seu contexto, integram-se objetos de uso utilitários, domésticos, decorativos, feitos para uso do dia a dia. Também podemos observar essa produção atrelada ao uso extraordinário, ou seja, fora da ordem cotidiana de utilidade, que é o caso de artefatos usados em rituais e festas tradicionais.

Dentre as múltiplas possibilidades de abordagens do artesanato, entendemos que esse tipo de expressão está inteiramente ligado à cultura popular, conforme destaca Chauí (1986). Deixa de lado a “perspectiva romântica, da ilustrada e da marxista ortodoxa” (CHAUÍ, 1986, p. 24), mas percebe que em seus meandros existe uma enorme complexidade em não buscar

unicamente “abordar a cultura popular como outra cultura ao lado (ou no fundo) da cultura dominante, mas como algo que se efetua por dentro dessa mesma cultura ainda que para resistir a ela” (CHAUI, 1986, p. 24).

O artesanato, por vezes, está imerso em uma teia complexa de relações de poder que por alguns momentos tenta desacreditar sua existência. Sendo assim, entendemos que essa manifestação pode se apresentar como um instrumento de resistência à cultura dominante, na mesma forma em que se apresenta como uma ferramenta de suporte à memória e saberes vividos, estando inteiramente ligado ao campo simbólico e, ao mesmo tempo, sendo estabelecido como uma fonte de reconhecimento de vínculos associativos. Para Santos (2003), “a memória, a percepção do ‘agora’ que se situa entre o passado e o presente, seria a forma de experiência que tornaria possível a ação individual responsável, aquela que tem por finalidade a defesa do bem comum” (SANTOS, 2003, p.20).

Essa noção de tradição na produção artesanal está atrelada à transmissão de técnicas ao longo dos anos, que se articula diretamente à memória de quem o produz, estando presente em várias sociedades que estabelecem vínculos pré-modernos e fazem perpetuar tais modos ao longo da história. Considerando que o projeto “Caminhos de Barro” ocorre desde o ano de 2000, podemos deduzir que, para além das oficinas do projeto, pode existir, ou não, o repasse intergeracional do saber fazer e do ofício de artesão. Mesmo que não tenha tido tempo hábil para esse repasse de conhecimentos, o fato de haver a continuidade do ofício há mais de vinte anos nos leva a refletir sobre a tradicionalidade do artesanato em análise. Maria Geralda de Almeida (2018) confere ao passado uma autoridade transcendente que por vezes regula o presente, que, para a autora:

A base de tal autoridade não está na antiguidade, como poderia parecer à primeira vista, mas sim na convicção de que a continuidade com o passado é capaz de incorporar inclusive as inovações e reinterpretações que exigem o presente. Portanto, a tradição é uma noção dinâmica, compatível, em princípio, com a mudança, a modernização e o desenvolvimento, porque não é mera repetição do passado no presente, mas sim filtro, redefinição e reelaboração permanente do passado em função das necessidades e desafios do presente. (ALMEIDA, 2018, p. 58)

Entretanto, para que a tradição e a memória artesanal em questão sejam de fato reconhecidas, é preciso somar esforços para conceituar o artesanato. Se não há uma definição concreta, dificilmente se pode pensar em ações de políticas públicas para investir no setor artesanal, por isso, a conceituação é tão importante nesse processo.



Alguns autores admitem haver certa dificuldade em definir o artesanato, dada a complexidade de características existentes neste fazer. Oliveira (2019) compreende que ter uma ideia estanque sobre a produção artesanal pode fragilizar a abordagem, pois tende a ignorar certos aspectos que relativizam aqueles que foram privilegiados na análise. Borges (2001) também aponta para esta dificuldade como intrínseca ao tema, diante da diversidade de significados que autores, artigos e livros expõem para o artesanato – esta palavra que nos é tão familiar e ao mesmo tempo mal compreendida.

A preocupação com uma conceituação clara da atividade está presente logo em uma das primeiras iniciativas governamentais sistematizadas de apoio ao artesanato, corporificada na legislação brasileira pelo Decreto 80.098, de 8 de agosto de 1977. Hoje revogado, ele instituiu o Programa Nacional de Desenvolvimento do Artesanato, sob a supervisão do Ministério do Trabalho (OLIVEIRA, 2019). Tendo como objetivo “coordenar as iniciativas que visem à promoção do artesão e a produção e comercialização do artesanato brasileiro”, ele estabelece, em seu Artigo 8, justamente a premência da necessidade desta conceituação pela comissão então instituída como órgão consultivo para os trabalhos:

Para efeito do Programa caberá, prioritariamente, à Comissão conceituar adequadamente o artesanato de modo a preservar a sua identidade como atividade econômica peculiar e caracterizar profissionalmente o artesão (BRASIL, 1977).

Um pouco à frente, no Decreto-lei nº 83.920 de 14 de março de 1979, a comissão, então, propôs a seguinte definição:

(a) A atividade predominantemente manual de produção de um bem que requeira criatividade e ou habilidade pessoal podendo ser utilizadas ferramentas e máquinas; b) O produto ou bem resultante da atividade acima referida; c) o resultado da montagem individual de componentes, mesmo anteriormente trabalhados e que resulta em um novo produto (BRASIL, 1979).

Devido às lacunas existentes na definição anterior e às modificações que a atividade passou ao longo do tempo, novas definições oficiais foram surgindo, consolidadas em um documento que serve como referência para essa pesquisa. Segundo a Base Conceitual do Artesanato Brasileiro, um Programa de Artesanato Brasileiro, criado em 2012 pelo Governo Federal, o artesanato consistiria em:

toda a produção resultante da transformação de matérias-primas, com predominância manual, por indivíduo que detenha o domínio integral de uma ou mais técnicas, aliando criatividade, habilidade e valor cultural (possui valor

simbólico e identidade cultural), podendo no processo de sua atividade ocorrer o auxílio limitado de máquinas, ferramentas, artefatos e utensílios. (BRASIL, 2012, p.14).

É válido destacar que o documento também traz em si vias que melhor definem o que **não** é artesanato, contribuindo para que não haja engano ou distorções do conceito:

Trabalho realizado a partir de simples montagem, com peças industrializadas e/ou produzidas por outras pessoas; Lapidação de pedras preciosas; Fabricação de sabonetes, perfumarias e sais de banho, com exceção daqueles produzidos com essências extraídas de folhas, flores, raízes, frutos e flora nacional; Habilidades aprendidas através de revistas, livros, programas de TV, dentre outros, sem identidade cultural. (BRASIL, 2012, p. 14).

Compreendemos que o artesanato pode se apresentar como uma forma resistência à cultura dominante, na medida em que ele se oferece como um suporte de memória e de saberes vividos, marcando presença no campo simbólico e, desse modo, ao mesmo tempo em que possa se estabelecer como fonte de reconhecimento, ele desperte vínculos associativos.

### *2.1 Habitus e campo no artesanato: relações interconectadas*

A partir das definições do artesanato, podemos relacionar a dificuldade de conceituar o termo com a complexidade e transformações pelas quais essa atividade passou ao longo dos anos. Ril (2015) esclarece que a produção artesanal foi uma das principais formas de confecção de acessórios materiais para o mundo humano nos mais diversificados contextos, permitindo um legado que permeia toda a humanidade, seja como heranças na forma de técnicas, materiais, aprimoramento, ou em termos estéticos ou funcionais.

A região Norte Fluminense, que por muito tempo teve a produção canavieira como principal fonte de renda, passou por algumas transformações ao longo dos anos, fazendo com que novas formas de trabalho fossem aprimoradas (sobre esse ponto, iremos discuti-lo melhor mais adiante). Um exemplo disso é a produção artesanal que teve seu início no distrito de São Sebastião – Campos dos Goytacazes/RJ, uma vez que na região existiam grandes olarias e forte estímulo para trabalhar com cerâmica.

Leitão (2013) observa que o artesanato produzido em materiais cerâmicos é uma marca histórica na região, que, por sua vez, passou por diversas transformações socioeconômicas ao

longo do tempo. Essas transformações não só mudaram a forma de produzir artesanato, como também a matéria, as etapas e os processos de venda.

Com a ascensão da indústria do petróleo e com as novas configurações sociais que a região foi tomando, o consumo de produtos artesanais foi de certa forma entrando em declínio, fazendo com que alguns indivíduos residentes dessa região desconhecessem a existência de tais produtos, deixando de os consumir (LEITÃO, 2013). Aqui já podemos minimamente perceber as mudanças na dinâmica das estruturas sociais, em que podemos começar a relacionar essas novas configurações que o artesanato tomou com a categoria de *habitus*, desenvolvida por Bourdieu.

*Habitus* pode ser compreendido como um *modus operandi*<sup>6</sup> que orienta e organiza determinada prática social. Bourdieu (1994, p. 47) localiza esse conceito dizendo que o *habitus* são “estruturas estruturadas que funcionam como estruturas estruturantes”, na relação entre sociedade e os indivíduos. Neste sentido, as estruturas sociais, o *habitus*, contribuem em estruturar os sujeitos, gerando e determinando, de maneira inconsciente, os objetivos a serem alcançados e os caminhos trilhados pelos indivíduos. *Habitus*, portanto, são:

(...) sistemas de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador das práticas e das representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem ser o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e do domínio expresso das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente (BOURDIEU, 1983, p. 61)

Em termos mais simples, podemos dizer que *habitus* é um elemento gerador de práticas, tendo como ponto de partida a divisão entre o agente social, o ser individual e a sociedade. Deste modo, os sujeitos agem, sentem e possuem disposições próprias e advindas destas práticas. O agente deixa de ser um apêndice da estrutura para voltar a criar, agir, inventar (mesmo que em certas condições).

Outro elemento importante a ser destacado são os sistemas de classificação criados a partir do *habitus*. Ora pode parecer que o agente ganha uma total liberdade quando é retomada a noção de *habitus*, porém, nos alerta Bourdieu de que há uma determinação antes mesmo da ação: os esquemas generativos (SILVA, 2016). Esses presidem a escolha, ou seja, é ação da

---

<sup>6</sup> Modo pelo qual um indivíduo ou uma organização desenvolve suas atividades ou opera.

estrutura na indicação de categorias de classificação que podem ser utilizadas pelo agente, esquemas generativos que antecedem e desviam ação e são a base para os outros esquemas. Isso significa dizer que, antes de um agente agir há um leque de possibilidades para essa ação e que, ao agir, tomando como base alguma categoria deste leque, as próximas ações estarão sobre essa primeira escolha. Um exemplo disso são os gostos que não são vistos apenas como uma escolha subjetiva, mas como uma objetividade que foi interiorizada e que pressupõe esquemas generativos que vão determinar essa opção estética.

O *habitus*, segundo Bourdieu, é construído, ou seja, é fruto de uma historicidade e não de algo individual de cada indivíduo. Analisando esse conceito no artesanato, podemos identificar esse princípio gerador de práticas com a constituição de um grupo de indivíduos dispostos a criar determinado objeto<sup>7</sup>, gerando assim uma tradição. Ou seja, a produção artesanal é fruto de uma historicidade que caracteriza e molda certas regiões. Um exemplo bem evidente é o vale do Jequitinhonha/MG, famoso mundialmente por sua coletividade e rico nesse tipo de manifestação cultural.

Outro ponto importante a ser destacado sobre esta categoria é que ela se desenvolve unicamente a partir dos *campos sociais*, como o campo de produção de bens simbólicos autônomos, como o artesanato, por exemplo. Pois internaliza essas estruturas, criando assim uma ferramenta para analisar essas incorporações (ASSUNÇÃO, 2013).

Para Bourdieu, o *campo* consiste em um local de disputa em torno de interesses específicos de tal área. É um espaço no qual a ação do agente já está disposta. Para o autor, a noção de *campo* é o “universo relativamente autônomo de relações específicas: com efeito, as relações imediatamente visíveis entre os agentes envolvidos na vida intelectual” (BOURDIEU, 2001, p.65-66).

Podemos exemplificar esse conceito com uma ideia bem simples: guardadas as devidas proporções, se em uma quadra de basquete um determinado indivíduo se arrisca a chutar a bola em direção à cesta, no mínimo ele será punido ou tirado de jogo. Ali, naquele campo, existem normas e maneiras de agir já estabelecidas e, se qualquer indivíduo quiser interagir com possibilidade de ganhar alguma coisa, ele deve seguir as regras do jogo.

---

<sup>7</sup> Vale ressaltar que a produção artesanal é uma atividade que pode ser exercida individualmente ou em coletivo. Entretanto, em se tratando do artesanato produzido no Norte Fluminense do estado do Rio de Janeiro essa atividade é regularmente produzida em coletivo, salvo alguns casos ou situações específicas, como por exemplo o isolamento social causado pela covid-19.

Aplicando este conceito ao artesanato, se porventura um artesão resolver mudar a matéria ou o processo de produção de um artefato de forma brusca, no mínimo esta ação causará prejuízos, pois os valores sociais, culturais ou financeiros daquele grupo ou daquele indivíduo serão alterados, provocando assim modificações na estrutura daquele campo.

O campo também tem outra característica peculiar: é um espaço social com relações de poder. Para Bourdieu (2001), a estrutura desse espaço está pautada em uma desigualdade de distribuição de um capital social, definido por ele como:

o conjunto dos recursos reais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de inter-reconhecimento mútuos, ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como o conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros e por eles mesmos), mas também que são unidos por ligações permanentes e úteis (BOURDIEU, 1998, p. 67).

Como o próprio autor assinala, essas ligações não se reduzem às relações objetivas de proximidade no espaço geográfico ou mesmo no espaço econômico e social, posto serem, inseparavelmente, fundadas em trocas materiais e simbólicas e cuja prática supõe o reconhecimento dessa proximidade. Neste sentido, o *quantum*<sup>8</sup> de ‘capital social’ portado por um dado agente depende da extensão da rede de relações por ele mobilizada, assim como do volume de capital que é exclusivo de outro agente ou grupo de agentes ao qual se encontra vinculado.

Dois extremos surgem dessa desigual distribuição: dominantes e dominados, sendo que os primeiros são aqueles que possuem mais capital social específico e os outros, menos. A busca dos agentes nesse espaço é de acúmulo e maximização de capital para ser possível galgar algumas posições dentro dessa estrutura. Entretanto, o acúmulo e a maximização só acontecerão se as condições e a posição ocupada no campo permitirem que se acumule, do contrário, os esforços serão em vão visto que existem pré-figurações que determinam ação.

Compreendendo o artesanato como um campo e o artesão inserido nesse espaço, o produtor mais dotado de capital social pode sair em vantagem aos demais artesãos, visto que há uma relação de superioridade nesta relação e, conseqüentemente, quem tem mais capital social possui mais chances de êxito. Podemos destacar o processo de aquisição de capital social, observando alguns exemplos: o contato dos artesãos com outros profissionais e possíveis compradores (arquitetos e designers de interiores); a aproximação de artesãos com a

---

<sup>8</sup> A maior proporção; quantidade.

comunidade acadêmica; as exposições de peças artesanais em locais de grande destaque e a consequente relação destes com os visitantes; a articulação com políticos e demais personalidades da mídia, dentre outros. Dessa forma, é evidente que o capital social é um facilitador para a ascensão profissional neste caso.

Levando em conta o artesanato como um campo no qual existem fortes relações sociais e de poder em disputa, consideramos o capital social como um dos principais mecanismos dessa relação. Muito mais do que sociabilidade, o artesão inserido no campo do artesanato precisa frequentemente estreitar conexões com diversos campos.

O capital econômico, sob a forma dos diferentes fatores de produção (terras, fábricas, trabalho) e do conjunto de bens econômicos (dinheiro, patrimônio, bens materiais), é acumulado, reproduzido e ampliado por meio de estratégias específicas de investimento econômico e de outras relacionadas a investimentos culturais e obtenção ou manutenção de relações sociais que podem possibilitar o estabelecimento de vínculos economicamente úteis, a curto e longo prazo (BOURDIEU, 1998).

Além do capital social e econômico que são basilares para analisar o campo do artesanato, existem outros tipos de capital que estão presentes neste contexto, como o capital cultural e o capital simbólico. Bourdieu (1998) conceitua capital cultural como o conhecimento formal ao saber socialmente estabelecido por meio das instituições de ensino e aquisição de diplomas. Um exemplo de capital cultural seria as artesãs que participam do projeto de extensão possuírem um melhor posicionamento no campo por terem um treinamento ou receberem a chancelada da legitimidade do ensino formal. Bourdieu (1998) conceitua o referido capital como:

[...] conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de interreconhecimento ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que não somente são dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidas pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos), mas também são unidos por ligações permanentes e úteis (BOURDIEU, 1998, p. 28).

O capital que atribui *status*, prestígio e tratamento diferenciado ao indivíduo é o simbólico, apreendido simbolicamente, em uma relação de conhecimento ou, mais precisamente, de não-reconhecimento e reconhecimento, que pressupõe a intervenção do *habitus*, como uma capacidade cognitiva constituída. Dependendo do campo em questão, os

tipos de capital têm peso e relevância diferentes, fazendo com que surjam, além de classes, frações de classes.

O debate teórico estabelecido aqui serviu como um facilitador para fazer a análise dos processos ocorridos no projeto “Caminhos de Barro” a partir da pesquisa de campo, pois as categorias de *habitus*, *campo* e *capital* nos ajudam a entender como essas relações se estabelecem dentro do campo do artesanato.

Nos propomos até aqui deixar claro que o artesanato possui diversas especificidades que se relacionam com as mais variadas esferas sociais, e por ser autêntico e dinâmico, está a todo momento aberto para debates. Lido como um campo, o identificamos com um local de disputa plural que se articula aos profissionais atuantes na área, os meios de produção, a matéria-prima, a sociedade civil, o estado.

A perspectiva do *habitus* integra as formas de agir e viver da categoria social e suas interações contratuais, promovendo mudanças tanto nas práticas sociais quanto nos processos identitários individuais e/ou coletivos. A seguir, abordaremos com mais profundidade como as identidades se interagem nas formas de agir dos grupos sociais.

### 2.3 Identidades, cultura e artesanato

Desde o princípio da humanidade o homem se relaciona com a materialidade das coisas. Por onde passamos deixamos uma herança material, fazendo com que a nossa capacidade produtiva promova uma espécie de ente modificador de contextos e ambientes com os quais nos relacionamos e em que habitamos, criando conexões com materiais, instrumentos de produção e objetos que são utilizados em criações diárias de artefatos.

Os artefatos podem contribuir com a melhor eficiência das organizações, proporcionar melhores condições de vida para as pessoas, facilitar a coerção social de uma comunidade ou parte dela (MYERS & VENABLE, 2014; VENABLE & BASKERVILLE, 2010). Em suma, os artefatos contribuem de forma expressiva na construção da cultura material.

Assim como discriminado por Mendes (2012), a materialidade representa não só aquilo que é de ordem material, mas também subjetividades e sensações, muito além dos preceitos culturais e sociais em suas formas, fazendo coro aos itinerários coletivos e individuais,

permitindo reavaliar aspectos e momentos vividos e presenciar a construção de histórias, lugares, épocas, identidades e maneiras de se viver.

Nesse sentido, Stallybrass (2004) salienta que, mesmo que ainda exista um grande julgamento crítico sobre a materialidade na vida moderna, vindo talvez do amplo acesso a objetos que nos rodeiam, o material é de extrema importância no nosso convívio em sociedade e em nossas atividades diárias, não apenas pelas formas e funções, mas também pelo significado oculto, aquele subjetivo que representa nossas individualidades. Nora (1993) entende este significado como a constituição de um “lugar de memória” a partir do momento em que “escapa do esquecimento e uma comunidade o reinveste com seus afetos e suas emoções” (NORA, 1993, p. 78).

A partir desses apontamentos, percebemos o quanto a representação artesanal pode ser entendida como um “sinal inscrito em tempos e espaços pelas mãos dos homens e mulheres” (OLIVEIRA, 2019, p. 28), muitas vezes dotados de sentimentos e ações representativas, ligando corpo e mente:

Corpo e mente dos artesãos compartilham significados entre quem faz e quem usa, ainda que a visibilidade do produtor seja prejudicada por relações capitalistas que tornam distante o conhecimento entre produção e consumo, não nos apresentando quem está por trás de um produto, ou quem realiza determinada produção (OLIVEIRA, 2019, p. 28).

Logo, acreditamos que cada trajetória de uma produção artesanal diz muito sobre aquele que produz, que na maioria das vezes está ligada a tradições familiares e comunitárias, a lugares e locais de pertencimento, em outras palavras, a todas as vivências que aquele indivíduo já experimentou, ou seja, o *habitus* gerado ao longo de sua vida, que estabelece os objetivos a serem alcançados e os caminhos trilhados. Canclini (1989) entende que o artesanato é composto por suas questões materiais, como figurações e técnicas de produção, mas estas assumem novos contornos quando observamos as práticas daqueles que o produzem, vendem, observam, consomem e, principalmente, o lugar ocupado por esse indivíduo nessas relações.

Propomos aqui entender os aspectos que envolvem o fator humano, ilustrado pelo artesão, e sua conexão com a parte material do seu trabalho e a sua produção, buscando entender algo que exprime esses dois elementos, ou seja, aprofundar na busca por uma identidade que converse com essas perspectivas.



A pós-modernidade explicita essas categorias de forma significativa, a partir do surgimento de novas identidades e pela rapidez com que elas são produzidas, causando um efeito de fragmentação social no indivíduo moderno<sup>9</sup>, entendido até o momento como um sujeito unificado. Hall (2008) destaca que há um extenso processo de mudanças que se estende por toda a sociedade e desloca as estruturas e métodos cruciais das relações sociais. Para Hall (1997; 2008),

(...) o que denominamos ‘nossas identidades’ poderia provavelmente ser melhor conceituado como as sedimentações através do tempo daquelas diferentes identificações ou posições que adotamos e procuramos ‘viver’, como se viessem de dentro, (...) ocasionadas por um conjunto especial de circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências únicas e particularmente nossas, como sujeitos individuais. (HALL 2008, p. 110)

Este mesmo autor (HALL, 2001), nos leva à reflexão de que as artesãs que participam do projeto “Caminhos de Barro” podem estar em constante sobreposição de suas identidades. Ou seja, “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram a vida social” (HALL, 2001, p. 7) estão em constante transformação por um dispositivo que chamamos de autorreconhecimento ou auto-identificação. Esta sobreposição pode ser uma alternativa à fragmentação, visto que o artesanato foi inserido em suas vidas por meio de projetos, mas que antes de serem artesãos cada família ou indivíduo já se identificaria de outras formas, seja como residente de regiões periféricas e no entorno das olarias, ou mais atualmente, filhos e filhas de artesãos.

Então, as dinâmicas identitárias com relação ao ‘saber-fazer’ cotidiano do artesanato se tornaram mais importantes de serem analisadas com vistas ao que ainda pode ser feito para sua manutenção enquanto um bem cultural do grupo de artesãos ou dos indivíduos da contemporaneidade, assim como um dos elementos identitários que fazem parte deste ‘saber-fazer’, resistindo e persistindo no espaço e no tempo, com suas continuidades e descontinuidades. E o mais importante é reconhecer, do ponto de vista dos(as) sujeitos(as) em questão, as contribuições do campo do design junto aos seus ofícios ao longo dos mais de vinte anos de projeto. E, completando o raciocínio, precisamos refletir como o passado é convidado a dialogar com um presente que se remodela, dia após dia (HAESBAERT, 1999).

Desta forma, entendemos que as identidades não são sólidas, mas sim maleáveis, negociáveis e até mesmo assoladas, administradas pelas decisões que o próprio sujeito assume

---

<sup>9</sup> Giddens (1991) considera como uma posição que entende o mundo como aberto à transformação dos homens.

ao longo de sua vida. Da mesma maneira não é possível desviar a passagem por mais de uma comunidade de ideias e princípios, criando uma confluência identitária capaz de questionar a consistência e continuidade do nosso processo identitário ao passar do tempo (BAUMAN, 2005).

Vale ressaltar que, para Oliveira (2019), observa-se que, desde o século XX, essa situação atravessa as nossas vidas de forma expressiva, fragmentando as paisagens culturais de classe, etnia, gênero, sexualidade, raça e nacionalidade. Hall (2008) resalta que o processo identitário vivenciou algumas variações ao longo da história, dividindo em três conceitos: “sujeito sociológico”, “sujeito do iluminismo” e “sujeito pós-moderno”.

Quando a identidade parte da relação entre o indivíduo e sociedade, temos o “sujeito sociológico”. Este tem o seu núcleo interior, mas, a partir do momento em que o indivíduo tem contato com o mundo cultural, sua identidade é alterada. O “sujeito do iluminismo” é o indivíduo racional, unificado e direcionado ao seu núcleo interior, ou seja, sua identidade não sofre nenhum tipo de alteração. Já o “sujeito pós-moderno” é aquele cuja identidade é composta por várias identidades. Esse processo de fragmentação inaugura um sujeito que não possui identidade firme.

Bauman (2005) salienta que, com as constantes mudanças sociais e a alta velocidade em que o mundo se transforma, não é mais viável confiar na utilidade das estruturas sociais, que até então se diziam duráveis e consistentes, visto que elas não se uniformizam ao presente e oferecem resistências a novos conteúdos, inviabilizando a adequação do sujeito pós-moderno.

Nesta direção, Cardoso (2012) entende que a identidade é sempre integrada, construída por muitas narrativas e partes, possibilitando um único indivíduo ser “homem, pai, marido, arquiteto, surfista, entusiasta de alpinismo, amante de jazz, torcedor de time de futebol, ex militante de partido político, tudo ao mesmo tempo, sem que nada disso implique um esfacelamento de sua personalidade” (CARDOSO, 2012, p. 48). A constante mudança identitária por que passamos ao longo da vida nos permitiu vivenciar experiências, ter acesso a meios e formas de produção capazes de nos fazer repensar nossos hábitos, gostos, produtos, marcas, design e projetos que de certa forma mudam a nossa visão da cultura material e suas relações com os artefatos. Este fato se repete de forma significativa quando pensamos no projeto de extensão “Caminhos de Barro”, seja pela sua trajetória ou pelas mudanças sofridas ao longo de sua existência, como veremos mais adiante.

Compreendendo que a transformação na realidade aciona e incentiva o processo de definições de representações coletivas e individuais, observamos que existe uma mudança expressiva na materialidade, havendo assim, uma resposta quase que instantânea para esse movimento no sentido simbólico das coisas, ou seja, “não é a simbolização que cria a realidade objetiva, mas é a realidade que estimula e aciona o processo, simbolizado pelo qual essa própria realidade, é também, mudada, apreendida, compreendida, integrada” (LOUREIRO, 2000, p.57).

Ainda que o processo identitário do sujeito pós-moderno tenha essa característica mutável e flexível, Hall (2008) compreende que na concepção sociológica o conceito de identidade pode ser entendido como algo que transita e preenche o espaço entre “o sujeito interior e o exterior”, ou seja, entre o mundo pessoal e o mundo real/público.

Como mencionamos, este conceito identitário é fluido, na medida em que a sociedade se torna mais complexa. Como salienta Bauman (2005), há uma existência de uma modernidade que possui fluidez em seus conceitos, definida por este autor como “modernidade líquida”. Até mesmo a definição de sujeito interior e exterior se torna confusa quando pensamos nas confluências e contradições assumidas por este sujeito, que está cada vez mais fragmentado, não percebendo, assim, os limites entre o “ser interior” (pessoal) do “ser público” (Hall, 2008).

Cardoso (2012) entende que é nessa incongruência de definições que a memória se atrela ao processo identitário do sujeito contemporâneo, por se constituir como mecanismo principal para construir uma identidade. O autor exemplifica esse fato com a frase “eu sou quem eu sou, porque fui o que fui” (CARDOSO, 2012, p. 48), representando que o âmago do ser, do indivíduo dotado de suas individualidades, se relaciona com o que guardamos de momentos específicos para que seja lembrado assim que preciso, eventualmente em grupo.

O autor traz a “identidade profissional” como um exemplo para representar esse princípio: um advogado só pode ser considerado advogado por ter cursado o ensino superior e se preparado para assumir tal função, não porque pensa que é advogado.

No caso das artesãs lotadas no projeto “Caminhos de Barro”, a identidade profissional está relacionada às vivências e proximidades que os artesãos têm com seu ofício, aglutinando referências e aprendizados experienciados ao longo de suas vidas e acionados sempre que preciso. É uma experiência individual que o sujeito guarda para si, mas que pode facilmente ser compartilhada e ensinada em grupo.

Nesta perspectiva, percebemos que este processo causa um movimento de identificação com aqueles que compartilham interesses e experiências complementares, uma espécie de filiação em que as memórias e identidades são postas lado a lado. Halbwachs (2013) complementa a discussão explicando que para que as nossas memórias gerem afeição e reconhecimento, é preciso que haja muito mais do que um depoimento que a descreve, é necessário um ponto de contato entre uma ou mais lembranças, para que assim sejam identificados pontos de interseção e interesses em comum. Os afetos e lugares físicos são necessários para que o indivíduo tenha clareza sobre quem incluir ou excluir do grupo, ou até mesmo se auto excluir, quando não há mais o sentido de pertencimento com o grupo, com a profissão. Por lugares físicos, Pollak (1992) chama atenção para os “lugares de comemoração”, ou seja, o autor entende que “Na memória mais pública, nos aspectos mais públicos da pessoa, pode haver lugares de apoio da memória, que são os lugares de comemoração” (POLLAK, 1992, p.203). Esses “lugares” podem gerar mais interações e reafirmar a identidade do grupo, como por exemplo, as oficinas onde os artesãos desenvolvem seus trabalhos.

Cardoso (2012) destaca que, diferente do que muitos pensam, a memória recupera o passado em função das experiências vivenciadas no presente, a partir de uma “experiência deslocada do seu ponto de partida na vivência imediata”, ou seja, é muito mais do que recuperar uma vivência. Pollak (1992) destaca o quanto a memória é vista como um processo de construção sobre o passado, sendo uma chave importante para se pensar identidade, diferenças, representações e relações de poder.

Nessa perspectiva, o ofício artesanal executado nos dias atuais contrapõe constantemente as referências do passado, seja nas técnicas, nos materiais, nos instrumentos de trabalho ou até mesmo nos processos de venda. Assim, como ressaltado por Stallybrass (2004), a materialidade é tão associada à memória social que podemos entender o artefato produzido pelos artesãos como parte dessa memória que foi construída e reafirmada ao longo do tempo.

Damásio (2013) trata das relações que estabelecemos na infância para exemplificar a proximidade que temos com certos materiais, levantando a discussão sobre como as coisas se tornam recordações, porque elas fixam nossa memória, por quais motivos guardamos objetos na memória e quais os impactos que essa afeição representa no nosso eu interior.

A supracitada autora reforça o questionamento de que a memória não se constitui somente de forma individual, mas precisa do auxílio do coletivo para se reafirmar, já que essas

lembranças foram criadas com o auxílio de outras pessoas, lugares e meios sociais. Pollak (1992) destaca que existem alguns critérios formadores de memória em que os acontecimentos do cotidiano pessoal, experiências e vivências são postas em jogo, como por exemplo, os acontecimentos vividos “por tabela”, que para o autor:

São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm a se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo (POLLAK, 1992, p.2).

Para Stallybrass (2004), a partir do momento em que compartilhamos experiências, tendo objetos como referência, cria-se uma memória compartilhada por várias pessoas. Mesmo que a lembrança seja individual, sua construção teve a colaboração coletiva. Cardoso (2012) reafirma a discussão destacando que não é estranho que as pessoas busquem nos objetos suportes de memória para lembrar de uma viagem, de uma pessoa ou até mesmo de uma experiência sensorial.

Procedimentos como esses fazem uma estreita ligação entre as experiências pessoais com as referências de um grupo ou de uma cultura. Cuche (1999) contribui afirmando que o homem é um ser essencialmente de cultura. Para o autor, o progresso da humanidade gerou em nós certa regressão dos instintos, sucedendo-os progressivamente pelos aspectos culturais, ou seja, “A cultura permite ao homem não somente adaptar-se ao seu meio, mas também adaptar este meio ao próprio homem” (CUCHE, 1999, P 10). Dessa forma, a adaptação imaginada e comedida pelo homem se revela instável, fácil e rapidamente difundida.

De acordo com Castilho *et al.* (2018), a cultura é algo cumulativo, ou seja, é um processo aglutinador de experiências, vivências e histórias acumuladas por diversas gerações, moderada pela comunicação oral e difundida ao longo da evolução humana a partir dos nossos antepassados.

O eixo territorial da cultura é constituído pelas relações entre o homem e as adversidades do local<sup>10</sup>, contribuindo para a construção de suas identidades territoriais (HAESBAERT, 1999). Os autores exemplificam o modo de fazer utensílios, seus usos e formas de consumo, associando, assim, à produção artesanal que se caracteriza pela necessidade de produzir bens, manifestando a capacidade criativa e produtiva do trabalho.

---

<sup>10</sup> Espaço determinado e específico de uma região, no qual o indivíduo se sente inserido e partilha sentidos e saberes.

Entretanto, Fachone e Melo (2010) destacam que, de certa forma, a mobilidade de representações também atinge o campo da cultura, uma vez que mesmo algo permanentemente redesenhado possibilita o posicionamento de manifestações como moda, design, música, arquitetura etc, criando trajetórias interculturais.

Trazendo o tema para a produção artesanal, Castilho *et al.* (2018) destacam que os produtos e processos artesanais são manifestações genuínas de uma cultura, uma vez que, para construir os artefatos, os artesãos utilizam técnicas próprias, o seu fazer, o conhecimento tácito para representar o que foi acumulado pelas gerações passadas. Entretanto, essas manifestações podem representar também processos contemporâneos, que, na maioria das vezes, seguem padrões mercadológicos de venda, fragmentando e/ou aglutinando as identidades do indivíduo e/ou grupos que na maioria das vezes não se dão conta. Neste sentido, Canclini (1989) reforça que, ao analisarmos uma cultura ou expressão cultural, devemos nos concentrar não somente nos objetos e bens culturais, mas levar em consideração o “processo de produção e circulação social dos objetos e dos significados que receptores diferentes lhes atribuem”.

Assim, identificamos que a cultura não é algo dado, uma herança fixa que atravessa gerações. A cultura é a produção de uma construção histórica, constituída nas relações de grupos sociais entre si, mostrando o seu viés coletivo (CUCHE, 1999). Identificada como parte fundamental nas relações entre grupos, a cultura também está sujeita aos sistemas de troca, ressignificações, compartilhamentos e relações de poder que os afetam, influenciando os processos identitários dos grupos nas esferas individuais e coletivas.

O processo de globalização é um exemplo bem significativo quando pensamos nas modificações culturais. A globalização, fruto da expansão do modo de produção capitalista capitalista, em sua estratégia transnacional e monopolista, buscou integrar todos os países e regiões em um sistema homogêneo, promovendo uma reformulação do que é prioridade em cada cultura, tornando-a reconhecida ou não de acordo com o mercado (CANCLINI, 1989).

Em outras palavras, a cultura popular resiste a preceitos e trocas desiguais, sendo ela aquela que carrega as marcas de um povo e abrange a atividade artesanal no seu mais amplo sentido. A revolução industrial provocou um processo de declínio na produção artesanal, privilegiando atividades industriais e refletindo um jogo de interesses por parte da cultura dominante, que, dotada de bens e capital, interferem na identidade. Canclini (1989) complementa a discussão ao comentar sobre o acréscimo das culturas subalternas sendo “qualquer desenvolvimento autônomo ou alternativo por parte das culturas subalternas seja barrado, no seu consumo e produção, e na sua estrutura social e linguagem, reordenados para se adaptarem ao desenvolvimento capitalista” (CANCLINI, 1989, p. 47).

Cuche (1999) enfoca que as culturas populares são originárias de grupos sociais subalternos, constituídas por uma relação desigual de dominação, ou formas de viver com essa dominação, que ora manifestam resistência, ora cedem aos preceitos da cultura dominante. Vale aqui destacar que a cultura dominada não é necessariamente uma cultura alienada, sem desenvolvimento ou dependente das demais culturas. O que está em voga são as trocas desiguais de poder que por muitas vezes se sobressaem às demais culturas.

Canclini (1989) evidencia as trocas culturais como processos que garantem novos contornos quando pensados no atual período de flexibilização das definições. A representação desse padrão acaba por dificultar a ação em estabelecer uma identidade, ainda mais quando pensamos na cultura popular que abrange a atividade artesanal, uma vez que nos últimos anos essa produção modificou seu relacionamento de forma significativa com o mercado capitalista, a “indústria cultural”, o turismo, e as “formas modernas de arte”, comunicação, lazer e representações.

A impermanência nos processos culturais nos leva a pensar na oscilação da cultura e por consequência, na identidade. Hall (2009) destaca que as transformações às quais a identidade é submetida vêm desconstruindo a ideia de que possuímos em nós a noção de sujeitos integrados, ou, como o autor comenta, “uma perda de sentido de si” (HALL, 2009, p.7). Esse processo se reflete nas representações das quais nós mesmos tentamos dar conta em nossas vidas.

É identificado por Loureiro (2000) que nós observamos os acontecimentos do mundo por uma memória e uma faculdade simbolizada, que nos fazem constantemente relacionar atividades do passado com as do futuro, promovendo um processo que “constrói relações simbólicas entre o que se conhece, o que se guarda na arca da memória, e o que alimenta com sua experiência. Olhar é um processo incessante individual e social de produção de símbolos que dão ligadura ao conhecimento” (LOUREIRO, 2000, p.14).

Nessa perspectiva, Hall (2008) esclarece que, se percebermos em nós uma identidade unificada desde o nascimento até a nossa morte, é porque certamente construímos uma barreira autoanalítica em nós mesmo que provoca uma objeção fantasiosa, plenamente segura, coerente e completa. Isso nos impediria de ver o mundo como ele é, de confrontar as múltiplas identidades que nos atravessam, com as quais poderiam gerar identificação, ainda que brevemente.

O processo identitário transpassa por todas as esferas da nossa vida, e na vida profissional tal paradigma não seria diferente, o que nos leva a questionar a forma como a nossa identidade é moldada e ressignificada ao longo da nossa atuação profissional e como a

enxergamos em meio a tantas transformações. Sem dúvidas esse processo levanta questionamentos sobre a identidade profissional de quem produz tudo isso, e como os artesãos e as artesãs se relacionam diante de tantas mudanças ocorridas ao longo da sua trajetória.

Quando pensamos na produção de artefatos, os artesanatos são constantemente produzidos com um efeito de aguçar a nossa memória e a identidade, o que Fachone e Merlo (2010) acreditam ser um fascínio pelo diferente, em que o popular vem buscando um conceito inconsciente de homogeneização, mostrando interesse do que é tradicional de cada região.

Muitos desses artefatos são produzidos e comercializados como souvenir, lembranças de viagens logo guardados em gavetas e armários. Se forem muito representativos, podem ser expostos em museus ou comercializados em sebos e feiras populares, como relíquias, tornando-se fontes documentais e imprescindíveis para a história (CARDOSO, 2012). Podemos observar que constantemente pensamos no objeto em si, mas pouco se destaca quem produz e o que o levou a produzir tal peça. Vale comentar que, evidenciar quem produziu a peça, a história e a forma de produção valoriza o setor artesanal como um todo, traz identificação e afeição para quem consome. Essa tendência já tem sido adotada em algumas lojas de museus, como é o caso da Bem Mineiro (situada no Centro Cultural Banco do Brasil, em Belo Horizonte/MG) e também da Design Inhotim (anexada ao Instituto Inhotim, em Brumadinho/MG).

Na prática profissional, vários fatores podem provocar no artesão um processo de transformação identitária, criando no indivíduo a necessidade de inovar e repensar a sua própria prática, como o constante surgimento de novas referências que afetam diretamente as relações nas oficinas; a modificação da natureza e matéria, que pode provocar escassez de recursos naturais ou a própria impossibilidade de acesso a esses materiais; o desaparecimento de empregos estáveis, como é o caso da situação atual do Brasil que segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – (IBGE, 2023) já atinge cerca de 12,6% da população; e a criação de novas tecnologias. Neste aspecto são apresentadas para o artesão diferentes possibilidades de abordagens profissionais, evidenciando que, ao materializar o seu trabalho, o indivíduo produz interpretações do seu fazer, dos propósitos da sua atividade, dos objetivos que busca atingir, levando em consideração todo o contexto à sua volta.

A partir da análise das transformações ocorridas com as práticas do artesanato no projeto “Caminhos de Barro”, podemos pensar como as identidades do ofício artesanal mudaram desde a formação do grupo, ressignificando e recriando conceitos uma vez que essas identidades sofreram interferências por diversos aspectos. Nossa ideia aqui é compreender a relação do artesão com sua produção, levando em consideração a memória, a história desses sujeitos, as



formas de vida, privilegiando o coletivo, o individual e suas subjetividades, dando voz e empoderamento a esses indivíduos que por vezes são invisibilizados.

#### 2.4 Relações entre design e artesanato no Brasil

A relação entre design e artesanato no Brasil perpassa por diversas perspectivas históricas, em que é possível perceber o surgimento do design como uma área de trabalho e de pesquisa, vinculada ao processo de industrialização do país. A vagarosa vinda das máquinas para o Brasil e o pacto colonial que consistiu em um conjunto de regras e acordos firmados entre as metrópoles e colonos, proibindo que as colônias criassem indústrias e demais produtos manufaturados, colaborou ainda mais com os pensamentos funcionalistas e industriais existentes na Europa pós-revolução Industrial, onde pensava-se que as máquinas liberariam o homem da escravidão do trabalho manual. Esse pensamento foi tão difundido que a própria Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI-UERJ), primeira escola de Desenho Industrial do país, adotou o pensamento como “a verdade, o processo ideal”, ainda que inconscientemente, acatando essa linguagem internacional como referência para os projetos nacionais (BORGES, 2011).

Pelas constantes transformações nas estruturas econômicas no Brasil, Bardi (1994), afirma que essas mudanças econômicas, provocadas pela Revolução Industrial, praticamente aboliram as corporações artesanais, uma vez que os órgãos capitalistas não incentivavam esse tipo de manifestação econômica por parte dos artesãos. A autora ainda destaca que desde o século XVIII os artesãos passaram a não mais ser considerados parte da estrutura social, restando apenas a herança (não valorizada) do seu ofício.

A aspiração de se criar um país do futuro (SIRITO; ANASTASSAKIS, 2018), com o intuito de constituir um design moderno no Brasil<sup>11</sup>, dificultou que houvesse um olhar mais preciso e atento às reais demandas do país.

Um exemplo bem significativo dessa questão é a aceitação quase que impositiva do cientificismo existente na Escola de Ulm, que provocou um certo rompimento das tradições formais brasileiras, fazendo com que os esforços feitos no período de institucionalização do

---

<sup>11</sup> Uma observação a se fazer é que esse projeto era composto e também viabilizado por uma escola de desenho industrial, a ESDI, que por sua vez era fortemente influenciada pelo currículo alemão da Escola de Ulm que, “dentro outras movimentações que ocorriam em torno da disciplina no país, bem como o surgimento de associações profissionais e escritórios especializados” (ANASTASSAKIS, 2011, p.09)

design no Brasil se direcionassem para o crescimento da disciplina que se tornava “universal” (SOUZA LEITE, 2006).

Moraes (2006) destaca que houve algumas objeções na passagem do modelo artesanal para o industrial, refletindo tanto em países desenvolvidos, quanto em países em desenvolvimento. Para o autor, essas dificuldades também trouxeram novidades para o mundo produtivo.

O processo de industrialização serviu como um instrumento de regularização profissional do desenhista industrial (Design Industrial), consequência da separação entre produção e criação, pois “enquanto os artesãos criaram o que produziam, os operários contratados pelas novas fábricas eram incapazes de criar, limitando-se a operar as máquinas que fabricavam os produtos desenvolvidos pelo designer” (IMBROISI; KUBRUSLY, 2011, p.13).

Borges (2011) destaca de forma bem crítica que foi o processo de institucionalização do design no Brasil que causou uma interrupção do saber ancestral da nossa cultura material, sobretudo em relação aos produtos artesanais, depreciando a história dos nossos artefatos que se constituíram antes e após da chegada dos portugueses e demais cursos migratórios.

Krucken (2009) complementa a discussão ratificando que, por estar inteiramente ligado ao desenvolvimento de inovações tecnológicas, o design passou a ser visto como uma ótima ferramenta para a competição, contribuindo com as comunidades artesanais, podendo atuar em várias frentes, como na produção, no beneficiamento da matéria-prima, na idealização de novos produtos, demandas de mercado, confecção e divulgação deles.

A autora ainda destaca que existia um forte apelo pelos produtos industrializados, uma vez que o objeto feito à mão era considerado algo ultrapassado – “o atraso do subdesenvolvimento, da pobreza” (KRUCKEN, 2009, p 89) – e que o futuro do desenvolvimento estaria nas máquinas, retratando a ótica de uma sociedade que despreza o que é manual, as tradições populares e as manifestações de todo um povo.

Marinho (2014) reforça a discussão, destacando que, com o crescimento econômico no século XX, algumas comunidades de artesãos tradicionais, sobretudo os descendentes de negros e indígenas, estiveram em descompasso diante do crescente fator econômico nacional, fazendo com que essas comunidades fossem entendidas como um emblema de atraso.

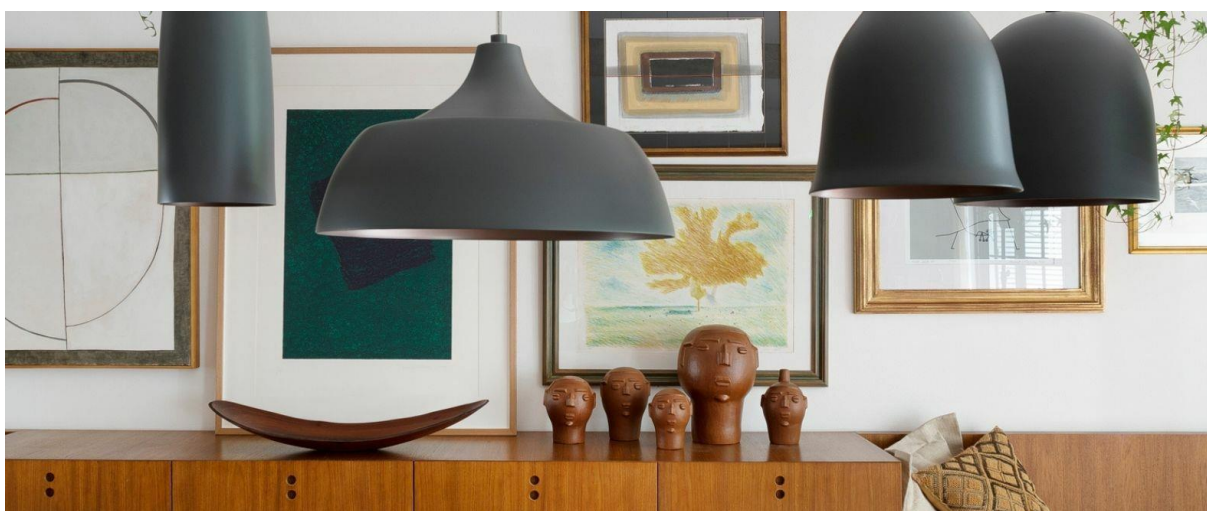
Foi apenas no final do século XX que essa condição começou a mudar. Para Cavalcanti, Fernandes e Serafim (2015), neste momento iniciou-se uma aproximação do design junto ao artesanato brasileiro, mesmo que incipiente e em diferentes contextos sociais, impulsionado por designers como Lina Bo Bardi em suas expedições artesanais, promovido por exposições

artísticas de Aloísio Magalhães, alicerçado por pesquisas e registros incentivados pelo Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), e reconhecido por Janete Costa por meio de suas intervenções artesanais, em que a designer e arquiteta deslocava essas peças artesanais de seus locais de origem e os levava para dentro das casas e estabelecimentos comerciais dos grandes centros.

França (2005) esclarece que entidades como o SEBRAE, SESC — Oficina de arte popular brasileira ou Programa de Artesanato e Geração de Renda do Conselho da Comunidade Solidária e algumas Organizações não Governamentais (ONGs) promoveram e promovem até hoje a consolidação do artesanato brasileiro, aspirando fortalecer a confiança da nossa capacidade de criação manual.

A supracitada autora acredita que, além de representar cidades e até regiões inteiras, o trabalho artesanal se apresenta como uma “opção para o consumidor que procura cada vez mais o novo no antigo, o moderno no básico, a qualidade e a criatividade no trabalho manual, até com padrão de tendência para a própria indústria” (FRANÇA, 2005, P. 10). As peças artesanais produzidas pelo grupo de Artesãos do projeto “Caminhos de Barro” (e outros grupos de artesãos), inconscientemente ou não, seguem essa narrativa, que visa trazer uma atmosfera mais “hyperbole” (termo frequentemente utilizado pela mídia), ou seja, algo que está na moda, em constante evidência na mídia e na vida e decoração das grandes personalidades como são os casos das "Cabeças", peças artesanais criadas pela dupla Neguinha e Nanai (dupla de artesãs externas ao projeto):

Figura 01: Produção artesanal realizada pela dupla Neguinha e Nanai



Fonte: Reprodução Manawa, disponível em [https://www.manawadesign.com.br/por-artistas/neginha/?gclid=Cj0KCQjww4-hBhCtARIsAC9gR3Y76E4-awt0ls9YKw\\_oMjmA6GzleD\\_VLx\\_12i-V\\_QJezveG-6zqAEcaAvXaEALw\\_wcB](https://www.manawadesign.com.br/por-artistas/neginha/?gclid=Cj0KCQjww4-hBhCtARIsAC9gR3Y76E4-awt0ls9YKw_oMjmA6GzleD_VLx_12i-V_QJezveG-6zqAEcaAvXaEALw_wcB). Acesso em 20 de março de 2023.

Oliveira (2015) destaca que esse movimento de valorização artesanal pode estar relacionado às associações estabelecidas entre as produções globais e locais, que fazem uma conexão entre os saberes populares e a importância do resgate das nossas heranças, atrelado a um discurso que apresenta o conceito de regionalização dos produtos de design, gastronomia, arquitetura etc. Para o autor, a principal diferença entre as produções massificadas e regionais está na presença de elementos específicos de cada região, tradições culturais que lhes agregam valor.

O autor enfatiza que, diferente do que muitos acreditavam, há uma forte tendência ao crescimento do artesanato na sociedade. Isso se dá pela união de órgãos de educação e algumas instituições que fomentam a articulação entre o design e o artesanato para a produção de peças contemporâneas, com aspectos próprios e atendendo aos desejos do mercado. É notório ver a valorização do artesanato nas revistas que pautam estilo, casa e decoração. Arquitetos e Designers de Interiores estão cada vez mais utilizando peças artesanais para valorizar seus projetos. As peças deixaram de ser um acessório de ornamentação e viraram parte da decoração, vide mostras de decoração como CASACOR<sup>12</sup> (Rio de Janeiro, 2020 e 2021, Espírito Santo, 2021 e São Paulo 2021), mostra Portobello<sup>13</sup> (Santa Catarina, 2021) e mostra Lider Interiores<sup>14</sup> (Minas Gerais, 2021).

Para Marinho (2013), o interesse pela produção local e pelo artesanato parte da sociedade civil, que inclui arquitetos, designers, turistas, comerciantes, colecionadores, acadêmicos, pesquisadores, jornalistas etc. O autor destaca que essa relação de interesses é fruto da combinação de tradição, pertencimento, criatividade, moda, recursos naturais, interesses específicos, turismo, feiras de artesanato e demais festas tradicionais.

Entretanto, devemos atentar que, embora exista uma ligação de pertencimento e valorização da produção artesanal local, artesãos passaram a exportar suas peças para outras partes do país e do mundo. Isso se dá pelo próprio advento das redes sociais e demais estímulos empreendedores entre artesãos e o mercado. Amparado pela atuação de designers, essas peças passam a ter novos rumos e valores (simbólicos e financeiros), que antes estavam voltados às tradições locais e agora estão mais ligados às demandas do mercado.

No entanto, a partir dos novos paradigmas produtivos, devemos constantemente nos questionar sobre as vantagens e desvantagens que essas relações propõem. Sobre essa questão

---

<sup>12</sup> Mostra casa Cor Brasil. Disponível em: <https://casacor.abril.com.br/>. Acesso em: 07/04/2022.

<sup>13</sup> Mostra Portobello shop. Disponível em: <https://www.portobello.com.br/>. Acesso em: 07/04/2022.

<sup>14</sup> Líder interiores, mostra de decoração e revestimentos. Disponível em: <https://www.liderinteriores.com.br/>. Acesso em: 07/04/2022.

Fachone e Merlo (2010) falam sobre a necessidade de pautar a discussão sobre a fragilidade do discurso que trata a produção artesanal somente como um *souvenir*, desconsiderando a relação do objeto com a identidade de quem o produz.

Segundo Romeiro Filho (2013), a partir do momento em que programas governamentais e outras instituições estimularam as comunidades artesanais a valorizar sua produção por meio do design, trazendo preceitos da área para suas produções, isso causou um certo paradoxo identificado pela sucessiva demanda por produtos artesanais em comparação à desvalorização da identidade artesanal, direcionando-a a serviço do mercado, conforme os interesses de cada região.

Um dos principais fatores que estimula esse tipo de relação é a sociedade de consumo, assim descrita por Lipovetski (1989). Para o autor, a sociedade de consumo manipula a vida social e individual em todos os seus aspectos, tornando-a cotidiana na medida em que evoluímos, fazendo com que tudo o que produzimos vire artifício a serviço do lucro capitalista e das classes dominantes. Intervenções como essas podem não só comprometer a produção artesanal, mas também quem o produz, expondo e colocando em jogo o valor simbólico, a identidade do artesão e o local ao qual o indivíduo pertence.

Não podemos deixar de mencionar situações em que, nos atuais modelos de intervenção junto às comunidades artesanais, são enfrentados conflitos de diferentes natureza, como por exemplo: questões trabalhistas, dificuldades e conflitos organizacionais, disputas entre as organizações trabalhistas com cooperativas, grupos e associações (CAVALCANTI, FERNANDES e SERAFIM, 2015); ou até mesmo comportamentos impositivos por parte de designers como se o trabalho deles fosse “ensinar” os artesãos, como destaca Silva (2015).

Canclini (1989) atrela esse comportamento dos designers a uma concepção mais individualista. Para este autor, na maioria das vezes os designers consideram os produtos populares, mas raramente observam as pessoas que produziram, valorizando o lucro e tratando o artesanato, as manifestações culturais e festas locais, o povo, a matéria-prima e demais manifestações como herança da produção pré-capitalista, como algo ultrapassado.

De acordo com Canclini, há uma ilusória espécie de articulação entre as classes populares e o mercado capitalista, que ele relaciona com uma desestruturação das particularidades, unificando todas as representações e manifestações populares como se fossem uma só. O antropólogo destaca que a persistência da continuidade das peças de artesanato por muitas vezes é admitida na vida das pessoas apenas para gerar uma renda extra para a família, evitando assim o êxodo rural já que as taxas de desemprego estão subindo de forma considerável todo ano.

Uma observação a ser destacada é o discurso mascarado de algo benéfico. A “revitalização” da produção ou comunidades artesanais ou a “transformação artesanal” muitas das vezes podem ser lidas como uma narrativa que mais marginaliza as culturas populares do que as beneficia. Quando a cultura tradicional passa a ser associada como o único símbolo de resistência, ela começa a ser atrelada às tradições, o que pode ser mal interpretada como conservadora e retrógrada. Por vezes, são movimentos de luta e resistência, mas também podem ser facilmente apropriados ou expropriados por outros grupos (HALL, 2008).

Fachone e Merlo (2010) trazem o valor social do artesanato como instrumento de equilíbrio na sociedade globalizada, com uma condição financeira muito particular dentro do mundo capitalista. Esse valor social se torna um instrumento essencial para a vida humana na sociedade contemporânea, sobretudo quando não se coloca designer e artesão em campos opostos. A unificação dos dois traz mais benefícios do que malefícios quando bem articulado.

Sendo assim, a ideia de separar o design das outras produções que requerem aptidão manual, como as artes e o próprio artesanato, acaba se tornando ultrapassado. Esses pensamentos são heranças de designers influenciados pelo pós-revolução industrial que desconsideram o manual e privilegiam somente as máquinas, gerando determinações duras e preconceituosas (CARDOSO, 2008).

Em contraponto, Borges (2011) afirma que se a modernidade diminui as fronteiras entre áreas de conhecimento e a prática. Isso se desenvolve ainda mais em campos de diferentes aspectos, como o artesanato e o design. O pensamento cartesiano neste caso limitaria e definiria ainda mais o artesanato de forma hostil.

Em complemento, Bardi (1994) chama atenção para a necessidade de deixarmos de lado todo o romantismo em relação às artes populares. Ou seja, a autora destaca que o lugar e o significado das artes populares permeiam o seu próprio contexto, direcionado às necessidades do dia a dia.

Borges (2011) confronta tal ideia ao relacionar o design e o artesanato a partir da própria idealização e construção do objeto. Para a autora, os objetos, artesanais ou não, são construídos a partir de ideias atribuídas ao design, para suprir determinada função de uso, tendo a utilização de matérias-primas e técnicas produtivas, relacionando assim ao argumento de Lima e Oliveira (2016), que correlacionam o artesão e o designer em uma relação de fazer e saber.

Os referidos autores sinalizam que a distinção entre ambos é identificada a partir da maneira como essas atividades são executadas e aplicadas na prática. Lima e Oliveira (2016) destacam que, para o designer, o saber é imaginado por meio de métodos, técnicas, processos de construção, ao passo que para o artesão, o saber é mais orgânico. Construir objetos sem a

necessidade de executar a produção é algo típico do designer. Em contrapartida, para o artesão, o fazer é fundamental. É quase inconcebível a ideia de se criar o artesanato sem essa etapa, como forma de expressão de seus conhecimentos. O fazer faz parte da continuidade do processo, que pode ser transmitida pela oralidade e observação (LIMA e OLIVEIRA, 2016).

Bonsiepe (2011) chama atenção para os processos produtivos que contrapõem o industrial, em que é possível perceber que, embora o artesão não possua a mesma metodologia de criar que o designer, sua produção também se atrela ao design como um importante elemento. O autor complementa ainda dizendo que não são somente os produtos idealizados por designers que provém de atividades projetuais, englobando nessa categoria todos os objetos materiais e semióticos, destacando o artesanato como um produto e um processo.

Canclini (1989) contribui, destacando que é importante reconhecermos que há um jogo de interesses e submissão quando falamos da produção artesanal, principalmente da relação do artesão com o seu ofício, uma vez que todas as práticas manuais, incluindo o artesanato, são essencialmente econômicas, deixando explícita a influência do poder mercantil sobre o artesanato.

Borges (2011) destaca as dificuldades para as ações de revitalização e valorização do artesanato, pois existe uma imensa variedade de manifestações artesanais ao longo do território nacional.

Cavalcante, Fernandes e Serafim (2015) enfatizam que, baseada na constituição do design no Brasil e a valorização da atividade industrial, a atuação de designers junto às comunidades de artesãos ainda é bem intuitiva, uma vez que as próprias escolas de design têm seus métodos e padrões de ensino que não flexibilizam para outras atividades que não seja as industriais.

Sobre as negociações entre designers e artesãos e a valorização e desenvolvimento dos produtos artesanais, França (2015, p. 145) destaca:

compreendemos que o papel das entidades, bem como dos designers que lidam diretamente com os artesãos, nem sempre responde a uma atitude salvacionista ou predatória do trabalho dos artesãos, mas os designers, também, estabelecem negociações com os artesãos a fim de viabilizar o desenvolvimento de produtos que gerem retorno para o mercado. (FRANÇA, 2015, P.145)

Perceber as potencialidades do contexto local, o processo de fabricação de cada produto e a relação dele com quem o produz é fundamental para compreendermos as relações que se estabelecem em torno da produção e do consumo do produto. Krucken (2009) enfatiza que a produção artesanal vai além de pequenas intervenções sociais. Para o autor, os produtos

artesanais podem ser exemplificados como uma rede tecida com o tempo, recebendo contribuições de campos diversos, agregando valores e recursos da biodiversidade, representando modos tradicionais de produção, hábitos, costumes e até mesmo formas de consumo.

Nesse contexto, Silva (2015) destaca que o problema não está na falta de metodologia ou tato com as comunidades artesanais, não sendo necessária uma “metodologia adequada ou padrões para as intervenções”, uma vez que as produções artesanais se diferenciam apenas na sua tipologia. É preciso pensarmos nessas relações e trocas de experiências entre designers e artesãos de uma forma mais horizontalizada, orgânica e sem hierarquias.

Não podemos pensar em uma narrativa que desassocia os artefatos produzidos pelos artesãos dos seus processos culturais, uma vez que são cheios de significados, simbologias e carregam uma valiosa herança cultural. O artesão espelha o seu trabalho na sua vivência, refletindo diretamente na sua prática profissional. Mendes (2002) chama atenção para a relação entre o designer e o artesão, destacando que, se os indivíduos são separados das coisas, separam-se também as pessoas ligadas a eles, visto que a cultura material funciona como um intermediador de relações culturais e sociais.

Oliveira (2019) traz as ações dos designers como pauta importante para as intermediações, destacando que:

A ação do designer deve ser pautada na ideia de que para reconhecer e tornar reconhecíveis valores e qualidades locais, é necessário dinamizar os recursos do território, valorizar seu patrimônio cultural e imaterial e contribuir para tornar visível à sociedade a história e as pessoas por trás do produto (OLIVEIRA, 2016, p. 26).

O designer deve perceber, incluir e contribuir em sua atuação todos os mecanismos sociais e históricos que estão envolvidos na produção artesanal. Reforçando a afirmação de Canclini (1989) citada anteriormente, para analisarmos uma cultura ou parte dela, não podemos somente levar em consideração os bens simbólicos e materiais, devemos perceber os processos de produção e circulação dos artefatos, e sobretudo, observar as pessoas, avaliando a produção feita por elas e a forma que o objeto vai atingir o público consumidor. Neste sentido, o autor enfatiza que:

Falar sobre o artesanato requer mais do que descrições do desenho e das técnicas de produção; o seu sentido só é atingido se o situarmos em relação com os textos que o predizem e o promovem (mitos e decretos, folhetos turísticos e condições para concursos), em conexão com as práticas sociais daqueles que o produzem e o vendem, observam-no ou o compram (numa aldeia, num mercado camponês ou urbano, numa *boutique* ou museu), com relação ao lugar que ocupa junto a outros objetos na organização social do espaço (verduras ou antiguidades, sobre um chão de terra batida ou sob a astúcia sedutora das vitrines) [...] Necessitamos, portanto, estudar o



artesanato como um processo e não como um resultado, como produtos inseridos em relações sociais e não como objetos. (CANCLINI, 1983, p. 51).

A passagem acima nos convida a fugirmos da superficialidade quando discutimos o envolvimento do design com o artesanato, sobretudo em relação a grupos que prestam consultoria a artesãos. Ou seja, precisamos cada vez mais de ações e ligações profundas e diretas, entender melhor as necessidades e os elementos próprios de cada comunidade, dos processos de produção e principalmente, os sujeitos envolvidos. No Brasil, há uma pluralidade de manifestações artesanais em diferentes regiões do país. Essa diversidade também pode ser percebida na Região Norte Fluminense, como é possível perceber no tópico seguinte.

## 2.5 A Região Norte Fluminense: processos de desenvolvimento, cultura e a inserção do artesanato

Ao falarmos sobre o projeto “Caminhos de Barro”, foi necessário contextualizar o espaço de fala a partir das condições de produção do discurso. Orlandi (2009) compreende as condições de produção como instrumentos que abarcam o contexto sócio-histórico de onde o discurso está sendo emitido, ou seja, os elementos estruturais e contextuais da pesquisa. Neste sentido, trazemos a região Norte Fluminense para a reflexão.

A Região Norte Fluminense contempla os municípios de Carapebus, Campos dos Goytacazes, Cardoso Moreira, Conceição de Macabu, Macaé, Quissamã, São Francisco de Itabapoana, São Fidélis e São João da Barra, conforme apresentado na figura 2. A região possui a sexta maior população do estado, cerca de 923 mil habitantes<sup>15</sup>, sendo que sua economia se destaca por ser a terceira maior do estado, ficando atrás apenas da Capital e da região Leste, com produto interno bruto (PIB) de R\$ 68 bilhões. A indústria é a principal atividade econômica, com quase 50% de participação no PIB, seguida por outras áreas como, por exemplo, serviços.

Dessa forma, a região Norte Fluminense segue sendo um dos principais e mais importantes pólos industriais do estado. Evidenciamos também o setor agropecuário que, com forte influência ancestral, destaca a produção açucareira, fazendo com que a região continue como o maior polo do estado.

Podemos identificar alguns contrastes na região que podem se caracterizar como uma forte marca no âmbito econômico, social, geográfico e ecológico. Esses contrastes podem ser

---

<sup>15</sup> Dados retirados do estudo “Retratos Regionais”, produzido pela Firjan. (<https://www.firjan.com.br/publicacoes/publicacoes-de-economia/retratos-regionais.htm>)

relacionados à noção de diversidade, complexidade e heterogeneidade, ao mesmo tempo que também podem ser conferidos à ideia de desigualdade, discrepâncias sociais e inconformidade de distribuição de capital. Uma informação a ser destacada é que Campos dos Goytacazes é o maior município de extensão territorial da região e foi a primeira cidade da América Latina a receber energia elétrica<sup>16</sup>, ao passo que foi última cidade brasileira a abolir definitivamente a escravidão mercantil<sup>17</sup>. Esse exemplo foi destacado porque o histórico da região é bastante ligado ao município de Campos dos Goytacazes, uma vez que os demais municípios que pertencem à região foram desmembrados deste, o que confere a coesão histórica, econômica e cultural ao zoneamento da região.

Figura 2: Anuário econômico “Retratos regionais”.



Fonte: Firjan (2018).

<sup>16</sup>Em junho de 1883, D. Pedro II inaugurou o primeiro serviço de iluminação pública municipal da América do Sul, que contava com energia elétrica, em Campos (RJ). Historicamente, Campos é também a terceira cidade no mundo a possuir energia elétrica. Esse serviço dispôs originalmente de um pequeno motor a vapor, três dínamos e 39 lâmpadas de 2000 velas cada uma, mas funcionou com algumas interrupções, motivadas por defeitos na rede distribuidora. Fonte: <http://www.memoria.eletrabras.com>, acesso em 20 de março de 2022.

<sup>17</sup> CORDEIRO, Helvio Gomes. Escravidão e Abolição – a luta pela Igualdade. Campos dos Goytacazes depois da Abolição. Fundação Municipal Zumbi dos Palmares, Campos dos Goytacazes-RJ, 2010, p. 141.

De acordo Leitão (2013), do contexto histórico e econômico, podemos destacar que a região Norte Fluminense passou por duas fases importantes para o seu desenvolvimento: o cultivo de cana-de-açúcar e a extração petrolífera. A primeira delas, relacionada à valorização das indústrias sucroalcooleiras, foi a responsável por uma construção de estrutura socioeconômica de ocupação desequilibrada. Em 1952 ocorreu a primeira instalação do engenho produtor de açúcar da região, antes mesmo da fundação da Vila de São Salvador dos Campos, em 1677. As usinas de cana-de-açúcar alcançaram seu auge em 1980, a partir do incentivo do Proalcool – Programa Brasileiro de Álcool. De forma bem enfraquecida, atualmente a atividade sucroalcooleira “[...] sobreexiste, estabilizada em patamares econômicos menos vigorosos do que os observados no passado”, conforme destaca Carvalho (2006, p. 13). Furtado (2001), abordando a Zona úmida litorânea do Nordeste, evidencia a estrutura de uma unidade característica da atividade açucareira:

[...] uma usina média, formada de 4 ou 5 engenhos, abrigando cerca de 10 mil pessoas dentro de suas fronteiras: no centro está a unidade industrial, produtora de açúcar, que ocupa de 5 a 8 por cento dos trabalhadores da propriedade; o resto da população forma a massa camponesa que planta, cuida, limpa, colhe e transporta a cana para a usina. A atividade agrícola é, portanto, a fundamental. Estes homens que vivem na grande plantação como trabalhadores agrícolas, na sua ampla maioria não tinham, até 1963, relações de trabalho contratualmente definidas, geradoras de direitos que pudessem ser defendidos [...] (FURTADO, 2001, p. 147).

Conforme o supracitado autor, tal fenômeno está atribuído à lenta evolução social da população rural beneficiada por empregos gerados a partir do cultivo de cana-de-açúcar no Nordeste brasileiro. Podemos analisar a região Norte Fluminense de forma similar, uma vez que compartilha das mesmas particularidades. Ainda de acordo com Furtado (2001), a atividade açucareira, bem como toda monocultura, pode ser também maléfica ao desenvolvimento do associativismo e do capital social, visto que, em vez de ampliar as relações sociais, as restringe.

A segunda fase do desenvolvimento da região se deu a partir da década de 1970, quando foram descobertos abundantes poços de petróleo em Campos dos Goytacazes e Macaé, notadamente. A descoberta desses recursos provocou uma enorme mudança na dinâmica social da região, principalmente quando os municípios começaram a receber *royalties* do petróleo. Tal fato inaugurou um processo de novas oportunidades de trabalho e demandas por serviços, trazendo mudanças do ponto de vista estrutural e sociocultural à região, atraindo empresas, instituições de ensino de nível técnico e superior e, conseqüentemente, mais pessoas de todo país e do mundo.

A partir deste contexto, na atual configuração geográfica e por seu destaque econômico, Campos dos Goytacazes e Macaé concentram em torno de si os demais municípios da região,

que apresentam uma certa dependência no que diz respeito ao comércio e aos serviços. Tal fenômeno formou duas microrregiões: uma em torno de Campos, concentrando os municípios de Cardoso Moreira, São Fidélis, São Francisco de Itabapoana e São João da Barra; outra ao redor de Macaé, intitulada como a capital nacional do petróleo<sup>18</sup>, que concentra os municípios de Carapebus, Quissamã e Conceição de Macabú.

Com relação à qualidade de vida, referenciada por um Índice Socioeconômico (ISE) que levou em consideração quinze variáveis, evidencia-se uma grande heterogeneidade entre os municípios do Norte Fluminense, estendendo-se entre o mínimo de 2,8 em São Francisco de Itabapoana e o máximo de 8,3, em Macaé. De um modo geral, excetuando-se São Francisco de Itabapoana, verifica-se que há uma relação direta e positiva entre o tamanho populacional e o ISE, refletindo, provavelmente, um maior acesso a bens e serviços nos municípios mais populosos. O baixo índice de São Francisco de Itabapoana, onde 64% da população encontra-se na área rural pode, de acordo com a tese de Milton Santos, estar relacionada ao fato de que o homem do campo é menos titular de direitos que a maioria dos homens da cidade. (CARVALHO *et al*, 2006, p 15)

Com o passar do tempo, algumas mudanças começaram a ocorrer na região. A cidade de Campos dos Goytacazes, que sempre foi vista como o centro do desenvolvimento econômico da região, vem perdendo cada vez mais espaço para a cidade de Macaé. “Em Campos, o setor de serviços abriga mais da metade da população economicamente ativa, atendendo parte da população de outros municípios do Norte e Noroeste Fluminenses” (LEITÃO, 2013, p. 194). Uma das causas desse quadro socioeconômico pode estar associada ao longo tempo da monocultura canavieira na região, somado ao atraso de inovação no comércio e investimentos na educação formal.

Nas palavras de Andrade (2004) para o nordeste brasileiro – mas também aplicáveis ao Norte Fluminense – é importante destacar a ocorrência, ainda hoje, de grandes desníveis sociais e econômicos entre a população rural, uma vez que há, ao lado de uma grande massa de trabalhadores rurais assalariados, um pequeno número de grandes e médios proprietários com elevado padrão de vida. (CARVALHO *et al*, 2006, p. 26)

No contexto do artesanato, de acordo com o Mapa da Cultura do Governo do Estado do Rio de Janeiro, na Região Norte Fluminense, o único município cujo o artesanato é apontado como o setor cultural proeminente é a cidade de São Francisco de Itabapoana, que se destaca pela Cooptaboa de Gargaú. Conforme já evidenciado, o setor artesanal mobiliza uma

---

<sup>18</sup> A cidade de Macaé, no norte do estado do Rio de Janeiro, é conhecida como "Princesinha do Atlântico" e, internacionalmente, como a “Capital do Petróleo”. Fonte: <https://macae.rj.gov.br/conteudo/leitura/titulo/capital-nacional-do-petroleo#:~:text=A%20cidade%20de%20Maca%C3%A9%20no,a%20%E2%80%9CCapital%20do%20Petr%C3%B3leo%E2%80%9D.5Informa%C3%A7%C3%A3o%20dispon%C3%ADvel%20em%20http%3A%2F%2Fwww.programadeartesanato.rj.gov.br%2F,acesso%20em%2020%20de%20mar%C3%A7o%20de%202022.>

quantidade considerável de mão de obra. A formação sócio-histórica da região caracterizou por muito tempo o tipo de artesanato produzido, conforme destaca Marinho da Silva (2006), ao relacionar a produção artesanal local como típica do “caminho do açúcar”:

O legado da ocupação do espaço, determinado pelo predomínio dos canaviais convivendo com a agropecuária, ainda se mostra pela rica arquitetura das fazendas, dos engenhos, das senzalas, de valor histórico incalculável. Os resquícios da aristocracia, que adquire seus objetos, vestimentas, adornos e mobiliários na metrópole portuguesa e a utilização da mão-de-obra escrava para o cultivo da terra não estimularam a existência de técnicas de artesanato importantes. Por outro lado, para a reconstrução de um saber-fazer artesanal, a rica história da formação econômica, social e cultural da região pode contribuir para o desenvolvimento de cadeias de habilidades de produção artesanal [...]. (MARINHO DA SILVA, 2006, p. 104-105).

Em uma perspectiva mais histórica, podemos observar uma estatística de Alberto Lamego (1945), abordando o século XIX, em que ele descreve a divisão de ocupações da população da cidade de Campos dos Goytacazes: “Em 1880, em sua população de 19.400 almas, há 11.490 pessoas livres e 7.910 escravos” (LAMEGO, 1945, p. 167). E acrescenta, citando Teixeira Melo:

Dos livres dedicam-se: As ciências, artes e ofícios (2.585); ao comércio (880); a lavoura (868); São jornaleiros (429); de serviço doméstico (3.743); não têm profissão determinada (2.895). Da população escrava, 4.739 empregam-se na lavoura; 591 serviço doméstico; 509 são artesãos, e 2.074 não têm profissão especial. (MELO apud LAMEGO, 1945, p. 168)

A partir desse contexto, o trabalho artesanal do “homem livre”, ou o sujeito não escravizado, é identificado como “artes e ofícios”, estando intimamente ligado às ciências, não havendo uma distinção estatística entre as atividades laborais.

Sobre o artesanato produzido por escravizados, contudo, não há nenhuma menção na bibliografia a não ser neste dado, que afirma haver, no final do século XIX, 509 cativos artesãos, mas deixa claro que a maioria dos escravizados estava situada dentro das lavouras. É provável que os escravizados artesãos vivessem na região central da cidade, mas infelizmente não foi possível encontrar mais dados sobre seus ofícios e técnicas da época.

O Instituto Estadual do Patrimônio Cultural / Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa – INEPAC produziu um estudo caracterizando uma atividade artesanal produzida por mulheres na região de Campos dos Goytacazes e São João da Barra: a renda de bilros (ZALUAR & PIMENTEL, 1978). O estudo foi realizado pela Divisão do Folclore, incluindo os dois municípios na lista daqueles em que foi catalogada a existência de profissionais detentoras desta técnica. Vale destacar que a prática é executada até hoje nas

regiões distritais dos municípios mencionados. A renda de bilros tem origem portuguesa e pode ser encontrada em diversos estados brasileiros:

A renda de bilros é, sem dúvida, uma das mais antigas e mais ricas manifestações da arte do nosso povo. É feita quase sempre por mulheres de condição humilde que aplicam sua habilidade, destreza e criatividade numa arte a que são levadas por verdadeira devoção. As primeiras almofadas entraram no Brasil trazidas por mulheres portuguesas que, com suas famílias, deixavam sua terra natal em busca de uma vida melhor no novo continente. Entrava com elas toda uma herança cultural acumulada em séculos de trabalho. Vinham as rendeiras de regiões litorâneas de Portugal - Estremadura, Minho, Algarve e Alentejo — onde tradicionalmente os homens são pescadores e as mulheres fazem renda. (ZALUAR & PIMENTEL, 1978, p.4)

Zaluar e Pimentel (1978) destacam que no período realizado dos seus estudos, a grande maioria das rendeiras identificadas no estado pertenciam ao município de Cabo Frio, localizado na Região dos Lagos. As outras estavam presentes em diversas localidades da cidade de Campos dos Goytacazes: “Goitacazes, Guarus, Farol de São Tomé, Marrecas, Poço Gordo, São Sebastião e Saturnino Braga, todos localizados na Baixada Campista” (ZALUAR & PIMENTEL, 1978, p. 5). As duas autoras finalizam dizendo que, embora a renda de bilros seja identificada como uma atividade típica da região e das demais regiões fronteiriças, outras manifestações artesanais surgem a partir de demandas identificadas pelos artesãos, principalmente em regiões turísticas.

O Programa de Artesanato do Estado do Rio de Janeiro, ligado à Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Energia, Indústria e Serviços do Governo Estadual, evidencia que a Região Norte Fluminense preserva as técnicas mais tradicionais, como o bordado, a renda, o crochê, os abrolhos, o ponto cruz, além da manter a utilização e manuseio de fibras naturais em objetos tradicionais e contemporâneos, bem como usar a cerâmica retirada da argila. O Programa destaca esta última como matéria-prima de grande relevância na produção artesanal da região na contemporaneidade.

Marinho da Silva (2016) enfatiza que o aumento dessas técnicas, salvo o artesanato de linha e agulha, não ocorre de forma tradicional, mas a partir de cursos de geração de emprego e renda. Levando em consideração a formação sócio-histórica da região Norte Fluminense, a pesquisadora do setor artesanal, Helena Marinho da Silva, contribui que: “De modo geral, apesar das potencialidades encontradas na trama da história local e dos ingredientes socioculturais resgatáveis, é preciso um vigoroso investimento para que o artesanato da região dos caminhos do açúcar adquira identidade” (MARINHO DA SILVA, 2006, p. 105).

Leitão (2013) ressalta que o artesanato do Norte Fluminense vive um impasse: ele está relacionado à transmissão de conhecimento aos recursos tradicionais que geralmente são

passados de mãe para filha, como por exemplo, as técnicas do bordado, do ponto cruz e do crochê. Por muito tempo o Programa do Artesanato Brasileiro (PAB) situava essa prática como “artes e ofícios” e não artesanato propriamente, por não possuírem características da “tridimensionalidade” (CHITI, apud MARINHO da SILVA, 2006).

Até aqui identificamos que boa parte do artesanato produzido na Região Norte Fluminense, que atende a esses critérios, geralmente foi aprendida por cursos a partir de processos formativos, como os de geração de emprego e renda, assim como considera (Leitão, 2013). Tal fato não se trata, portanto, de técnicas tradicionais, e sim, técnicas que possuem tradição. O impasse exposto remete à já comentada afirmação de Canclini, “Na América latina as tradições ainda não se foram e a modernidade não acabou de chegar” (CANCLINI, 1989, p. 38).

## 2.6 O Projeto “Caminhos de Barro”

Figura 3: Oficina do projeto "Caminhos de Barro"



Fonte: autoria própria

O projeto "Caminhos de Barro" foi fundado no ano de 2000. A proposta foi pensada com o objetivo de criar um espaço diferenciado e privilegiado para a formação artística, explorando artes manuais em cerâmica, impulsionando a cena cultural e técnica da comunidade local. Visa a construção de um espaço educativo para estimular o processo de desenvolvimento social e econômico do Polo Cerâmico da região, fomentado pelo governo do Estado do Rio de Janeiro.

A idealização do projeto teve início em 1999, quando a UENF foi convidada para participar de um grande plano de desenvolvimento regional, assim como destaca o atual coordenador do projeto “Caminhos de Barro”, o professor da UENF Jonas Alexandre:

Em 1999 a Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF) teve a oportunidade de participar de um projeto do governo do estado chamado Plataforma Cerâmica. O governo então disponibilizou uma verba para que a UENF pudesse dar apoio às indústrias cerâmicas do município de Campos dos Goytacazes. Na mesma época, existia um projeto similar para atender a problemas ambientais gerados na exploração de rochas ornamentais no município de Santo Antônio de Pádua. Nesse momento, eu havia terminado um trabalho e estava apresentando-o para o Laboratório de Engenharia Civil (LECIV) da UENF, que fazia parte do meu credenciamento para a defesa do doutorado (Orientador: Prof. Fernando Saboya Albuquerque Júnior), onde fiz todo um apanhado das indústrias, jazidas e todos os problemas que existiam nesses setores, considerando todas as prováveis soluções que a universidade podia levar ao encontro das indústrias cerâmicas, para que pudéssemos estudar além de soluções, adaptações e melhorias desses processos (ALEXANDRE; RIZZO; GARCIA, 2020, p 15).

A partir desse convite, professores, pesquisadores e demais colaboradores da instituição se reuniram para diagnosticar o estágio da indústria ceramista do município de Campos dos Goytacazes, local onde a UENF está situada. A proposta do diagnóstico era identificar os gargalos existentes na época e estabelecer um conjunto de projetos para a produção e uma abordagem que contemplasse toda a produção ceramista, de forma a obter uma estrutura sólida e sustentada. Assim, os pesquisadores fizeram um programa de pesquisa dividido em 8 projetos, com a participação de múltiplos laboratórios da UENF, como, por exemplo, laboratórios do Centro de Ciências e Tecnologia (CCT), do Centro de Ciências e Tecnologia Agrária (CCTA) e do Centro de Ciências do Homem (CCH). Compunha também o programa a participação do DRM/RJ – Departamento de Recursos Minerais do Rio de Janeiro, este último sendo um “reforço” muito importante como órgão de fornecimento e fiscalização da atividade mineira no estado, segundo o coordenador.

Os projetos foram divididos em básicos e específicos, conforme podemos visualizar abaixo:

- Projeto Básico BI – Mapeamento litofaciológico das argilas holôcenica da Bacia de Campos, apoiado por imagens de satélite – CCT/LENEP – Coordenador: Hélio Severiano Ribeiro.

- Projeto Básico BII – Dividido em dois subprojetos:

- Subprojeto BII – 1 – Caracterização física, química e mineralógica dos depósitos argilosos, cubagens e estudos de misturas – CCT/LECIV – Coordenador: Josué Alves Barroso.



Subprojeto BII – 2 – Estudos econômicos de demanda e produção, disciplinamento das atividades e estabelecimento de uma ZPM – Zona de Proteção à Mineração – Coordenador: Josué Alves Barroso.

- Projeto Específico EI – Caracterização térmica e estrutural de materiais argilosos da bacia sedimentar de Campos – CCT/LCFIS – Coordenador: Helion Vargas.

- Projeto Específico EII – Estudos de massas argilosas para obtenção de produtos de cerâmica vermelha de alto valor agregado – CCT/LAMAV – Coordenador: José Nilson França de Holanda.

- Projeto Específico EIII- Estudos para a reutilização econômica de áreas de extração de argila – CCTA/LCFIT – Coordenador: Dalcio Ricardo de Andrade.

- Projeto Específico EIV – Diagnóstico econômico e sociocultural do complexo ceramista no Município de Campos: o caso da pequena indústria no Distrito de São Sebastião – CCH/ LEEA – Coordenador: Marcelo Gantos.

- Projeto Específico EV – Análise das estruturas organizacionais da cadeia produtiva da indústria de cerâmica vermelha da região norte-fluminense LEPROD/CCT – Coordenador: Helder Gomes Costa.

O projeto “Caminhos de Barro” surgiu a partir da interseção de todos esses estudos, no ano de 2000, em São Sebastião de Campos, distrito localizado a cerca de 20km do centro do município. No ano de 2001, o projeto, inicialmente intitulado como "Artes, Educação e Cidadania: Oficina de Arte Cerâmica Caminhos de Barro”, nasceu no âmbito do CCH/UENF, coordenado pelos professores Marcelo Gantos e Silvia Alicia Martinez. O principal objetivo era construir uma arena cultural para a educação e formação artística e técnica da comunidade local, incentivando as possibilidades de reconhecimento da população por meio do resgate da cultura local, além de criar instrumentos alternativos de geração de emprego e renda, visando à erradicação do trabalho infantil, que era muito presente nas olarias de cerâmicas de telhas e tijolos.

Conforme mencionado, primeiramente o projeto instalou-se em uma escola no distrito de São Sebastião dos Campos, região conhecida como Baixada Campista. Pouco tempo depois foi transferido para o campus da UENF, visto que a universidade proporciona um espaço físico mais confortável para a execução do trabalho, fornece proximidade com a pesquisa, extensão universitária e absorve as inovações tecnológicas presentes no campus. A partir desse momento já podemos perceber o quanto o capital social foi crucial para o crescimento do projeto como um todo, visto que se criou uma rede de conhecimentos e influências que se estabeleceram ao longo do tempo.

O projeto vinculado à UENF também trouxe outra vantagem para os artesãos: a possibilidade de recebimento de bolsas de extensão concedidas pela Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários (PROEX), como incentivo à produção artesanal. As bolsas funcionam não só como um recurso extra, mas também auxiliam os artesãos nos custos de locomoção e alimentação. O projeto conta com bolsistas de universidade aberta (de nível fundamental, médio e superior), extensão para graduandos e bolsas de pós-graduação de nível mestrado e doutorado<sup>19</sup>.

Foi possível identificar, a partir de pesquisas bibliográficas, que o diferencial do projeto pode ser pontuado pelo compromisso no fortalecimento e na valorização da cultura local, a partir de pesquisas sobre os ícones, histórias, lendas, referências que acabam conferindo especificidade à cerâmica desenvolvida no “Caminhos de Barro”.

O projeto passou por diversas etapas ao longo dos anos. Uma delas consistiu em um levantamento iconográfico que foi desenvolvido pela coleta de relatos de experiências, feitas de forma oral, de experiências das artesãs e moradores locais<sup>20</sup>. Tal atividade gerou um banco de dados e imagens que traduzem símbolos e referências tradicionais da cultura popular da região Norte Fluminense.

Além disso, na busca por mais qualidade na produção das peças, o coordenador do projeto incentivou as artesãs a desenvolverem pesquisas novas a partir da própria observação, levando em consideração o modo de produção, a qualidade da argila trabalhada e a extração de coloração mineral natural, conhecidos como “engobes”<sup>21</sup>, dos diversos tipos de argila.

A partir deste processo de pesquisa e interação, o projeto pôde construir uma identidade visual. Com esse termo não nos referimos somente ao conjunto de elementos gráficos visuais, mas sim, a uma estética das peças que veio sendo moldada com o tempo. Tal estética confere aos artesãos uma identidade de grupo que pôde ser construída conforme o projeto evoluiu.

Levando em consideração que o artesanato em cerâmica não seja uma atividade extremamente sustentável (visto que a argila não é uma matéria-prima renovável), frente à indústria ceramista local, a qual proporciona a remoção compulsória da argila para a confecção de telhas, tijolos e emprega mão-de-obra barata, a ideia de confeccionar artefatos em cerâmica com um viés artístico apresentou-se como eficaz, tanto do ponto de vista da inclusão social, do

---

<sup>19</sup> As bolsas de pós-graduação são vinculadas a algum Programa de Pós-Graduação, geralmente ao Programa de Pós-Graduação em Engenharia Civil da UENF.

<sup>20</sup> Infelizmente não tivemos acesso a todos esses dados.

<sup>21</sup> Técnica de coloração utilizada até hoje.

reconhecimento dos agentes envolvidos e da inserção artística, uma vez que agrega valor à arte, promove valorização social e cultural do povo, além de diminuir o impacto ambiental.

Pelo seu caráter difusor, podemos destacar que o projeto pode ser entendido como um instrumento propulsor de uma Tecnologia Social<sup>22</sup>, a qual valoriza constantemente o trabalho manual e o saber fazer do dia a dia, que, nos parâmetros modernos, não têm lugar de prestígio social, conforme vamos discutir mais à frente. Essa tecnologia social funciona como uma máquina de expansão do conhecimento. Um exemplo disso são as “artesãs multiplicadoras”.

As multiplicadoras são as artesãs mais antigas no grupo, que detêm todo o conhecimento, desde a confecção da peça até os processos de venda. São elas também que oferecem oficinas semestralmente para a comunidade em geral. Leitão (2013) destaca o papel das artesãs multiplicadoras, enfatizando que “a formação das artesãs como multiplicadoras e o repasse do conhecimento para além dos muros da universidade impulsionou a difusão da arte cerâmica para que novos sujeitos pudessem partilhar a experiência do artesanato como um trabalho criativo” (LEITÃO, 2013, p. 219). Atualmente, além da oficina na UENF, o projeto atende mais de 10 locais, incluindo duas cidades ao redor do município sede, conforme é possível observar na figura 4:

Figura 4: Forma disseminadora do projeto “Caminhos de Barro”.



Fonte: <https://www.caminhosdebarro.com.br/>

<sup>22</sup> Abordaremos com mais profundidade este conceito mais adiante.

O conceito Tecnologia Social não é recente: refere-se às experiências do século XX na China e Índia, quando foi preciso resgatar saberes populares como forma de resistência. Normalmente as Tecnologias Sociais se apresentam como inovadoras, de baixo custo e facilmente replicáveis. Presentes em diversas áreas, como saúde, economia solidária, ecologia, agricultura e sociais, elas representam um modelo de negócio eficaz e em constante expansão. Fleury (2005) destaca que as tecnologias sociais são processos e técnicas que possibilitam a atuação dos agentes sociais na esfera pública e permitem a expansão democrática, uma vez que elas são meios satisfatórios para se alcançar inovações sociais, conforme salienta a autora na passagem abaixo:

[...] a inovação social é um processo de transformação e densificação da esfera pública e diz respeito à expansão da cidadania por meio do tripé integração, participação e distribuição, tendo – no limite – como consequência fundamental a possibilidade de construção de sujeitos autônomos e emancipados. Se bem que a inovação social não possa ser identificada com inovações tecnológicas, ela requer o desenvolvimento de tecnologias sociais (FLEURY, 2005, p. 47).

Podemos identificar o projeto “Caminhos de Barro” como um disseminador da Tecnologia Social. Isso pode ser justificado graças ao caráter multiplicador do projeto, conforme observado na figura 4, e a outras características que possui: baixo valor de manutenção, postura crítica e incentivo à participação popular. Com a necessidade de ocupar cada vez mais outros espaços (LEITÃO, 2013), tal Tecnologia Social abriu possibilidades para o projeto se expandir em inúmeros sentidos, como veremos a seguir.

A produção inicial das peças artesanais era feita de forma intuitiva no início do projeto, não havendo uma consultoria ou orientação de estudo de mercado para a venda, por exemplo. A partir de uma conversa preliminar sobre “Caminhos de Barro”, a diretora das atividades da oficina comentou que há mais de 10 anos uma artista plástica de Minas Gerais ofereceu uma oficina para as artesãs. Na ocasião, a profissional ensinou as artesãs a usarem o crochê como estrutura para "imprimir" na massa molhada. Essa técnica é conhecida no campo das artes visuais como “Frotagem” (*Pencil rubbings*):

A técnica da frotagem na cerâmica consiste em comprimir um relevo ou uma textura sobre a superfície da argila, que deve estar em ponto de couro úmido. Deve-se comprimir o material escolhido com espátula ou rolo, pressionando até que apareça o relevo ou a textura na superfície da argila. Na técnica da frotagem, o processo é direto, diferente da gravura, que é um processo invertido, com o espelhamento da imagem. (OLIVEIRA, 2011, p.116)

A partir daí já podemos observar uma incursão na ação pedagógica do grupo e uma modificação da identidade artesanal, que gerou uma mudança no processo produtivo que perdura até hoje.

Figura 5: Técnica de “Frotagem” feita com crochê.



Foto: Livro "Caminhos de Barro: Nossa história" e acervo pessoal do pesquisador.

Outro parceiro muito importante para o projeto é o SEBRAE, que, segundo a coordenadora, proporcionou às artesãs uma assistência formativa com profissionais de diversas áreas, como, por exemplo, design, marketing, precificação e empreendedorismo.

O SEBRAE também proporcionou ao grupo a realização de um curso de capacitação profissional no *Istituto Europeo di Design* — IED-Rio, que teve como principal resultado, a junção do crochê com a argila, conforme é possível observar na figura 6. A Rede Astra<sup>23</sup> também foi uma forte influência nas ações cognitivas do grupo. Lá, as artesãs fizeram um curso que relacionava o artesanato ao empreendedorismo, debatendo temas importantes sobre economia artesanal, transformando artesãs em empreendedoras e resíduos em novos produtos.

---

<sup>23</sup> Negócio social que atua desenvolvendo artesãs em empreendedoras que transformam resíduos em presentes, acessórios e produtos de decoração.

Figura 6: Técnica do crochê junto à argila.



Fonte: Autoria própria.

Como explicitado anteriormente, a produção artesanal realizada pelas artesãs que participam do projeto “Caminhos de Barro” é definida pelo SEBRAE como artesanato de referência cultural. Conforme o Termo de referência do Artesanato (SEBRAE, 2004. p.23), o artesanato de referência cultural “são produtos cuja característica é a incorporação de elementos culturais tradicionais da região onde são produzidos”, ou seja, consistem em produtos que utilizam técnicas artesanais e representam uma determinada cultura ou região, seja pela sua forma ou mesmo pelos materiais utilizados.

O SEBRAE compreende que esse tipo de artesanato admite a intervenção de artistas e designers, no intuito de preservar traços da identidade local. Para a entidade, os produtos artesanais desenvolvidos com referência cultural, aliados à intervenção de designers, podem ser uma alternativa de diferenciação no mercado, tornando os produtos artesanais mais atualizados, embora tragam neles características culturais de uma região.

A literatura construída pelo SEBRAE não amplia o conceito do artesanato produzido no projeto. Dessa forma, por meio da observação participante e dos relatos das entrevistas, foi possível criar um quadro destacando alguns pontos identificados no período de coleta e de tratamento dos dados que nos ajudam a caracterizar o artesanato produzido pelo grupo.

Tabela 3: Caracterização do artesanato produzido no projeto “Caminhos de Barro”

<b>Fazer artesanal do Projeto “Caminho de Barro”</b>	
Classificação	Artesanato
Tipologia	Matéria-prima natural; cerâmica (barro)
Caracterização do produto artesanal	Artesanato de referência cultural
Funcionalidade	Decorativo, adorno/acessórios adereços
Tipologia dos produtos	Produtos de uso pessoal, acessórios, objetos decorativos; objetos de uso doméstico
Técnicas para a produção de peças em cerâmica	Técnica manual de cobrinhas; Técnica manual de placa; Técnica no torno; secagem, produção e manipulação do engobe.
Programas e Projetos para desenvolvimento do artesanato	Programa do Artesanato Brasileiro (PAB)
Parceiros	UENF, SEBRAE, IED-RIO, Rede Astra

Fonte: Elaboração própria, baseado na Base Conceitual do Artesanato Brasileiro (2012) e no livro “Caminhos do Barro: nossa história (2020)”.

Conforme mencionado anteriormente, a PROEX-UENF apoia o projeto com o fornecimento de bolsas de extensão para as artesãs e demais colaboradores. As bolsas de nível superior possibilitaram a contratação de profissionais da área de design e fotografia, que

atuaram junto ao projeto por cerca de 4 anos. Segundo a coordenadora, este período foi crucial para o processo de produção e venda de peças, visto que a atuação dos designers "ampliou os horizontes do grupo e se tornou essencial para a capacidade operacional do grupo". A atuação dos Designers também inseriu o grupo no "mundo virtual", produzindo um site para compartilhar notícias, curiosidades, histórias e exibição de peças. As redes sociais funcionam como um instrumento propulsor nas vendas e estimulam a articulação com outros grupos artesanais pelo país.

Em 2006, o projeto passou a ser coordenado pelo professor Jonas Alexandre, lotado no Centro de Ciências e Tecnologia – CCT/UENF. As bolsas de Pós-Graduação são majoritariamente vindas do Programa de Pós-graduação em Engenharia Civil – PPGEC/UENF. Atualmente, o profissional designado às artes gráficas é um doutorando em Engenharia Civil, entendido como *fotodesigner*, conforme destaca a coordenadora das atividades da oficina. Ele é responsável por administrar as redes sociais, o site do projeto e por produzir as fotografias das peças, além de criar cartazes e publicações para as mídias sociais. O projeto também tem como parceiro um designer, servidor da UENF, que presta serviços e auxilia na produção de peças de comunicação para a divulgação dos produtos.

Como supramencionado, o projeto traz em sua essência uma alternativa de alta qualidade para a universidade, o município e toda a região Norte Fluminense no que diz respeito à inclusão social, geração de renda e incentivo à cidadania ativa.



### 3. LEVANTAMENTO E ANÁLISE DE DADOS

Depois da aproximação ao grupo por meio de uma ex-bolsista, de um extenso levantamento bibliográfico e da estruturação do trabalho, foi preciso fazer um contato mais próximo com o projeto. As etapas de campo foram descritas nos próximos tópicos.

#### 3.1 Primeiro contato com a oficina

O projeto "Caminhos de Barro" tem uma popularidade considerável na cidade de Campos dos Goytacazes, São João da Barra e Varre-Sai. Este fato se dá pela forte presença dos artesãos em feiras e festivais nesses municípios e pela articulação da universidade com a sociedade. O pesquisador em questão já conhecia o projeto e parte de sua história, entretanto, nunca houve uma ligação consistente junto ao grupo.

Figura 7: Acervo de peças expostas na oficina do projeto "Caminhos de Barro".



Fonte: Acervo pessoal do pesquisador.

Com a flexibilização das medidas de segurança contra Covid-19 e a volta gradual das atividades na oficina, o pesquisador marcou um primeiro encontro presencial ocorrido em

março de 2022<sup>24</sup> com a atual coordenadora de projetos da oficina para entender de perto como está funcionando a dinâmica das atividades na sede.

Neste primeiro contato, o pesquisador conheceu, além da coordenadora, dois bolsistas, um de extensão universitária e outro de doutorado, e uma artesã que estava produzindo uma peça em cerâmica. Após uma longa conversa de apresentação, o pesquisador pode conhecer melhor as instalações da oficina e produzir algumas fotografias para compor o seu acervo com a finalidade de usá-las em sua dissertação.

A receptividade foi positiva. Os dois bolsistas e a artesã presentes estavam empenhados em ajudar e responderam as dúvidas do pesquisador. Amparado por um roteiro, foram feitas algumas perguntas para a coordenadora de projetos, que tiveram como objetivo gerar reflexão e investigação próprias sobre as questões não imediatamente percebidas pelas experiências dos participantes do projeto.

A finalidade da visita à oficina foi muito além de uma ida despreziosa. Na ocasião, o pesquisador quis se aproximar mais do grupo, se apresentar enquanto pesquisador, expor suas pretensões, absorver informações que futuramente pudessem ser relevantes para a pesquisa, fazer um breve levantamento de quantos colaboradores o projeto tem e começar a planejar quais seriam os atores que poderiam ser entrevistados.

### 3.2 Iniciando a conversa com as artesãs e seus colaboradores

Nesta etapa foram descritos os diálogos realizados durante as visitas técnicas e as entrevistas.

#### 3.2.1 Início da profissão e filiação ao projeto

O projeto “Caminhos de Barro” nasceu, como vimos, em um contexto universitário, em que a formação artística é extremamente valorizada. As artesãs fundadoras (multiplicadoras) desenvolveram e aperfeiçoaram técnicas de produção que hoje são ensinadas no curso de Arte-cerâmica. Este curso diz respeito a uma qualificação oferecida pelo projeto à comunidade acadêmica e também à externa. É ofertado de forma gratuita e tem duração de cerca de 3 meses. Vale destacar que para se tornar um/a artesão/ã do projeto, é preciso passar por esse curso, sobretudo se o interessado pretende pleitear bolsas de universidade aberta.

---

<sup>24</sup> Antes disso houve outros tipos de comunicações preliminares e exploratórios com o coordenador geral do projeto e com a coordenadora de projetos da oficina por *e-mail* e *WhatsApp*.

Ao serem questionadas sobre sua inserção no projeto, de forma unânime, todas responderam que o curso de capacitação em Arte-cerâmica foi o ponto de partida para suas produções artesanais:

Eu estava em casa, eu era dona de casa. Na verdade, sou e continuo sendo dona de casa. E numa reportagem na televisão eu vi que estava tendo inscrição para o curso de cerâmica e aí eu me interessei e me inscrevi e vim aqui. (Entrevistada Artesã B)<sup>25</sup>

Em outro relato:

Eu fui à casa de uma amiga. Ela estava produzindo. Eu gostei do trabalho dela e ela me trouxe para cá. Agora estou fazendo o curso de capacitação de artesanato que as artesãs oferecem aqui. (Entrevistada Artesã C)

Outro ponto a ser destacado é o caráter familiar do projeto. A maioria das artesãs se vincularam ao “Caminhos de Barro” a partir de convites de familiares ou pessoas próximas, ou até mesmo de forma orgânica, já que a mãe, a tia ou outro familiar fazia parte do projeto e incentivava as artesãs a criarem, em uma espécie de mobilização familiar, que segundo Ribeiro e Cirilo (2022), pode ser entendida como atitudes e intervenções práticas voltadas para o rendimento educacional e profissional dos filhos e/ou pessoas próximas.

O projeto tem uma longa história na minha família, porque a minha mãe foi uma das primeiras artesãs aqui. E assim, desde criança, sempre aprendi com ela. Esse foi o contato com a cerâmica que tive desde nova. E agora, na minha vida adulta, tive a oportunidade de estar aqui participando do projeto. Minha mãe fez parte do projeto como instrutora. Então eu aprendi como ela. Por exemplo, ela fazia oficinas em casa, é lá que eu tive esse contato com a cerâmica. (Entrevistada Artesã D)

Meu primeiro contato, na verdade, foi ainda criança, no início do projeto, porque minha mãe e minha tia são uma das pioneiras. Minha mãe saiu há dez anos, mas minha tia permanece, entendeu?! Permaneceu até 20 anos de projeto e assim, tudo o que eu precisar de ajuda, elas me atendem. A gente teve aula com ela, inclusive. São as pioneiras. Então a gente tem bastante noção, uma noção absurda. Até eu fiquei surpreendida agora profissionalmente. (Entrevistada Artesã F)

A minha irmã é diretora do projeto, mas eu nunca tive interesse. Há cinco anos vim visitar, me encantei e estou até hoje fazendo coisas lindas, maravilhosas e não tão perfeitas que todos nós somos aprendizes, mas trabalhamos na meta. Fiz o curso, em primeiro lugar, de capacitação com as artesãs daqui que são maravilhosas que ensinaram muito bem. E até hoje continua aprendendo. Tem muito a receber, tem a dar e muito mais a receber que todo dia é um aprendizado. (Entrevistada Artesã A)

---

<sup>25</sup> Todos os relatos foram transcritos de forma literal, seguindo a oralidade das falas.

A sociologia da educação (LAACHER, 1990; LAHIRE, 1995; VIANA, 1998) compreende esse processo mobilizador como características das camadas médias intelectualizadas. Entretanto, Ribeiro e Cirilo (2022) afirmam, em suas pesquisas, que esse processo tem se difundido cada vez mais em outras classes, principalmente no contexto profissional. O projeto “Caminhos de Barro” aperfeiçoa o panorama da mobilização familiar (tradicionalmente discutida no contexto escolar), com a relação profissional, visto que possui o caráter educativo (por estar dentro da universidade), oferece cursos de capacitação e gera renda (fruto das vendas).

No período de coleta de dados, foi possível perceber, sobretudo nos momentos de descontração, como pausas para cafés, que algumas artesãs viram no projeto uma oportunidade não só de aprendizado e geração de renda, mas também de descanso, já que sinalizavam que, por vezes, se sentiam depressivas. O projeto as ajudou a sair dessa zona obscura.

A minha aproximação ao “Caminhos de Barro” foi a convite de uma prima minha, que é artesã, fundadora do Projeto, numa época em que eu estava muito depressiva. E isso há uns dez anos atrás e ela me convidou para vir para cá. Que talvez aqui eu fosse me encontrar melhor a fazer novas amizades e aprender a fazer o artesanato, mesmo na qual eu não acreditava que eu seria capaz e achava peça muito bonita, mas aprendi. Tenho muito o que aprender ainda e onde estou aqui até hoje. (Entrevistada Artesã E)

Ao analisarmos a experiência do grupo, pôde-se perceber também uma memória afetiva com o artesanato, atribuindo aspectos emocionais e simbólicos ao fazer artesanal junto à família e/ou contexto social.

Os cursos de capacitação, o convite de um familiar, a acolhida do grupo e as bolsas de universidade aberta proporcionam às artesãs espaços de confiança, troca e maior aproximação do grupo. Identificamos que esses fatores são fundamentais para a filiação das artesãs ao projeto. Sobre o conceito de filiação, Alain Coulon (1995b) destaca na obra *Etnometodologia e educação* uma clara relação entre o termo filiação com a noção de membro, expressão rotineiramente utilizada na oficina para se referir às artesãs. O autor compreende a filiação como um processo cuja competência dos indivíduos torna-se uma rotina, ou seja, eles possuem todas as características de um membro e desenvolvem suas tarefas sem estranhamento (COULON, 1995b). Nessa perspectiva, a filiação das artesãs no grupo implica no fato de elas conseguirem desenvolver suas ações cotidianas de uma forma mais “automática”, além, claro, de participarem de toda rotina da oficina.

A passagem pelo curso de capacitação e a formação da artesã fortalecem a condição de filiação e faz com que as profissionais adquiram um certo *status* social. Nesse sentido, podemos

pensar na filiação ao grupo como um processo contínuo, na medida em que assimilam novas funções e desenvolvem novas tarefas. A filiação das artesãs não é um processo linear, ou seja, da mesma forma que elas se mobilizam para novas aprendizagens, também carregam, em parte, um *habitus*, reproduzindo o sistema de condições objetivas das quais se faz produto.

O dia a dia na oficina concede às artesãs um processo de consolidação de sua filiação, pois permite aos profissionais aprimorar diferentes e novas ações na oficina que resultam, por sua vez, em outras diferentes ações relativas à sua permanência. Com a aproximação do grupo, foi possível perceber que é necessário, por parte das artesãs, situar-se temporalmente e espacialmente para entender a dinâmica da oficina. Aprimorando-se, as artesãs desenvolvem novas formas de fruição, otimizando o cotidiano e adquirindo uma vivência artesanal mais consistente.

### 3.2.2 Inserção de agentes externos ao projeto e algumas mudanças provocadas

Conforme apontado anteriormente, algumas parcerias externas influenciaram na construção do grupo e nas alterações provocadas não somente no produto, mas no processo de produção, na gestão e na vida das pessoas que participam do projeto.

Durante a coleta e análise dos dados, foi possível perceber que tanto as artesãs, quanto a coordenação e demais colaboradores, entendem que a participação de agentes e parcerias externas foram fundamentais para o crescimento do grupo, sobretudo no que diz respeito à inserção do projeto nas mídias digitais.

Com o passar dos anos, os participantes do projeto se viram diante de novos paradigmas com as mudanças provocadas pela globalização. Os processos de venda, troca e articulação com os compradores das peças mudaram e, com isso, foi preciso acompanhar novos mercados para que o grupo pudesse vender, e, sobretudo, complementar a renda. Sobre o complemento de renda, uma artesã destaca que a consultoria de uma pessoa do marketing impulsionou as vendas e contribuiu positivamente na renda.

[...] as pessoas que contribuem com o projeto representam muito, porque me ajuda bastante, isso aqui é uma geração de renda e a minha principal renda. Teve gente do marketing que ajudou a gente. Então, isso é por um lado que ajuda na venda das peças, e por sermos bolsistas, porque temos o nosso pagamento mensalmente. Isso até me ajuda bastante, mas muito. (Entrevistada Artesã E)

Designers (bolsistas e não bolsistas), arquitetos, artistas visuais, profissionais do marketing, pedagogos e engenheiros são os principais colaboradores do projeto. Mas algumas organizações também contribuem na formação do grupo, como já vimos anteriormente: a UENF, o SEBRAE, a Prefeitura Municipal de Campos dos Goytacazes, o IED-RIO, a Rede ASTRA, a Prefeitura Municipal de Varre-Sai e a Prefeitura Municipal de São João da Barra, conforme destaca a “Entrevistada Coordenadora K”.

Hoje nós temos muitos incentivadores. A maioria das entidades públicas são bem simpatizantes com o projeto. O projeto é muito bem recebido e muito bem-visto, todos o convidam. Todos desejam a participação do projeto nos eventos. Nós somos sempre convidados pelas prefeituras, pelo SEBRAE, agora pela CDL que é a Câmara de Dirigentes Lojistas, que vai ter a Feira de Preços Especiais (FEPE) e nos convidou. Todas essas instituições são preciosas para o crescimento do projeto. (Entrevistada Coordenadora K)

Ao questionar a coordenação do projeto sobre a colaboração desses agentes externos junto ao grupo, a “Entrevistada coordenadora K” avalia como positiva e agregadora. Entretanto, destaca o “Entrevistado Externo J” uma certa cautela sobre a forma que deve ser aproximação dos colaboradores externos junto ao grupo.

Então, é essa questão que eu tinha até comentado antes, que era como se vai fazer a aproximação. Você tem que ficar se preocupando se a atividade artesanal é tradicional, se ela representa uma coisa, um patrimônio imaterial daquela comunidade. Então a intervenção externa, se ela é feita tendo esse cuidado, se você chega numa comunidade que trabalha um produto artesanal, você encontra essa ação, e esse patrimônio, já construído por gerações, é uma ferramenta, um saber, um fazer já instituído nessa comunidade uma coisa que realmente reflete aquela cultura, aquele viver, daquela comunidade. Então, o seu grau de intervenção tem que ser o mais cuidadoso possível, porque você não pode distorcer esse patrimônio, esse patrimônio cultural. Você tem que estar lá no intuito de facilitar a ver que esse patrimônio se dissemine para outros lugares. Que isso crie um jeito de ser autossustentável para a comunidade, que permita ela ter recursos desse patrimônio e, ao mesmo tempo, manter essa linha tradicional de manter essa cultura, sendo viva e transmitida. Se você tem um ponto, se você faz esse respeito, você tem essa ótica que está entrando com esse respeito a quem está fazendo esse artesanato, esse artesanato e esse fazer devem ser respaldados. E se os agentes externos têm essa noção, têm essa contextualização bem clara e bem desenhada não só para eles, mas desenhado para quem vai receber essa atividade. Ou seja, "nós vamos estar aqui com vocês num processo de diálogo com essa atividade que você já exerce, aí tudo bem". Eu acho que se é pensado bem, se é bem explicado e bem construído com eles, não vejo problema. (Entrevistado Externo J)

As manifestações sobre a preocupação de uma possível descaracterização da identidade artesanal são mencionadas em algumas narrativas. Ao questionar os bolsistas de graduação e universidade aberta sobre como eles enxergam a contribuição dos agentes externos ao grupo,

os apontamentos foram diversos, mas todos avaliam de forma positiva. A “Entrevistada Bolsista G” destaca que o projeto carece de visibilidade, sobretudo no que diz respeito à divulgação das peças nas redes sociais, e associa a chegada desses agentes externos à garantia por mais auxílio na divulgação das peças.

Eu acho muito importante porque para mim, o que falta no “Caminhos de Barro” é visibilidade, porque é um projeto incrível, mas que algumas pessoas passam, conhecem e vão embora. Eu acho que falta um pouco de visibilidade para o projeto, porque tem um grande potencial para ser conhecido no Brasil inteiro e não ficar aqui só no Rio de Janeiro, em Campos... Por isso a chegada de novas pessoas é fundamental para o crescimento da divulgação do projeto. Então, acho que é de extrema importância saber ser mais conhecido, ser mais divulgado. Por isso que a gente foca tanto em divulgar o projeto para que ele cresça e que a gente, todo mundo que está aqui, quer que ele cresça, que ele aumente cada vez mais forte, que é muito importante. (Entrevistada Bolsista G)

Uma artesã também enfatiza a importância desses colaboradores externos no processo de divulgação das peças artesanais. Vale destacar aqui, que, quando falamos em divulgação, nos referimos tanto à propaganda externa (*online* e *offline*) nas redes sociais, no site e nas peças de comunicação, quanto à propagação do trabalho das artesãs dentro das instituições, que se caracteriza pela ampla articulação desses agentes. Sobre esse ponto, destacamos o capital social como fonte dessas articulações, podendo ser identificado pelos contatos sociais que esses agentes possuem, que, na maioria das vezes, são conversíveis a um capital econômico. A própria institucionalização do projeto na universidade reproduz esse tipo de relacionamento que é duradouro e útil, e que garante ganhos materiais e simbólicos. A “Entrevistada Artesã A” enfatiza na passagem abaixo:

Agregou pra nós conhecimentos maiores, facilidades maiores dentro na UENF e nos abre portas para nos aprimorar com cursos de formação fora daqui. Nos dá a oportunidade de levar nosso trabalho mais adiante para o conhecimento maior e de um público maior, que é isso que de repente acontece aqui. (Entrevistada Artesã A)

Outro ponto destacado positivamente pelo “Entrevistado Bolsista I” é a contribuição interdisciplinar promovida por esses agentes, que pode ser traduzida pela busca de um conhecimento coletivo que supere a fragmentação. Identificamos que a relação dessas pessoas externas na oficina realça o sentimento de gratidão pelo intercâmbio de ideias promovido entre os artesãos e demais colaboradores. O supracitado entrevistado evidencia o caráter familiar dessas relações, como uma proposta de engajamento de todos os agentes externos. Ou seja, por todos se sentirem parte da “família”, o comprometimento e a sensação de pertencimento é ainda maior.

É um projeto artístico que mostra, além de bens culturais, também bens familiares. Às vezes o Pai passou pra mãe, que passou para o filho... Então as pessoas acabam se engajando nisso e pegando isso pra elas. Então, acho muito interessante, mesmo que seja uma pessoa de áreas totalmente diferentes, como design, engenharia... elas acabam pegando isso pra elas. Então você acaba tendo novas experiências. Sempre os nossos coordenadores falam que é um projeto interdisciplinar. Então há pessoas interessadas, designers, engenheiros, arquitetos... Vem para cá, e vê de uma forma totalmente diferente, estando bem interessados e se sentindo parte do grupo. (Entrevistado Bolsista I)

No geral, todas as artesãs avaliam o trabalho dos colaboradores externos como positiva e agregadora. Em nenhum momento percebeu-se uma preocupação com alguma interferência negativa, principalmente no que diz respeito à contribuição nas vendas. Há uma preocupação (legítima) com as vendas das peças produzidas por elas, que se traduz em uma enorme gratidão a esses colaboradores, e há também, uma tendência em aceitar automaticamente o que é dito.

Toda soma é bem-vinda. Então, se realmente vierem pra somar, para ajudar, com certeza são bem-vindos. Sempre seguimos os passos dessas pessoas que nos ajudam. (Entrevistada Artesã D)

Outro relato associa a soma desses agentes a uma engrenagem:

É uma super engrenagem, um projeto. Se a gente... é... nós produzimos e eles organizam, eles postam. Eles fazem uma parte da engrenagem fluir, entendeu? É uma parte importante dessa engrenagem. Eles estão sempre apoiando a gente, tão sempre dando ideias. Tudo que a gente vai falar, eles estão apoiando a gente. Então, se não tivesse esse apoio, a gente teria que parar o nosso serviço para fazer, entendeu? Então, é um apoiando o outro. (Entrevistada Artesã F)

Em entrevista com as artesãs, ao serem questionadas sobre quem são os principais colaboradores do projeto (levando em consideração pessoas e entidades), 50% das entrevistadas não sabiam responder. As outras artesãs consideram os coordenadores do projeto como principais colaboradores, seguido dos bolsistas e do próprio Sebrae, que há mais de 10 anos presta consultoria para o “Caminhos de Barro”.

Considero o Sebrae e o próprio coordenador do projeto. A direção do projeto também e os meninos das bolsas que colaboram com a gente para a gente poder ampliarmos o nosso trabalho. (Entrevistada Artesã B)

Foi percebido, portanto, que não há uma clara visão de quais são os principais colaboradores do projeto por parte das artesãs. Essa ideia é afirmada no trecho abaixo, em que uma artesã comenta quais são esses colaboradores na opinião dela, mas afirma que não se envolve muito nessas decisões.



Nós temos aqui pessoas que nos ajudam né, temos polos em escolas, instituições, temos a nossa coordenadora que é uma pessoa maravilhosa, temos o nosso coordenador, que a base desse projeto é ele. Parece que temos parceria com as prefeituras e o Sebrae, mas isso aí não é da minha alçada, não me envolvo e nem quero, o meu é mais mesmo a mão na massa. (Entrevistada Artesã A)

Já a coordenação do projeto destaca como colaboradores as prefeituras, o Sebrae e demais incentivadores. O entrevistado Externo J, por sua vez, resgata a história do projeto e considera a universidade, seus laboratórios e uma incubadora universitária como contribuintes até hoje.

A UENF, que é de onde o projeto nasceu, fica no Centro de Ciência do Homem. Eu não me lembro qual era o laboratório específico do CCH. Acho que o Laboratório de Estudos do Espaço Antrópico, o LEEA. O Laboratório de Engenharia de Materiais teve um apoio muito grande. O Sebrae também contribui, já tivemos apoios institucionalizados das prefeituras. Grosso modo, eu acho que os principais influenciadores, se você for botar assim a peça-chave que deu essa sustentabilidade ao projeto, deu esse apoio de forma mais permanente, foi a universidade e os seus laboratórios. E se não me engano, teve uma presença muito forte e da incubadora ITEP - Incubadora Tecnológica de Empreendimentos Populares, que é uma incubadora de tecnologia de empreendimentos populares aqui da universidade. Basicamente é essa tríade mesmo. Eu acho que é o suporte principal do projeto. (Entrevistado Externo J)

Sobre as principais mudanças provocadas por esses agentes externos, a coordenadora destaca os impulsionamentos nos processos de venda que o Sebrae deu como “*saldo positivo*”.

Destaco o Sebrae, principalmente, foi uma figura muito importante, que lá no princípio, ofereceu vários cursos de qualificação e de precificação, comércio e venda, marketing, design e esse tipo de coisa. Isso tudo o Sebrae ofereceu e tempos em tempos que a gente procura, eles têm algo novo para oferecer. Isso impulsionou muito as vendas, que é um dos nossos principais objetivos. O Sebrae ajudou mesmo de forma bem significativa em todo esse processo. (Entrevistada Coordenadora K)

A fala da coordenadora não demonstra preocupação e/ou cautela sobre a forma que essas instituições impactam na produção do projeto, sobretudo na identidade artesanal do grupo. É entendido que a identidade do grupo foi construída junto com as interferências externas, como por exemplo, a união do crochê ao barro, técnica aprendida no curso de capacitação oferecido pelo IED-Rio.

A identidade do projeto vem, conforme eu falei, através da aplicação do crochê da marca patenteada no barro. Ele tem com certeza uma identidade própria. (Entrevistada Coordenadora K)

O “Entrevistado Externo J”, designer e um dos fundadores do projeto, entende que os agentes externos contribuíram no processo de modificação do produto, na metodologia aplicada à produção e em uma possível padronização das peças, como é identificado na passagem abaixo:

[...] os agentes externos começaram, num primeiro momento, a estimular essa criação livre com o material. Ou seja, foi um processo dialógico. Eu me lembro de que eu acompanhei isso nos relatórios deles e foi uma construção. Vamos fazer e logo seguindo. Foi vendo a necessidade de você ter peças que refletissem essa linguagem, que refletisse esse trabalho artístico desenvolvido internamente, com a comunidade ao mesmo tempo, se fosse assimilável, fosse criada uma linha de produtos que pudesse ser comercializado. Então começou a se ter uma ideia de padronização de linhas de produtos, de como é que você faz a comercialização. Começa a se ter uma ideia de estruturar técnicas de comercialização e estruturar espaços, conquistas e espaços que eles não tinham. (Entrevistado Externo J)

A estrutura física do projeto na instituição também é entendida pelo designer como uma arena de disputa e de ganho trazida por esses agentes. Neste caso, ele se refere à oficina em que as artesãs desenvolvem suas atividades dentro da universidade. Ele traz também a inserção da divulgação nas redes sociais como uma proposta de inovação, mas enfatiza que as principais mudanças estão na modelagem das peças, na estruturação das linhas produzidas e nas estratégias de comercialização.

Esse espaço tanto físico em locais conveniados com as instituições, com a universidade, com pontos comerciais e com a própria estrutura comercial da cidade foi e é um ganho para o projeto, também foi espaço de disputa. E também espaços online de construção de redes de internet. Se for com inovação, eu vejo que eles também tiveram um papel muito grande nessa mudança, que foi de estruturar o que é produzido, que seria produzido a partir dessa primeira, de desenvolvimento de linguagem, desse primeiro desenvolvimento artístico deles, que seriam viáveis como peças. Então teve uma estruturação, vamos dizer assim, de modelagem das peças, de estruturação de linhas, de produtos e de estratégias de comercialização. Essas são as principais mudanças que eu vejo pra eles como comunidade artesanal. (Entrevistado Externo J)

O capital social retorna ao discurso das artesãs como uma facilidade na articulação entre o grupo e a sociedade e a possibilidade de acesso a cursos complementares. Para algumas entrevistadas, essas são as principais mudanças provocadas por esses agentes.

Agregou pra nós conhecimentos maiores, facilidades maiores dentro na UENF e nos abre portas para nos aprimorar com cursos de formação fora daqui. Nos dá a oportunidade de levar nosso trabalho mais adiante para o conhecimento maior e de um público maior, que é isso que de repente acontece aqui. Pessoas em ajudar, pede para expor, faz a exposição e isso tudo ajuda a gente a divulgar o nosso trabalho. Nós como artesãs e do projeto Caminho de Barro. (Entrevistada Artesã A)

Outra entrevistada também segue nessa linha de raciocínio.

A principal mudança foi a evolução do projeto. A gente vê isso no conhecimento lá fora. Muitas pessoas já conhecem o projeto. Então, a soma desse pessoal aqui vem só engrandecer o projeto. (Entrevistada Artesã B)

A “Entrevistada Artesã D” declara que no período em que a mãe dela esteve no projeto, não havia tantas contribuições externas. Mas, ela destaca que o espaço nas mídias sociais foi um ganho proporcionado por esses agentes.

Então, como falei, eu acompanhei um pouco com a minha mãe, assim de longe. Mas acompanhei a época dela, que não tinha tantos como a de hoje. Então essa questão da mídia social, isso mudou muito. Antigamente, elas faziam do jeitinho delas. Hoje tem uma equipe que ajuda a fazer isso e eles sabem essas vendas online. Então isso com certeza ajuda muito na divulgação do projeto. Quanto também para vender as peças, né? Então, esse aspecto eu acho que é algo muito bom e um ganho. (Entrevistada Artesã D)

Outra artesã ressalta a autonomia que elas têm em criar. Refere-se à contribuição externa como “equipe técnica”, termo escutado pela primeira vez pelo pesquisador no âmbito da oficina.

Eu não cheguei a acompanhar antes da equipe, só acompanhei ela já formada. Mas, como eu disse, é uma engrenagem. E eu acho que agora, nesse momento, se não tivesse essa equipe, seria muito mais trabalhoso a nossa estadia aqui, seria mais desorganizada de entender. A gente teria que trabalhar e trabalhar dobrado. E o projeto acho que daria uma murchada. São bastante importantes os artesãos e a equipe técnica. É bastante importante porque eles se unem. (Entrevistada Artesã F)

As artesãs e os bolsistas de extensão e universidade aberta possuem algumas percepções diferentes da coordenação, como por exemplo, sobre quem são os principais colaboradores externos e as mudanças provocadas. Essa setorização das funções pode estar relacionada a uma falta de articulação ou participação do grupo nos processos decisórios mais complexos. Algumas falas dos bolsistas e da própria coordenadora da oficina trazem a interdisciplinaridade como foco da produção “[...] *é um grupo interdisciplinar e participativo*. Entrevistada coordenadora k”. Em outro trecho, “[...] *então você acaba tendo experiências e sempre os nossos coordenadores que falam que é um projeto interdisciplinar*. Entrevistado bolsista l”.

A partir da década de 1990, projetos pautados em conceitos da interdisciplinaridade vêm sendo discutidos por professores e pesquisadores em diferentes instituições de ensino (FERNANDES FILHO, 2004). No entanto, foi possível perceber que a capacidade de uma comunicação mais linear entre coordenador, artesãs e bolsistas, característica de uma prática essencialmente interdisciplinar, não ocorre de maneira adequada.

Percebe-se que, por ser um assunto de suma importância e em constante discussão no meio empresarial e acadêmico, as atividades no âmbito da oficina foram pensadas de forma interdisciplinar e propostos de forma teórica, porém sem considerar toda a complexidade dessa

discussão e sem levar em consideração a necessidade de comprometimento ao executá-las. Dialogar, discutir e trocar informações com todos os participantes do projeto são valores imprescindíveis para o início de um pensar interdisciplinar.

Envolver todos os participantes do projeto nas tomadas de decisões, além de garantir uma participação ativa, promove a autonomia das artesãs para que possam criar e gerir suas produções sem necessariamente depender da contribuição de terceiros. Vale destacar que, para algumas pessoas, essa contribuição é fundamental, mas é preciso ter cautela ao propor esse tipo de “ajuda”.

É necessário ter a ideia clara que o pensar interdisciplinar, fala tão corriqueira na oficina, exerce uma influência essencial para que o trabalho de interação entre os participantes do projeto, coordenação e demais colaboradores possa contribuir na formação de um conhecimento baseado na coletividade, o que acreditamos ser um ponto de atenção, por parte da coordenação, mas que ainda não é executado plenamente.

### 3.2.3 A contribuição do Design no projeto “Caminhos de Barro”

Para analisarmos a relação entre design e a produção artesanal no projeto “Caminhos de Barro”, primeiramente vamos entender o que o grupo compreende por design. Existe uma série de definições sobre o termo. Obviamente, tal sentido depende do repertório de quem está o definindo, ou como comentamos no tópico 2.5, das condições de produção do contexto interlocutivo. Para este trabalho, assumimos que o sentido de design está relacionado a algumas palavras como: projeto, utilidade, problemas e soluções.

O conceito de design pode ser entendido por meio da compreensão do verbo da língua inglesa *to design*, que, significa projetar algo. Para o antigo Conselho Internacional das Sociedades de Design Industrial – ICSID, considera-se que:

[...] Design é uma atividade criativa cujo propósito é estabelecer as qualidades multifacetadas de objetos, processos, serviços e seus sistemas de ciclos de vida. Assim, o design é o fator central da humanização inovadora das tecnologias e o fator crucial das trocas econômicas e culturais. [...] Design trata de produtos, serviços e sistemas concebidos através de ferramentas, organizações e da lógica introduzidas pela industrialização – não somente quando são produzidos em série. (ICSID, 2000).

A Associação dos Designers Gráficos do Brasil (ADG Brasil) considera o design como um “processo técnico e criativo que utiliza imagens e textos para comunicar mensagens, ideias e conceitos, com objetivos comerciais ou de fundo social” (ADG BRASIL, 2014). No campo

da teoria, observamos que há certa conformidade em relação à função comunicativa do design. Frascara (2000, p. 22) contribui com esse pensamento ao relatar que a comunicação é a área que fornece a razão de ser do design e representa a origem e objetivo de todo o trabalho.

O autor ainda complementa sinalizando que, de forma mais tradicional, o designer atua como projetista e supervisor ou como uma espécie de gerenciador do projeto. Dessa forma, o profissional responsabiliza-se por controlar o método expressivo e informativo do projeto, definindo de certa forma a mensagem que será passada, e por supervisionar a produção (FRASCARA apud ALMEIDA; SOUSA, 2013). No entanto, essa forma de trabalho não certifica que o produto será divulgado ou distribuído e/ou comunicado eficientemente. Nas falas acima já percebemos uma diferenciação entre saberes técnicos, desenvolvidos por designers, e saberes tácitos, desenvolvidos pelos demais encarregados da produção.

Em se tratando de informação e expressão, Fuentes (2006) vincula esses conceitos intencionalmente à comunicação, ao tratar que:

A relação entre expressão e comunicação, assim como a nossa tendência em enfatizar sua vinculação inseparável, certamente surgirá em várias ocasiões nessa proposição metodológica. A razão é muito simples: este é o conceito medular, a razão de ser do design. (FUENTES 2006, p.31).

Em síntese, Escorel (2000, p. 54) afirma que o design é a linguagem que viabiliza o projeto de produtos industriais na área gráfica possuindo flexibilidade e recursos inumeráveis para transmitir com eficiência as informações que lhe são confiadas”. O *International Council of Design* compreende o design como um produto de comunicação ao expressar que: “Design é uma atividade intelectual, técnica e criativa relativa não apenas com a produção de imagens, mas com a análise, organização e métodos de apresentação de soluções visuais para problemas de comunicação” (ICOGRADA, 2022). O conselho internacional de design identifica o design como:

Uma disciplina dinâmica e em constante evolução. O designer profissionalmente treinado aplica intento para criar ambiente visual, material, espacial e digital, empregando abordagens interdisciplinares e híbridas para a teoria e prática do design. Eles entendem o impacto cultural, ético, social, econômico e ecológico de seus esforços e da sua responsabilidade final para as pessoas e o planeta em ambas esferas comerciais e não comerciais. O designer respeita a ética da profissão em Design (ICOGRADA, 2022)

O design entendido como campo de vocação interdisciplinar (COUTO, 1997) se beneficia de estudos de outros campos do conhecimento para compor seu corpus teórico

(VILAS-BOAS, 1998). Essa confluência de diversas disciplinas traz para a área ganhos valiosos, principalmente quando aproximamos o design às questões sociais.

Assumimos que pensar design é refletir soluções para questões que por vezes se apresentam de forma complexa, sendo útil, agradável e coerente com o que é produzido/utilizado/aplicado. Além disso, consideramos que, para que um projeto obtenha êxito, é preciso levar em consideração vários aspectos que se desdobram desde o público-alvo até o contexto sócio-histórico. O "Entrevistado externo J" destaca que design é uma linguagem em seu sentido estrito. Sobre esse entendimento, ele relata que:

Acho que design, se você pegar uma coisa que às vezes é abstrata, que tem todo um tempo, uma bagagem de toda uma construção cultural, uma construção de linguagem, de design, para mim design é linguagem. Você trabalha como se fosse um discurso, você constrói um discurso, um design. Ele (o design) tem essa questão de se você pegar uma coisa abstrata, de pegar uma ideia, um conceito e dar uma materialidade nele, você falar você vai ter uma função, você tem um objetivo, você tem um alcance. (Entrevistado Externo J)

Ainda na conceituação do termo, o "Entrevistado Externo J" declara que para ele, design é a designação de algo, uma intenção, ou uma criação. Como é possível observar na passagem abaixo:

Acho que design para mim, eu acho que é uma palavra que eu não sei nem se tem a origem etimológica correta que é, designar. Você designa alguma coisa, designa uma intenção. Uma intenção de um fazer, dando um objetivo de dar um propósito. [...] Eu acho que o design é para mim isso, se designar algo que às vezes é subjetivo para a realidade, para mudar o entorno. Como eu já tinha comentado, uma pergunta sobre aquelas correntes de linguagens de comunicação, de criar símbolos para transmitir cultura na possibilidade de você materializar produtos que facilitem o nosso trabalho. (Entrevistado Externo J)

Para a coordenação do projeto, design é inovação, como destaca a "Entrevistada Coordenadora K": *“A imagem do que é produzido, o design do meu ponto de vista, é isso, é algo inovador sempre. É inovar sempre”*. No geral, os bolsistas do projeto compartilham a opinião que design pode ser entendido como processo, ou como destaca o "Entrevistado Bolsista G", *“Processos de criação e desenvolvimento de novas ideias”*. Outra bolsista acrescenta que design é forma. Mas, para além da forma, ela localiza o design como estratégias de *branding*, divulgação e *marketing*, conforme *“ensinado pela equipe do SEBRAE (Entrevistada Bolsista H)”*.

Quando estendido o questionamento para as artesãs, a grande maioria identifica o design como forma. A repetição dessa ideia pode ser identificada nas falas das artesãs a partir da tabela abaixo, sobretudo no que diz respeito à materialidade do que é produzido pelas artesãs:

Tabela 4: Considerações sobre o conceito de design

Artesã	Trecho da entrevista (Grifo nosso)
Entrevistada Artesã A	Design para mim, que sou leiga totalmente, seria a formação de uma peça... de como ela é feita... dependendo, se quer um design quadrado, se quer um design redondo... na minha pouca percepção acho que é por esse caminho.
Entrevistada Artesã B	O design é, para mim, você elaborar uma peça que possa ser uma peça única, ter um formato único, desenhar uma peça única e ali você colocar toda aquela arte que você tem a partir daquele trabalho que o designer projetou para a gente, que é uma peça única. Então, ali a gente viaja esse desenho.
Entrevistada Artesã D	Eu acho que design na minha... na minha mente, está relacionado com a forma de entender. Você vê algo assim? O design é uma coisa que vejo em uma mesa, uma forma diferente, algo criativo. Assim eu vejo como uma peça, um design, uma peça, uma peça diferente [...]
Entrevistada Artesã F	Acho que assim... eu vou falar na forma. O designer para o meu trabalho, ser um designer, para o que eu entendo, para a cerâmica, toda a sua forma, a sua forma, sua estrutura, o seu acabamento. Acho que tem a ver com o designer. O estilo, não só a forma e o estilo também. Tudo tem a ver com o design, o estilo da peça, como ela é formada, como ela é projetada [...] qual é o acabamento dele? Todo esse design. Se eu não estou errada.

Fonte: Elaboração própria

A "Entrevistada Artesã B" identifica a divulgação das peças nas redes sociais como uma das principais ferramentas de design:

A gente vê que isso aí é uma corrente, porque um vê o trabalho do outro e já indica para o outro e aí vai. Isso acaba influenciando muito na nossa venda, porque chega para a gente um público novo, que não conhece o trabalho, que passa a conhecer o trabalho. Pra mim design é isso, facilita a nossa vida. (Entrevistada Artesã B)

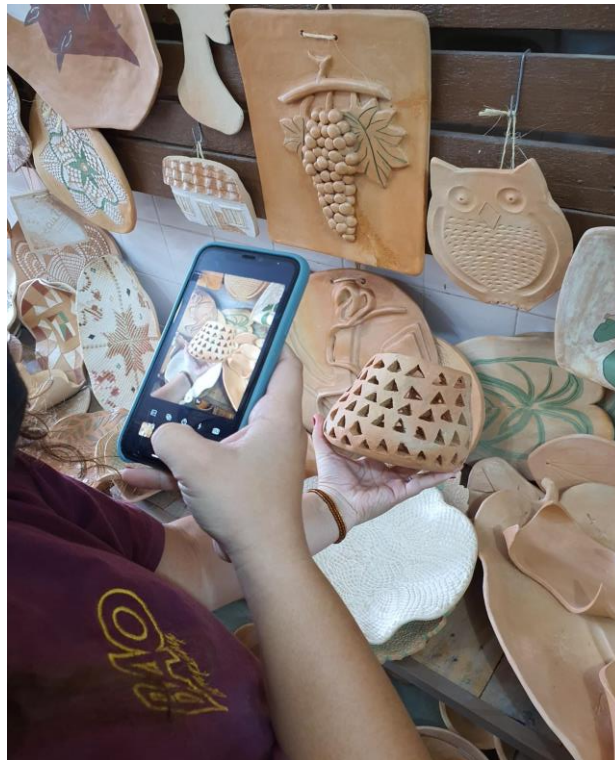
Outros relatos chamaram nossa atenção pelo grau de pessoalidade quando questionamos o significado do design. Duas artesãs atrelam o conceito de design aos bolsistas e colaboradores externos ao projeto. “Design são os meninos que trabalham ali na frente, que sempre estão junto

com a gente, fazendo a parte externa do projeto (Entrevistada Artesã C)”. Em outro relato: “Design e designers é a pessoa que fica dentro do projeto na qual ele nos ajuda (Entrevistada Artesã E)”.

Do ponto de vista prático, quando perguntamos qual foi a contribuição do design para o projeto, no geral, todos os entrevistados relacionam essa aproximação como um ganho. A maioria, inclusive, associa os impulsionamentos nas redes sociais como o principal resultado do trabalho do designer. Vale destacar aqui que quando nos referimos à contribuição do design, estamos falando tanto das capacitações oferecidas por instituições externas, como o SEBRAE, Rede Astra e IED-RIO, quanto da presença de bolsistas designers oriundos das bolsas de universidade aberta.

Foi possível perceber a partir da observação participante que as capacitações ofertadas pelas instituições normalmente abordam experiências laborais, ensinam técnicas e estimulam a seguir tendências opostas à tradição do artesanato. Já bolsistas designers atuam diretamente na oficina, contribuindo na produção de fotografias, criando peças de comunicação para as redes sociais, assessorando o grupo nas feiras externas e em demais necessidades que as artesãs tiveram ao longo do dia.

Figura 8: Bolsista do projeto Caminhos de Barro fotografando uma peça de cerâmica usando a própria mão como comparativo proporcional.





Esse “ganho” presente no discurso da maioria dos entrevistados está relacionado a quanto o projeto passou a vender mais peças depois das consultorias externas. A própria coordenação explicita essa ideia na fala a seguir: “*Antes do SEBRAE, a nossa venda era bem baixa, depois das capacitações isso mudou significativamente* (Entrevistada Coordenadora K)”. No projeto, o SEBRAE se destaca por ser uma das principais instituições que estimula e fomenta a valorização do artesanato no estado, através do Programa SEBRAE Artesanato.

A forma com que a instituição se aproxima dos grupos artesanais aposta em capacitações e consultorias dirigidas pelo design para o desenvolvimento das potencialidades econômicas e comerciais de acordo com o contexto de cada unidade federativa. O Termo de Referência<sup>26</sup> do artesanato descrito pelo SEBRAE aposta em propostas colaborativas, entretanto, nas ações da instituição, observa-se uma atuação mais verticalizada no que diz respeito às pautas das capacitações, abordagens e precificação. Neste sentido, o designer assume a postura do mestre mentor, detentor do conhecimento, e as artesãs, a figura do aprendiz.

Sennett (2009) chama atenção para os processos de capacitação, no qual desconfia do talento inato e da espontaneidade de grupos artesanais sem fundamento. Para o autor, repetir processos produtivos possibilita a autocrítica, permite modular a prática de dentro pra fora. Ele ainda acrescenta que os momentos de criação estão, na verdade, ancorados na rotina dos artesãos.

À medida que uma pessoa desenvolve sua capacitação, muda o conteúdo daquilo que ela repete. O que parece óbvio: nos esportes, repetindo infindavelmente um saque de tênis, o jogador aprende a jogar a bola de maneiras diferentes; na música, o menino Mozart, aos 6 e 7 anos de idade, ficou fascinado com a sucessão de acordes da sexta napolitana, na posição fundamental [...]. Depois de trabalhar alguns anos nela, tornou-se perito em inverter a mudança para outras posições. (SENNETT, 2009, p. 49).

Nas considerações de Sennett (2009), o processo de capacitação do artífice demanda de um processo extenso e carregado de significados nos seus percalços. O autor acrescenta que a dificuldade e a incompletude são aspectos que aparecem no trabalho dos artesãos e são estimulantes, impulsionando a novos rumos e objetivos. Isso está ausente, por exemplo, nas consultorias externas quando abordadas de forma impositiva, pois não "proporciona bases sociais de autonomia" (SENNETT, 2009, P.49).

Quando questionado à coordenação qual foi o primeiro contato do grupo com o design, a "Entrevistada Coordenadora K" relata que: “*O primeiro contato foi através do SEBRAE, depois que começamos a ter mais recursos para abrir processo seletivo para bolsas de universidade aberta*”. No decorrer das entrevistas, observamos alguns aspectos semelhantes

---

<sup>26</sup> O termo de Referência: Atuação do sistema SEBRAE no Artesanato apresenta objetivos e diretrizes para a atuação do órgão junto ao setor do artesanato nacionalmente (SEBRAE, 2010).

entre as experiências vivenciadas pelo grupo com o design, que podem ser observados em duas partes: a relação do fazer design com os processos de criação e inovação “ensinados” pelas instituições de fomento e a estreita construção do relacionamento entre designer e artesãs.

A relação entre design e artesanato é compreendida na fala das artesãs como percepções criativas. É frequente a visão do design como um valor agregado à produção artesanal gerada pelo projeto, principalmente quando relacionada à criação de novas peças, conforme é possível perceber nas falas das entrevistadas:

É algo inovador e agregador, o design é uma coisa que vejo em uma mesa, uma forma diferente, algo criativo. Assim eu vejo como uma peça, um design, uma peça, uma peça diferente e, ao mesmo tempo, algo que combina com a gente que ela está a pensar nisso. Sinto que o design agrega valor à minha peça. (Entrevistada Artesã D)

Em outro relato, uma artesã destaca a importância da figura do designer no dia a dia da oficina e na participação das feiras de exposição: “*eles colaboraram em tudo, na arrumação das peças, dentro da oficina, na arrumação dos eventos. Nos ajudaram a dar uma ideia de como a gente pode fazer uma peça diferente. E assim deixa muito importante a presença de um design* (Entrevistada Artesã E)”. Para as artesãs, o design, inserido em suas produções, relaciona-se com o fazer do que se gosta, neste caso o artesanato, com o que se necessita, o design (levando em consideração os ensinamentos obtidos pelas capacitações).

Tendo em conta a relação do design com a valorização do produto artesanal, é importante observar que, apesar das consultorias e contribuições de designers na oficina, as artesãs não se relacionam com as atividades de gestão de projetos, criação e produção do fazer design, mas sim ao saber fazer empírico. “*Eles (designers e bolsistas) nos dizem o que está mais em alta e a gente adapta pra nossa realidade e produz* (Entrevistada Artesã C)”. Este fato pode estar atrelado ao tipo de relacionamento estabelecido entre designer e os artesãos nos modelos propostos entre as instituições formativas/consultoras e aos bolsistas de universidade aberta.

Entendendo um pouco mais a relação entre designer e artesãs, quando as questionamos sobre suas percepções e experiências com consultorias e designers colaboradores do projeto, percebemos pontos fortes nos discursos concedidos. O primeiro destaca a importância do processo de empatia e respeito com o que é produzido, como é possível observar nos relatos abaixo:

Essas pessoas são muito atenciosas, melhorou pra melhor. Porque é que a gente tenta evoluir, né? Então, como vem o trabalho do designer, das redes sociais. A gente procura sempre aprimorar aquilo que o público está querendo pra gente poder atingir

a eles, dependemos deles pra vender. Considero que essa presença dessas pessoas que colaboram só enaltece o projeto e facilita nossa vida. (Entrevistada Artesã A)

Em outro destaque:

Antes, parece que as próprias artesãs divulgavam, aí tomam um pouco do tempo, entendeu? As próprias artesãs divulgavam e vendiam. Então, eu acho que é um pouco mais cansativo. Agora distribuiu. Cada um tem seu peso para equilibrar, a gente até acha que sabe fazer, mas vez o profissional e nos ensinam. (Entrevistada Artesã F)

Um relato recorrente nas falas das artesãs relaciona o saber do designer como superior ou tido com maior valor, um tipo de saber que se apresenta como diferente e faz diferença na rotina delas. Uma artesã destaca a capacidade técnica dos designers na contribuição das vendas e no repertório de referências para as produções. *“Aqui por terem mais contatos e estudo eles nos ajudam a vender, precificar e apresentam pra gente o que mais está saindo no mercado, aí a gente vai e faz, mas do nosso jeitinho (Entrevistada Artesã E)”*.

De forma mais evidente, uma artesã se coloca em uma posição inferior à figura do designer ao destacar que, por mais que ela perceba que o que foi “ensinado” não pode ser aplicado na prática, ela tenta mesmo assim executar a tarefa. *“Uma vez eles vieram e ensinaram a mudar a matéria-prima, colocando papel na massa. Isso até deixa a massa mais leve, mas é muito difícil de trabalhar. Tentei por duas vezes e desisti (Entrevistada Artesã A).*

Ao longo das entrevistas e do período extra em que o pesquisador fez a observação participante, foi possível perceber que há uma enorme gratidão pelos profissionais designers que contribuem para o projeto. Esse texto é quase que automático na fala delas. Entretanto, percebe-se que, inconscientemente, nos momentos em que não foi respeitada a relação horizontal entre designer e artesãs, os resultados foram negativos. Assim como declara a "Entrevistada Artesã B".

Nosso processo de coloração das peças é feito de forma natural com o engobe que a gente pega lá na baixada. Uma vez um deles disse que a gente tinha que inovar e tentar colorir de outras formas pra ficar mais forte a cor, vê se pode?! [...] Isso iria tirar um pouco a nossa identidade, a gente faz isso há anos e não daria muito certo. (Entrevistada Artesã B)

Essa declaração demonstra a necessidade de uma relação compreensível e empática entre artesãs e designers. Salientamos que, para que essa relação seja minimamente saudável, é necessário tempo, dedicação e entrega das duas partes, sobretudo dos designers.

O segundo ponto forte percebido nos discursos diz respeito à relação positiva de uma experiência baseada na diferenciação entre conhecimentos estabelecidos presentes na oficina e reforçado na metodologia aplicada no SEBRAE. O designer apresenta-se como um protagonista da ação, fazendo referência a um show: o designer é a atração principal do dia. Esse ambiente pré-consultoria já provoca uma expectativa imensa em quem vai receber o aprendizado. Um relato interessante de uma artesã diz respeito à publicidade que é feita quando o grupo vai receber algum tipo de consultoria. “*A gente logo fica animadas quando o povo do SEBRAE vem. É bem divulgado e reforçado o convite pra gente ir (sic)* (Entrevistada Artesã D).

Em situação semelhante, uma artesã relembra como foi uma consultoria de precificação junto ao grupo. Entretanto, ela avalia que os resultados não foram tão benéficos para o grupo, já que a abordagem da consultoria fugia da realidade do projeto.

Teve uma vez que eles vieram aqui falar sobre preço das peças, de como que a gente conseguia colocar preço nos nossos produtos. A atividade foi ótima, mas não dá pra gente fazer isso, colocar o valor que eles sugeriram porque senão ninguém compra, era muito caro para o que a gente vende. (Entrevistada Artesã B)

Da mesma forma, uma artesã resgata a referida consultoria e declara que a própria coordenação do projeto estimula a participação delas nessas consultorias. “*A coordenação marca, eles vêm e a gente participa* (Entrevistada Artesã C)”. Outro ponto destacado foi o tempo das consultorias. Normalmente elas duram em torno de 3 horas, o que para a entrevistada A é tempo insuficiente, já que elas não conseguem sanar todas as dúvidas necessárias. Essa falta de espaço para tirar dúvidas e a rápida abordagem dos designers evidenciam ainda mais essa relação unilateral presente nesse tipo de atividade.

Para além das questões referentes à empatia e ao respeito por parte dos designers, algumas artesãs trazem os processos metodológicos dessas consultorias, a linguagem utilizada, a aplicação de novas técnicas de trabalho e o aperfeiçoamento de técnicas já conhecidas por elas como resultados dessas consultorias presididas pelos designers. “*Tem alguns termos que são difíceis, mas com o tempo a gente se acostuma e já começa a falar* (Entrevistada Artesã D).”

Quanto ao reconhecimento das novas técnicas aprendidas pelas artesãs, um dos relatos mais interessantes apresenta de forma clara a importância das consultorias pautadas no desenvolvimento econômico e no desenvolvimento do artesanato, como é possível observar na passagem abaixo:

A gente não tinha preocupação, por exemplo, no peso que a peça poderia ter. Isso dificulta até pra enviar por correio, né. Mas uma vez, ele (designer) comentou isso com a gente e acendeu uma luz na minha cabeça. A gente sempre se preocupa com o acabamento e tal, mas essa questão não tinha me atentado. Outra coisa também é a embalagem, muita gente quer as peças pra presente e a gente teve que pensar nisso pra tornar nossas peças mais exclusivas. (Entrevistada Artesã A)

No discurso acima, observa-se uma preocupação com o processo de venda. A visão do artesanato está sempre voltada ao aperfeiçoamento de técnicas que possam estimular e trazer mais vendas para as artesãs, ou seja, uma preocupação com o valor econômico e com a forma que o produto vai chegar no comprador final.

Todo esse discurso, transpassado pelas consultorias, acaba impactando o processo de produção, a forma do produto e a relação do grupo no âmbito da oficina. Entretanto, não foi possível observar se esse modelo educacional aprendido nas consultorias é de certa forma inserido nos cursos de Arte-cerâmica presidido pelas artesãs.

De forma secundária e pouco abordada, os valores de identidade e exclusividade são destacados na fala. Essa valorização econômica pode ser justificada pela forma com que a relação entre designer e artesão é estabelecida durante as consultorias e demais contribuições. Neste sentido, o capital econômico, definido por Bourdieu (1994), se apresenta como um capital dominante. Por estar inserido na raiz das outras formas de capital, é transformado e ressaltado a partir de procedimentos adotados por esses agentes externos ao grupo. Sobre a relação designer e artesãs, estabelece-se um relacionamento vertical de aprendizagem e ensino unilateral, em que o designer se torna responsável pela criação e as artesãs, por sua vez, pela execução das peças.

#### 3.2.4 Identidade e representação da atividade artesanal

Ao abordarmos temas como identidade e representação artesanal, tratamos de conceitos complexos e de difícil definição por conta da multiplicidade de manifestações identitárias artesanais presentes em todo território nacional. Essa dificuldade é exemplificada nas próprias produções bibliográficas que tratam do tema, em assumir uma definição única desses conceitos. Neste sentido, já era esperado que as percepções dos entrevistados sobre o referido tema fossem variadas, fazendo, assim, surgir uma variedade de categorias sobre a temática.

Quando analisamos os dados, percebemos que as artesãs possuem uma percepção diferente, em relação à coordenação, aos designers e aos bolsistas, sobre o conceito de representação da atividade artesanal e de identidade artesanal.

Quando questionada sobre o que representa a atividade artesanal, a "Entrevistada Coordenadora K" rememora o histórico do projeto e comenta que representação artesanal é uma tradição vinda desde o início do projeto, *“lá na baixada campista de onde saiu a nossa primeira turma de ceramistas que foram orientadas pelo projeto. É um talento nato”*. Ela ainda complementa citando a matéria-prima aprimorada ao longo do tempo, *“quando eu penso em representação artesanal, eu naturalmente eu vou pensar em cerâmica e crochê”*. Entretanto, ela destaca que ainda há falta de reconhecimento e adesão por parte da sociedade local, e observa, também, que, de certa forma, há uma desvalorização do mercado local quanto à própria cultura e ao consumo de bens artesanais.

Em outro ponto de vista, o "Entrevistado Externo J" destaca que a representação da atividade artesanal está associada à técnica e à capacidade do artesanato de moldar, de certa forma, o entorno da comunidade. Neste ponto, ele destaca o design como parte desse processo de mudança, mas não como um campo separado. Ele tem uma leitura do design e artesanato como representação conjunta, como é possível observar na presente passagem:

A gente faz isso fazendo design de forma intuitiva desde o início da humanidade. Ou seja, a gente trabalha com o espaço antrópico, a gente muda o nosso entorno, as casas, a localidade em que usa a construção de ferramentas, de cores e formas para transmitir cultura de uma geração pra outra. Enxergo o design e artesanato juntos. (Entrevistado Externo J)

Neste mesmo sentido, o "Entrevistado Externo J" continua seu raciocínio ao atrelar o artesanato como design em essência:

A gente molda objetos, molda ferramentas para mudar e aperfeiçoar e facilitar o trabalho. Então, o design, para mim, é quase todo o cerne da atividade humana, então tudo está envolvido no design. Então o artesanato é uma forma de design empírica, uma forma de transmissão de cultura que se perpetua entre as gerações. E, para mim, é uma representação legítima e original do que seria o design, ou seja, é design em essência, talvez não sistematizado, não metodológico, mas é design de forma orgânica e empírica. (Entrevistado Externo J)

O "Entrevistado Bolsista I" associa a representação da atividade artesanal como um processo identitário, que foi construído e reafirmado com o tempo. Ele apresenta a identidade regional como parte da sua associação,

[...] Acredito que seja uma identidade, identidade regional, de vários lugares. Tipo o Vale do Jequitinhonha, as regiões Bahia, por exemplo, têm muita coisa de palha que pode resultar em luminária [...], mas, por exemplo, se tratando do “Caminho de Barro”, aqui há uma identidade de Campos por conta de ter muitas cerâmicas, muitos pólos cerâmicos, muitas artesãs, gente que faz esse tipo de coisa. (Entrevistado Bolsista I)

Esse tipo de associação está inteiramente ligado ao *habitus* gerado ao longo da história da região, em que se estabelecem, inconscientemente ou não, os caminhos que a comunidade irá trilhar, gerando assim, uma identidade regional. Já o "Entrevistado Bolsista G" inaugura uma série de depoimentos que relacionam a representação da identidade artesanal como um processo assistencialista. Ou seja, é identificado na fala do entrevistado e das artesãs que essa representação diz respeito principalmente à garantia por recursos financeiros, que se convertem em pontos positivos para o processo.

[...] Hoje eu vi que essa representação identitária foi para um outro patamar, um patamar sentimental e de assistência mesmo. Isso ajuda muito o viver delas, sabe?! Muitas aqui estudaram algum tempo. Por exemplo, entraram as mães e as filhas são artesãs. Então, é muito significativo, é muito importante. Eu acho que a arte precisa ser muito valorizada, sabe?! Porque é a sobrevivência delas. (Entrevistado Bolsista G)

Os depoimentos das artesãs se relacionam ao do supracitado entrevistado. Iniciando pela "Entrevistada Artesã A", ela destaca um fator importante e de certa forma preocupante: o ingresso no mercado de trabalho para uma pessoa idosa. Para ela, a atividade artesanal:

No momento, é uma fonte de renda muito boa. Tem me ajudado muito, muito mesmo no custo de casa, porque eu já não sou mulher nova, tenho 63 anos, então o mercado de trabalho para mim já é um pouco mais restrito, entendeu?! E com meu artesanato me gera uma renda que complementa a vida da gente em casa. (Entrevistada Artesã A)

Neste mesmo sentido, a "Entrevistada Artesã E" declara que:

Hoje representa muito, porque me ajuda bastante, porque isso aqui é uma geração de renda. Então é o que nós temos e por um lado que ajuda na venda das peças, e também por sermos bolsistas, porque temos o nosso pagamento. Isso até me ajuda bastante, mas muito. (Entrevistada Artesã E)

Ainda na representação da atividade artesanal, a "Entrevistada Artesã F", assim como o "Entrevistado Bolsista I", associa essa representação à identidade do grupo. Entretanto, a "Entrevistada Artesã F" entende esse conceito como uma identidade mutável. Ou seja, para ela, a representação da atividade artesanal é uma identidade, mas esse sentido identitário pode ser realocado com o tempo, como é possível observar na seguinte fala:

De uma forma geral, a atividade artesanal acho que é principalmente agora, em época de pandemia, uma porta muito que se abriu, muito grandiosa na vida de muita gente aqui. O artesanato permitiu com que a gente não esmorecer diante a essa pandemia, de uma esperança, de um trabalho digno, ter um emprego que deu mais condições emocionais para quem não está atuando no mercado formal, né?! (Entrevistada Artesã F)

Com a alta velocidade que o mundo se transforma e as constantes mudanças sociais que vivemos, Bauman (2005) salienta que não é mais frutífero confiar na utilidade das estruturas sociais, que até então se caracterizaram por serem duráveis e resistentes. Para o autor, isso influencia diretamente nos processos identitários, principalmente por sermos sujeitos inseridos em um mundo pós-moderno.

Para além das questões econômicas, outro ponto que vale destaque é a associação da representação da atividade artesanal como fim terapêutico. A repetição dessa ideia pode ser identificada nas manifestações abaixo:

A atividade artesanal para mim, eu acho que é uma forma também de a gente melhorar o emocional. Às vezes, muitas das vezes, principalmente, a gente tem muitos alunos que chegam aqui com depressão, com pouca perspectiva de autoestima, e isso ajuda muito. A cerâmica ajuda muito nisso. O artesanato em si, seja cerâmica ou outro tipo de artesanato, melhora muito a autoestima da pessoa. (Entrevistada Artesã B)

Que eu estou gostando muito porque me tirou da depressão, me tirou de dentro de casa e eu estou muito feliz porque eu me sinto como se eu fosse criança de novo, botar a mão no barro. É muito gostoso. (Entrevistada Artesã C)

Neste sentido, percebemos que a memória envolve um movimento de identificação e pertencimento com aqueles que compartilham interesses e experiências complementares, uma espécie de filiação em que as memórias e identidades são postas lado a lado.

Todos esses relatos foram coletados individualmente em local seguro e distante da oficina. Entretanto, por várias vezes essas memórias vieram à tona no ambiente de trabalho enquanto produziam as peças em cerâmica, o que reforça o pensamento de Damásio (2013) ao destacar que a memória e a identidade de um grupo não se caracterizam somente de forma individual, mas precisa do auxílio coletivo para se reafirmar, já que essas vivências foram criadas com a ajuda de outras pessoas, lugares e meios sociais. Por mais que nem todas as artesãs partam do mesmo ponto em suas vivências profissionais, muitas compartilham experiências vivenciadas por tabela, que, para Pollak, “são acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou, mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não.” (POLLAK, 1992, p.2).

Em se tratando de identidade, Hall (2008) entende que o processo identitário passou por algumas variações ao longo da história, o qual o autor divide em três categorias, como já mencionamos anteriormente. A partir dos relatos coletados nas entrevistas e nas conversas dentro da oficina, destacamos aqui a construção pós-moderna do sujeito, cuja identidade é



composta por várias identidades. Esse processo de fragmentação desperta um sujeito que não possui identidade estática, como é possível observar nas entrevistas.

Ao questionarmos sobre a identidade do grupo, a "Entrevistada Coordenadora K" compreende que a identidade do projeto está atrelada à junção do crochê com a cerâmica, técnica já comentada anteriormente. Por sua vez, o "Entrevistado Externo J" entende que a identidade do grupo está atrelada à forma de produção, manuseio e acabamento das peças, que em contrapartida, resulta em um produto final único, “[...] *you understand that it is made by various people, but the aesthetics is the same [...] the way of producing the pieces is built even with the particularities of each artisan. You perceive that there is an identity as a whole of the project. (Interviewee J)*”. A reflexão do referido entrevistado pode ser percebida na imagem abaixo, que apresenta múltiplas peças com a mesma linguagem.

Figura 9: Exposição de peças artesanais na oficina



Fonte: Acervo do autor

O "Entrevistado Bolsista J" destaca que a identidade do projeto também é construída a partir das cores, das formas orgânicas e das demandas de comunicação que foram e são exigidas ao longo da história do projeto.

Você percebe que há uma identidade única. Ou seja, mesmo que ela possa e deva ser atualizada, porque a dinâmica da comunicação exige isso. Ela mantém uma identidade que foi construída ao longo do tempo. Ela se mantém como uma identidade visual,

como uma forma orgânica, com cores... Essa identidade se mantém como uma linguagem tanto visual quanto das próprias peças. Entrevistado Bolsista J

O "Entrevistado Bolsista I" acredita que o projeto é constituído por várias identidades. Vale fazer um adendo que, por mais que o projeto seja constituído por várias identidades, não significa que não tenha uma identidade. O pensamento do "Entrevistado Bolsista I" enfatiza a ideia do sujeito pós-moderno defendido por Hall (2008), como é possível observar abaixo:

Quando eu entrei aqui, eu achei que não tinha uma identidade. Mas hoje em dia olho para cada peça, sei quem fez a peça, como foi o processo de produção... então a identidade do projeto é isso tudo, eu acho que tem várias identidades. Tem identidade, do barro, das cores naturais e das contribuições que as pessoas e consultores dão.  
Entrevistado Bolsista I

Aqui podemos perceber a influência das consultorias externas na construção identitária do grupo. Esse pensamento também é reafirmado pela "Entrevistada bolsista H", a qual destaca que o aprendido nas consultorias influencia na produção das artesãs, que, conseqüentemente, gera novos processos identitários. Ela também destaca a formação de várias identidades ao longo dos anos:

Cada dia eu aprendo um pouquinho mais com elas. E aí eu vou colocando um pouquinho da minha identidade também. Daqui há dez anos, todo mundo vai colocando uma identidade. Talvez daqui a dez anos seja um pouco diferente. Mas eu acho que a essência vai ser a mesma, porque, pelo que eu escuto aqui, a essência é muito parecida nessa questão de fazer, de colocar a mão na massa, queimar etc. O que mudou mesmo foi por causa das atualizações do mundo e globalização. (Entrevistada Bolsista H)

Ao direcionar a pergunta para as artesãs, as respostas apresentam uma visão assistencialista. Todos acreditam que a identidade do projeto está associada à ajuda que o projeto dá, que se manifesta de várias formas: na autoestima, financeiramente e terapeuticamente. Os relatos a seguir demonstram essas manifestações:

*“Acho que sim uma identidade. Porque são 20 anos no mercado. Eu acho que é a nossa característica, o “Caminhos de Barro” a característica de proporcionar esse lado filantrópico que basicamente somos educadores sociais (sic). (Entrevistada Artesã F)”. Ainda nessa perspectiva, a "Entrevistada Artesã B" declara a respeito do projeto: "Ele tem a identidade própria dele e é dele. Ajudar muita gente lá fora. A gente acaba recebendo muitos alunos e esses alunos acabam ficando porque faz bem a eles. Eu estou no projeto “Caminhos de Barro” porque é um projeto que me dá uma autoestima.”.*

Um que vale a pena ser destacado foi o relato da "Entrevistada Artesã C", ao declarar que *“A identidade do “Caminhos de Barro” é o barro, o pessoal lá da frente, a ajuda dos designers que vem aqui, traz um colaborador, traz alunos, traz as pessoas. Acho isso muito importante”* (Entrevistada Artesã C). Ao falar da “ajuda dos designers”, logo identificamos que a artesã percebe que esse profissional trazido pelas consultorias faz parte da identidade do grupo. Infelizmente a referida entrevistada não prolonga sua fala quando aborda esse tópico, o que nos impossibilita perceber se essa questão identitária é benéfica ou não ao grupo na percepção dela.

As presentes exposições evidenciam que a percepção que o grupo tem por identidade está atrelada a uma identidade integrada, compartilhada e construída por narrativas diversas. Cardoso (2012) expõe que a constante mudança identitária que experienciamos ao longo da vida nos permitiu vivenciar situações, ter acesso a meios e formas de produção capazes de nos fazer repensar nossos hábitos, gostos e processos. Neste caso, é de se esperar que existam múltiplas definições para o tema, já que por mais que o grupo vivencie muitas ações conjuntas, as experiências individuais contribuem para a formação identitária do sujeito. O design neste caso age como um contribuinte desse processo identitário do grupo, seja nas consultorias e/ou no processo produtivo.

### 3.2.5 Resultados e discussões

Ao final desta pesquisa, podemos observar a ideia de que nenhuma atividade produtiva está imune às ações do tempo e às mudanças provocadas por pessoas e/ou entidades, conforme Bardi (1994) afirma em sua obra. Em se tratando da produção artesanal do “Caminhos de Barro”, por mais que o projeto não seja tradicional, ele possui uma tradição desenvolvida a partir de uma identidade. E essa tradição passou por algumas modificações ao longo dos 22 anos de existência do projeto. Para se sobressair e continuar em um mercado cada vez mais competitivo, o artesanato vem mostrando a necessidade de se reinventar em suas formas, modelos de produção, vendas, ideias, distribuição e preço para que seu ciclo não se acabe.

E é exatamente nesse ponto que o design entra em ação no “Caminhos de Barro”. A necessidade de se estabelecer no mercado e proporcionar mais vendas faz com que a coordenação, os bolsistas e demais agentes externos entendam a vital contribuição do design para o desenvolvimento do projeto. Entretanto, tal entendimento não leva em consideração aspectos que podem descaracterizar a identidade da produção.

Para o grupo, o design é visto como um recurso que proporciona soluções práticas e mudanças nos projetos, servindo como instrumento competitivo (KRUCKEN,2009). Dessa forma, o grupo, que sempre está em processo de renovação, agrega trabalho de designers, bolsistas e consultores com o objetivo de incrementar melhorias para a produção artesanal.

Entretanto, percebemos, pelas entrevistas, que as sugestões de mudança podem ser rejeitadas, esquecidas ou abandonadas em pouco tempo. Dessa forma, a vida útil dessas propostas depende não apenas de quem as propõe — neste caso os designers, coordenadores e bolsistas —, mas principalmente dos que sofrem a mudança e se colocam à disposição para mudar, caso das artesãs.

O fato de o projeto ter sido concebido na universidade e idealizado para ser uma ação de geração de renda fez com que o grupo buscasse parcerias e contribuições externas. Isso demonstra a necessidade de uma visão e validação “de fora” para a implementação das mudanças. A gratidão aos agentes externos é constantemente aferida na fala do grupo que os identificam como um saldo positivo.

Em se tratando da gratidão do grupo pela contribuição de agentes externos, Sennet (2009) afirma que os artesãos constantemente se orgulham da evolução da sua produção e da possibilidade de se consolidar uma prática na temporalidade do artesanato, em uma lentidão que proporciona o aperfeiçoamento da sua atividade. Dessa forma, por mais que o grupo tenha passado por diversas transformações e interferências externas, as artesãs mantiveram as mudanças e se apropriaram delas, fazendo, assim, uma nova forma de pensar suas produções.

Entretanto, podemos identificar na fala dos entrevistados que não há uma real preocupação com a descaracterização da identidade artesanal produzida pelo grupo, o que demonstra que existem outros interesses prioritários, como por exemplo, a rápida venda das peças.

A partir da análise dos dados, alguns pontos vieram à tona para reflexão. Em se tratando dos colaboradores externos do projeto, a coordenação, os designers e bolsistas têm total clareza de quem são esses agentes. Já as artesãs, por mais que se arrisquem em dizer quem são, não se sentem seguras ao fazerem tal afirmação. O mesmo se aplica quando questionadas sobre as principais mudanças provocadas por esses agentes: além de as artesãs não saberem ao certo quais foram as mudanças, algumas afirmaram não se envolver nessas temáticas, o que deixa claro a falta de participação ativa nos processos decisórios.

Quando as mudanças e as interferências externas são feitas de forma consciente, os resultados são partilhados e identificados por todos os integrantes. Dessa forma, a mudança

produtiva não se torna tão distante das artesãs, mas as aproxima das principais discussões e proporciona a elas mais segurança de entender o que é melhor para se produzir.

Segundo Bonsiepe (2011), se o design e seu discurso estão ligados aos interesses das economias dominantes sob a bandeira da globalização, é de se esperar que as artesãs envolvidas nesse processo resistam a essa tentativa de submissão e busquem se preparar para esse conflito. Mas quando esse conflito não passa por uma discussão crítica, os modelos produtivos dão continuidade e fortalecem as assimetrias.

Sobre as discrepâncias geradas entre artesãs e designers, enquanto a coordenação, o designer e os bolsistas identificam a atuação do design no projeto, as artesãs não se veem no local de quem pode afirmar. Em complemento, as artesãs argumentam sobre a capacidade técnica dos designers que consideram ser superiores ao conhecimento delas em alguns aspectos. Outro argumento recorrente nos discursos das artesãs é a linguagem verbal utilizada nas consultorias, o tempo e o pouco espaço para perguntas e sugestões, o que reforça ainda mais a relação de hierarquia entre os atores sociais em que há uma explícita diferenciação entre saberes técnicos e saberes tácitos.

A atuação do design neste projeto apresenta uma prática assistencialista, em que há um auxílio paliativo por parte dos agentes externos<sup>27</sup>, paternalista, que está ligada à ideia de detenção de poder por parte da coordenação e agentes externos, visando resguardar os interesses do projeto, e fortemente produtivista, o que resulta em relações estabelecidas de forma assimétricas entre designers e artesãs. Identificamos que essas relações se manifestam a partir de modelos hierárquicos norteados no discurso de um artesanato empreendedor e com valorização cultural restrita ao atendimento de um mercado consumidor.

Apesar de os resultados obtidos serem poucos favoráveis à relação saudável entre designers e artesãs, consideramos que essas relações podem ser contornadas a partir de uma prática horizontal e colaborativa. Sendo assim, pode-se identificar como pontos de melhoria, processos criativos entre as ações de designers e artesãs ao proporcionar aprendizado coletivo e troca de conhecimentos entre todos os atores envolvidos de forma respeitosa e equilibrada.

Essas melhorias nos processos criativos podem, inclusive, serem espelhadas em outros grupos artesanais que porventura sofram algum tipo de intervenção de designers ou outros profissionais da área criativa.

---

<sup>27</sup> Ou seja, o problema é resolvido temporariamente. Além de, esse tipo de ato colaborar na perpetuação da troca de favores e de quem está no poder.

A representação da atividade artesanal tramita por incontáveis campos da vida de quem vive a produção artesanal. Os entrevistados relatam interpretações variadas sobre o tema e apresentam questões que, por vezes, são experienciadas de forma individual e, em outras, refletidas enquanto grupo. Esse processo é descrito por Canclini (1989) como um reencontro do artesanato com o que é sentido. O autor aborda a organização dos grupos populares com os meios de produção e distribuição, trazendo sentidos simbólicos como uma ferramenta de reconstrução crítica da experiência vivida.

A identidade do ofício artesanal do projeto “Caminhos de Barro” é associada à produção no que tange às etapas, aos métodos, ao convívio na oficina, às cores das peças, à junção da matéria-prima com a técnica de crochê, à forma assistencialista e paternalista como o projeto se coloca diante das artesãs e à relação do grupo com os agentes externos. Tudo isso resulta em uma identidade única construída por várias mãos, que está aberta e em constante transformação.

#### **4. À GUIZA DE UMA METODOLOGIA PARTICIPATIVA**

Alguns pensadores pós-modernos se ocupam em diálogos inter e transdisciplinares sobre a demanda da sociedade por pesquisas mais propositivas. Estas reflexões foram construídas neste trabalho a fim de se tornar uma ferramenta possível para aprimoramento de uma tecnologia social já existente, mas sem deixar de valorizar os processos e contextos geohistóricos já estabelecidos.

Desta forma, cada subtópico deste capítulo será descrito, respondendo a demandas latentes e emergentes, levantadas após todo o processo da pesquisa realizada por meio da observação participante e sensibilidade do pesquisador. Propõem-se uma metodologia participativa com atividades potencialmente correlatas ao que se vislumbra diante da magnitude de um projeto de extensão, que dura mais de 20 anos a serviço da (e com a) comunidade e que influencia de forma direta na vida socioeconômica e sociocultural do município que envolve a universidade.

Tal proposta de metodologia é uma ação norteadora e não impositiva; não se trata de uma consultoria para aplicação de metodologia fechada, e sim, uma possibilidade de implementação que, entendemos, permitiria ao grupo a construção de processos participativos, democráticos e abrangentes.

##### **4.1.1 Proposta de agregação dos artesãos no capital social do projeto**

A UENF, como apresentado neste estudo de caso, incorporou o projeto “Caminhos de Barro” de forma paternalista desde a sua razão de existir. Isto propõe que, diante das circunstâncias e realidades expostas sobre os modos e tipos de produção de uma indústria ceramista já posta no município de Campos dos Goytacazes, o projeto possui raiz assistencialista, contudo almejou desde sempre a inovação social e a promoção da cidadania.

Entretanto, é importante ressaltar que, desde as primeiras discussões mundiais sobre o desenvolvimento sustentável até o início do novo milênio, quando o “Caminhos de Barro” se iniciou, a realidade local, assim como a brasileira, demandava por políticas públicas assistenciais que fossem para além do assistencialismo clássico. Também era ainda emergente uma cultura da participação social em um país cujas raízes estavam afixadas em “solo

eurocêntrico”, sobre os resquícios da colonização e com um regime democrático ainda muito recente.

Todo este contexto deve ser reconhecido, somado ao reconhecimento dos limites de atuação de projetos de extensão universitária, colocando os conhecimentos científicos a serviço do desenvolvimento da comunidade, neste caso, desde os trabalhos manuais mais simples, até o universo referencial do pensamento científico eurocentrista aplicados em campo por professores, alunos e bolsistas, é que trazemos uma proposta de reflexão.

Para o sociólogo, pensador humanista e latino americano Aníbal Quijano (2000) o Eurocentrismo:

(...) refere-se à construção de conhecimento no mundo baseado na cultura, ideias européias, gerador de construções de subjetividades e intersubjetividades entre europeus e não europeus, além de fortalecer os binarismos – civilização e barbárie, escravos e senhores – a universalização da epistemologia européia/ocidental (QUIJANO, 2000 p.48).

Ou seja, segundo esta concepção, o pensamento acadêmico se sobressai ao conhecimento popular, tácito e em construção de uma tradição, o que perdura até hoje.

No entanto, pela perspectiva do decolonialismo, para que a Universidade esteja atenta ao capital social popular para uma educação emancipatória (SANTOS, 2022; FREIRE, 1999), o projeto precisa caminhar para a promoção do engajamento e de maior processo participativo dos artesãos (e quizá da juventude familiar destes artesãos), incluindo-os nas tomadas de decisão, no âmbito do empreendedorismo social e da autogestão e do fortalecimento do design de um negócio social e de uma rede comunitária para que haja o fortalecimento identitário do grupo que participa do “Caminhos de Barro”, assim como de toda a comunidade envolvente.

O design dessa rede comunitária estaria em acordo com o conceito que Lustosa & Almeida (2011) propõem sobre sua função objetiva:

(...) apoiar processos associativos os quais articulem eficazmente a oferta de serviços; busquem uma inserção competitiva nos mercados e exercitem o uso sustentável do patrimônio comunitário e a melhoria da capacidade de auto-gestão no âmbito organizacional, qualificando os recursos humanos envolvidos e os líderes de uma nova geração (LUSTOSA & ALMEIDA, 2011, p. 100).

Neste sentido, o objetivo em médio e longo prazo seria que o grupo de artesãos e de colaboradores passassem juntos por oficinas e dinâmicas mediadas, com aplicação de metodologias participativas, que despertassem o desejo de se emanciparem paulatinamente.



#### 4.1.2 Sugestão de roteiro semiestruturado para tópicos temáticos e metodologias participativas

Diante do que foi elucidado no tópico dos Resultados e Discussões desta dissertação, propomos uma tabela de sugestões, que pode e deve ser adaptada de forma também participativa, incentivando a autogestão desde a primeira oficina, convidando os atores envolvidos a alguns tópicos de discussão e planejamento coletivo e com sugestões de metodologias participativas a serem utilizadas para atendimento dos objetivos de cada oficina.

Estamos chamando aqui de oficinas as intervenções em grupo, mediadas por um agente externo, de forma que haja a produção de documentação e descrição dos resultados das discussões e encaminhamentos propositivos consensuados pelo grupo de participantes. Este agente externo pode ser um(a) consultor(a) convidado(a) e/ou contratado(a), membro de alguma organização não governamental parceira do SEBRAE, da Universidade e/ou da comunidade, que tenha experiência na aplicação de metodologias participativas.

As metodologias aqui propostas foram organizadas em uma tabela e sugeridas por atenderem aos objetivos propostos dessa pesquisa, mas podem ser ampliadas, alteradas, adaptadas ou trocadas por outras metodologias que o grupo entenda como mais adequadas à realidade local. A linguagem deve ser ajustada e sugerimos que se adotem procedimentos metodológicos que exponham os resultados das oficinas de forma visual e em tempo real para que todos os participantes tenham acesso ao processo de construção do conhecimento coletivo.

Salientamos que, após o quadro, cada metodologia participativa está sendo apresentada com mais detalhes. Ressaltamos também que o tempo de duração de cada oficina ficará a critério da necessidade do grupo na medida em que a proposta seja colocada em prática.

Tabela 5: Sugestões de tópicos temáticos e metodologias participativas para formação da rede comunitária de artesãos

<b>Oficinas/ Tópicos Temáticos</b>	<b>Objetivos</b>	<b>Metodologia Participativa</b>	<b>Participantes</b>
------------------------------------	------------------	----------------------------------	----------------------

<p><b>1 Roda de Conversa Puxando o Fio da Memória</b></p>	<p>- Organizar informações e contextualização histórica sobre o “Projeto Caminhos de Barro” em uma perspectiva de percepção dos artesãos e escuta ativa dos colaboradores</p>	<p>- Roda de Conversa - Linha do Tempo (Contextualização geohistórica) - Cartografia Social ou Socioparticipativa (Mapeamento e visualização do projeto no território)</p>	<p>- Agente Externo Neutro (mediador/facilitador) - Artesãos e familiares - Coordenadores do “Caminhos de Barro” - Colaboradores em geral</p>
<p><b>2 Eu e o Artesanato: autoconhecimento e autorreconhecimento do ofício e profissão de artesãos</b></p>	<p>- Levantar percepções sobre as potencialidades da vocação produtiva de cada membro artesão e do grupo como um todo - Identificar potenciais multiplicadores</p>	<p>- <i>Storytelling</i> (Contaçon de Histórias) - Aquário (Roda de Conversa mediada) - <i>Dragon Dreaming</i></p>	<p>- Agente Externo Neutro (mediador/facilitador) - Artesãos e familiares</p>
<p><b>3 Oficina de Formação de Rede Participativa</b></p>	<p>- Reconhecer pontos focais (nós da rede) identificando a hierarquia das relações. - Mapear potenciais colaboradores pela perspectiva de artesãos e colaboradores e que ainda não estão no processo</p>	<p>- Teia da Vida (Conectando pessoas físicas e jurídicas) - Diagrama de Venn (Visualizando as parcerias do passado, presente e futuro)</p>	<p>- Agente Externo Neutro (mediador/facilitador) - Artesãos e familiares - Coordenadores do “Caminhos de Barro” - Colaboradores em geral</p>
<p><b>4 Oficina de Planejamento Coletivo – Parte I Diagnóstico</b></p>	<p>- Identificar coletivamente pontos fortes e fracos do “Caminhos de Barro” - Identificar demandas dos artesãos</p>	<p>- Árvore dos Sonhos (Levantamento de demandas pela ótica dos artesãos) - Matriz Swot (Levantamento de Fortalezas, Oportunidades, Fraquezas, Ameaças)</p>	<p>- Agente Externo Neutro (mediador/facilitador) - Artesãos e familiares</p>

<p><b>5 Oficina de Planejamento Coletivo – Parte II Problematização</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Identificar desafios dos artesãos e colaboradores</li> <li>- Hierarquizar demandas e desafios por prioridade e consenso coletivo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Árvore dos Problemas</i> (Levantamento de desafios para se atender às demandas pela ótica dos artesãos e colaboradores)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Agente Externo Neutro (mediador/facilitador)</li> <li>- Artesãos e familiares</li> <li>- Coordenadores do “Caminhos de Barro”</li> <li>- Colaboradores em geral</li> </ul>
<p><b>6 Oficina de Planejamento Coletivo - Consolidação</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Elaborar propostas de solução e inovação</li> <li>- Estabelecer encaminhamentos com prazos e metas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Dragon Dreaming</i> (Delimitando objetivos de um projeto coletivo)</li> <li>- <i>Word Café</i> (Divisão em Grupos de Trabalho Temáticos)</li> <li>- Plenária (Apresentação dos Grupos de Trabalho Temáticos)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Agente Externo Neutro (mediador/facilitador)</li> <li>- Artesãos e familiares</li> <li>- Coordenadores</li> <li>- Colaboradores em geral</li> </ul>
<p><b>7 Seminário de Participação Social e Cidadania em Rede</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Explorar a temática sobre liderança, governança, autogestão e autonomia em rede</li> <li>- Explorar a temática da co-participação e parceria pró-ativa</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Seminário</li> <li>- Mesa redonda 1 (Análises do processo feito pelos artesãos)</li> <li>- Mesa redonda 2 (Análises do processo feito pelos colaboradores)</li> <li>- Análise do Agente Externo Neutro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Agente Externo Neutro (mediador/facilitador)</li> <li>- Artesãos e familiares</li> <li>- Coordenadores do “Caminhos de Barro”</li> <li>- Colaboradores em geral</li> </ul>

<p><b>8 Oficina de Planejamento de uma Caminhada Ecocultural pelos “Caminhos de Barro”</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Identificar novas narrativas possíveis para a construção identitária do grupo de artesãos</li> <li>- Planejar um roteiro de visitação dos participantes do grupo de artesãos pelo território do projeto “Caminhos de Barro” com fins de educação patrimonial</li> <li>- Identificar novos produtos para além da venda direta dos artesanatos, como, por exemplo, roteiros turísticos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aula expositiva (explanação de um(a) convidado(a) para contar a história ancestral de Campo dos Goytacazes, a toponímia do lugar, entre outras referências geohistóricas com o intuito de gerar gatilhos de inspiração sobre referências culturais do grupo.</li> <li>A atividade será de planejamento para que depois possa ser realizada a caminhada posteriormente.</li> <li>- Roda de Conversa e desenvolvimento inicial de uma proposta por meio da metodologia de <i>Design Thinking</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Agente Externo Neutro (mediador/facilitador)</li> <li>- Artesãos e familiares</li> <li>- Coordenadores do “Caminhos de Barro”</li> <li>- Colaboradores em geral</li> <li>- Um ou mais Designers convidados</li> <li>- Um ou mais profissionais Historiador, Turismólogo, Geógrafo ou outro profissional de áreas afins.</li> </ul>
--	---	--	---

Fonte: Autoria própria

#### 4.1.2 Descrição das Metodologias Participativas propostas

É importante ressaltar que estas oficinas propõem utilizar metodologias participativas e dinâmicas de grupo como recursos de ludicidade, de forma a facilitar o engajamento dos participantes na construção de propostas, conectar uma oficina a outra e propor soluções que tentem equalizar os diversos interesses envolvidos em torno dos objetivos principais, propósito e finalidades do projeto “Caminhos de Barro”.

##### 4.1.2.1 OFICINA 1 – Roda de Conversa Puxando o Fio da Memória

Esta oficina inicial tem o intuito de aproximar os participantes, organizar informações e uma contextualização histórica sobre o projeto “Caminhos de Barro” na perspectiva e percepção dos artesãos, além de provocar uma escuta ativa dos colaboradores. A ideia é fazer

uma roda de conversa de abertura composta por um momento interativo e de apresentação dos participantes (podendo ser feita mais de uma roda com mais de um facilitador, caso o número de participantes ultrapasse vinte pessoas). Em seguida os participantes seriam convidados a externar suas percepções em um Mapa Mental. Como resultado, uma cartografia social ou socioparticipativa mapearia a visualização do projeto “Caminhos de Barro” no território identificado pelos artesãos

As rodas de conversa se tornam instrumentos importantes e democráticos para o nivelamento entre os participantes, onde todos se olham e se escutam. Seu uso pretende incentivar e valorizar o conhecimento endógeno do grupo de artesãos, conhecer sua percepção e seu lugar de fala dentro da proposta. A adaptação da linguagem e o papel do facilitador/mediador deve considerar o nível de escolaridade e engajamento dos participantes.

Vale ressaltar que um dos aspectos de maior relevância para a manutenção cultural do artesanato enquanto tradição emergente há mais de vinte anos dessas comunidades envolvidas, é o envolvimento dos familiares das artesãs. Por isso, o convite para que eles participem da oficina, podendo inclusive se estender para representantes da juventude local, consiste em uma oportunidade de transmissão dos saberes, sendo a palavra, o elemento central de seu processo educativo.

A palavra atua como criadora do universo, expressão da Força Vital, organizadora da esfera política, tanto em relação à comunidade quanto em relação às famílias. Ela gera e movimenta a energia, o que demonstra seu poder de transformação. É constituinte de quaisquer atividades no tempo, seja ele sagrado ou profano. (OLIVEIRA, 2010, p. 9)

Nesse aspecto, torna-se necessário compreendermos dois elementos norteadores para a preservação cultural: a transmissão oral e a forma de educar diferenciada, visto que foi relatado nas entrevistas que as oficinas realizadas até o momento não proporcionaram muito tempo para o diálogo, tendo formato expositivo e a palavra sendo dos colaboradores externos, muitas vezes universitários ou profissionais de nível superior de ensino.

Na continuidade da Oficina 1, a cartografia socioparticipativa utiliza de procedimentos metodológicos constituídos geralmente por duas dimensões: a) compilação de um conjunto de estudos relacionados à temática em questão correspondendo ao referencial teórico; b) atividades formativas realizadas junto às comunidades culminando na elaboração de mapas mentais e coletivos, geralmente desenhados, criando representações gráficas ou utilizando objetos e materiais diversos para colagem e elaboração de uma legenda sobre os mapas que vão sendo dialogados em grupo.

Uma das grandes referências da geografia, por uma abordagem cultural e humanista, e do campo das representações do espaço por meio dos mapas mentais é Kozel (2009), que assinala que:

(...) Ao considerar as representações como uma forma de linguagem, nos embasamos teoricamente em Mikhail Bakhtin (1986) que nos permite analisar os signos decorrentes dos mapas mentais como *Enunciados* estabelecendo relações entre as esferas sociais e as formas de comunicação. Ao analisar as representações como *Enunciados*, pode-se redimensioná-las amplamente estabelecendo relações entre as esferas sociais e as formas de comunicação, envolvendo grande número de interlocutores. Portanto, a codificação dos signos que formam a imagem como um texto, não se constitui apenas uma representação individual, mas coletiva, na medida em que compartilha valores e significados com comunidades e redes de relações. (KOZEL, 2009, p. 1)

O ideal é que todo o conteúdo desta Oficina 1 seja gravado com livre consentimento dos participantes e transcrito de forma que a análise do conteúdo do sujeito coletivo possa ser utilizado para apoio durante todo o processo de formação e preenchimento da Matriz Swot / Análise FOFA a ser realizada durante a Oficina 4. Esta função poderia ser da universidade parceira.

#### 4.1.2.2 OFICINA 2 - Eu e o Artesanato: autoconhecimento e autorreconhecimento do ofício e profissão de artesãos

No intuito de levantar percepções sobre as potencialidades da vocação produtiva de cada membro artesão e do grupo como um todo, além de identificar potenciais multiplicadores, esta oficina utilizaria de metodologias lúdicas voltadas para técnicas de contação de histórias e causos, seguidas de perguntas geradoras que façam os participantes refletirem sobre suas múltiplas identidades no cotidiano e na vida produtiva enquanto artesãos.

As perguntas geradoras podem partir:

a) do universo individual, como por exemplo: O que sei fazer? O que gosto de fazer? O que me pagam para fazer? O que não gosto de fazer? O que faço, mas não é valorizado, por quê?

b) do universo coletivo: Eu me identifico com o que o grupo sabe fazer, por quê? O que eu faço é valorizado pelo grupo, como? O que fazemos juntos gera um resultado equilibrado para todos, como?

O autorreconhecimento seria analisado para identificar os níveis de pertencimento dentro do grupo. Neste sentido, França<sup>28</sup> *et al.* (2014) pontuam sobre os autores Fentress e Wickham (2003) e sua contribuição para a evolução do pensamento de Maurice Halbwachs (1990) com a obra *Memória Social*:

A memória social é, então, formada por uma série de informações compartilhadas. Ao mesmo tempo, é local de produção de identidade e de sentimento de pertencimento: o mesmo grupo que atua na produção de representações sociais que formam a memória também necessita desta mesma memória para sua manutenção enquanto grupo comum. Assim a memória não deve ser pensada como uma entidade isolada, com existência própria, e sim como algo fruto de um constante embate entre diversos tipos de fontes de informação.

(...)

Lembrar é trazer à tona o que está submerso, vir de baixo, *sous-venir*, *souvenir*. (FRANÇA *et al.*, 2014, p. 106-109).

Este autorreconhecimento enquanto um ser de ofício, sobre a importância dada ao artesão por meio de políticas públicas emergentes, sobre a tradição e da trajetória do “Caminhos de Barro”, pode ser enaltecido utilizando-se técnicas de *Storytelling*, termo utilizado para denominar a contação de histórias no mundo dos negócios, incentivando que as artesãs “contem” uma história, de preferência valorizando a história dos artesãos, do projeto e da localidade Campo dos Goytacazes.

#### 4.1.2.3 OFICINA 3 - Formação de Rede Participativa

Na contemporaneidade compreende-se que a intervenção em redes vem se despontando como princípio ordenador de políticas sociais e iniciativas de base comunitária, além de ser incorporada na gestão de organizações, coletivos informais e movimentos sociais. Isso ocorre partindo dos princípios da coletividade e da economia circular e solidária entre mais de uma organização ou pessoa (física ou jurídica), formalizada ou não, e que tenham interesses comuns (CARMO *et al.*, 2018).

Trazendo para a realidade do “Caminhos de Barro”, sabemos da preocupação recente dos cortes em educação no Brasil no ano de 2022, principalmente no que se refere às bolsas de

---

<sup>28</sup> Membro do Grupo de Pesquisa em Imagem e Sociabilidade – ‘GRIS’, vinculado à Fafich – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, fez uma análise do livro *Memória Social* (2003), do doutor em Antropologia pela Universidade de Oxford, James Fentress e o historiador Christopher Wickham, acadêmico britânico e professor da mesma universidade -. (N.A.)

pesquisa e extensão e que este fato seria um fator limitante da continuidade diante do quadro de assistencialismo que existe na atualidade para manutenção dos artesãos bolsistas.

Portanto, a racionalidade econômica é um fator que influencia na necessidade da formação de redes coparticipativas e colaborativas, pela necessidade de otimização de recursos humanos e redução de custos, e até de evitar retrabalho, “já que os membros de uma rede passam a contar com os recursos dos parceiros, tais como o conhecimento técnico, a infraestrutura que oferecem às relações políticas, ao trabalho voluntário, entre outras formas de autoajuda” (CARMO *et al.*, 2018, p. 1).

Desta forma a metodologia participativa conhecida como Teia da Vida é muito utilizada para este tipo de dinâmica em que as pessoas (físicas e jurídicas) são pensadas enquanto pontos focais (nós da rede) e por meio de uma estrutura de amarração de barbantes entre pontos que se convergem. Nela identifica-se a força destes pontos focais e quais outras estruturas estão dependentes ou não deles. Para tanto, deve-se levantar informações sobre como tem sido a dinâmica de relacionamento entre seus ‘nós’ e, por último, realizar considerações de potenciais estratégias identificadas para o fortalecimento destes ‘nós’ e a formação de novos, se necessário.

A proposta de se formar uma rede participativa entre artesãos e colaboradores do projeto “Caminhos de Barro” foi com o objetivo de unir atores sociais (pequenas e grandes empresas, comerciantes, gestores públicos, ONGs, artesãos, produtores rurais, vereadores, artistas locais, comunidades, monitores de turismo local, igrejas, instituições de ensino etc) para o apoio integrado e a produção, divulgação e comercialização sustentável da atividade do artesanato em cerâmica em Campos dos Goytacazes. Esta rede extrapola os muros da universidade e convida novos atores a participarem de uma engrenagem de forças e tentar minimizar as ameaças que serão identificadas na Oficina 4.

Scherer-Warren (1993, p. 11) propõe que as redes devem ser fruto de interações entre diferentes atores sociais e que "a análise em termos de redes de movimentos implica buscar as formas de articulação entre o local e o global, entre particular e o universal, entre o uso e o diverso, nas interconexões das identidades dos atores com o pluralismo”.



#### 4.1.2.4 OFICINA 4 - Planejamento Coletivo – Parte II Diagnóstico

A “Árvore dos Sonhos”, parte de uma metodologia mais ampla chamada “Oficina de Futuro”<sup>29</sup>, criada pela ONG Instituto ECOAR para a Cidadania, a ser aplicada com os artesãos e colaboradores, é utilizada na construção de projetos coletivos, na qual um painel em formato de árvore é montado de forma representativa por fichas coloridas em formato de folhas que vão, de forma figurativa, compondo o tronco que antes se encontrava com seus galhos “secos e sem vida”. Cada folha é um sonho descrito por um participante e, nesta adaptação, o direcionamento se daria a partir da seguinte pergunta: “Qual o MEU SONHO enquanto artesã(ão) e/ou colaborador(a) do ‘Caminhos de Barro’, para mim e para a minha comunidade?”. Muitos sonhos são compartilhados e, somados, se tornam Objetivos a serem problematizados na Oficina 5 e um sonho reconhecido coletivamente passa a ser perseguido como meta na Oficina 6.

Outro método a ser utilizado nesta oficina é a Matriz *Swot*, uma Matriz de Avaliação Estratégica, mais conhecida no Brasil como Análise F.O.F.A, sigla que representa a identificação das Forças e Fraquezas (Ambiente Interno) do grupo, do projeto ou de uma instituição, e das Oportunidades e Ameaças (Ambiente Externo) para os mesmos cenários. A matriz FOFA, ferramenta do campo da administração muito utilizada pelo SEBRAE (Portal SEBRAE, 2017), geralmente é utilizada para instituições em que se faz o cruzamento de cenários para se saber quais serão os objetivos estratégicos da instituição, com menor chance de falha. Cenários são reflexões sistemáticas, extraídas por métodos científicos, que definem futuros possíveis.

Desta forma sugerimos adaptar essa metodologia para analisar as potencialidades, as debilidades, as vulnerabilidades e as realidades locais do projeto “Caminhos de Barro” de forma horizontal e participativa. As atividades seriam realizadas coletando dados em tarjetas, ficando visualmente acessíveis a todos os participantes durante o processo.

Ao final desta atividade, os facilitadores apresentariam quadros temáticos com a representação dos resultados obtidos por meio de análise qualitativa de cada tarjeta, destacando as variáveis a partir de palavras-chaves e suas repetições, chegando a gráficos, podendo utilizar também do recurso das nuvens de palavras, mapas mentais e representações gráficas. Assim amplia-se a visualização do que foi sistematizado em tempo real e que será pormenorizado pela

---

<sup>29</sup> Disponível na íntegra em <http://portal.mec.gov.br/dmdocuments/publicacao7.pdf>, acessado em fev. 2023.

equipe técnica, complementando a Matriz *Swot* para a apresentação e validação nas Oficinas 5 e 6 de Planejamento Coletivo.

As análises seriam relacionadas às especificidades do projeto “Caminhos de Barro” e aos fatores externos que podem representar oportunidades e ameaças, oriundas de fatores não constitutivos do grupo de artesãos e seus colaboradores, e que estão associadas a atores (*stakeholders*) da sociedade civil e instituições de ensino, clientes/consumidores, instituições do executivo (municipal, estadual, federal), instituições ambientais, e as legislações aplicáveis ao contexto da produção artesanal em cerâmica.

A partir do conhecimento dos pontos fortes e das fraquezas, poderão ser estabelecidas ações direcionadas. Ao mesmo tempo, esta Matriz de Avaliação Estratégica também poderá ser utilizada como elemento norteador para um futuro plano de marketing e comercialização e poderá ser aproveitada durante a Oficina 9.

#### 4.1.2.5 OFICINA 5 - Planejamento Coletivo – Parte II Problematização

Com o objetivo de identificar desafios dos artesãos e colaboradores e propor uma hierarquização das demandas e desafios do projeto “Caminhos de Barro”, identificados por prioridade no consenso coletivo, sugerimos a metodologia da Árvore dos Problemas, muito utilizada em áreas interdisciplinares, como a saúde por exemplo (OLIVEIRA *et al*, 2015).

A Árvore dos Problemas se parece com a Árvore dos Sonhos, mas foca na problematização sobre o que impede ou atrapalha que o grupo consiga alcançar seus sonhos e objetivos. Na representação da árvore é importante, além de identificar os desafios, tentar chegar à raiz dos problemas, buscando diferenciar fatores que são causas e fatores que são consequências daquele problema identificado.

Com isso, a metodologia garante a delimitação coerente de novos objetivos solucionadores para as causas do problema e não para as consequências, e propõe soluções viáveis, ou metas, em curto, médio e longo prazo. Na definição das metas há que se ter cuidado no sentido de se evitarem pretensões ambiciosas de quem quer atingir “grandes conquistas” em curto prazo. Para tanto, é importante que se tenha sempre presente a metodologia (com suas limitações) e os recursos disponíveis no grupo ou no projeto “Caminhos de Barro” como um todo.

#### 4.1.2.6 OFICINA 6 - Planejamento Coletivo – Parte III Consolidação

Após todo este Diagnóstico Rápido Participativo, é chegada a hora de consolidar propostas de soluções inovadoras aplicando as estratégias identificadas e estabelecer encaminhamentos com prazos e metas para a nova empreitada. Supondo que exista todo um monitoramento de resultados dos últimos 20 anos de projeto, a colaboração dos coordenadores e colaboradores do projeto é imprescindível nesta etapa de transição para um planejamento participativo consolidado.

Nesta oficina, utilizando a metodologia do *Dragon Dreaming*, o intuito é traçar objetivos comuns, reunindo sonhos individuais diante de um consenso coletivo de prioridades. O *Dragon Dreaming* surgiu a partir do trabalho e da prática da Fundação Gaia da Austrália Ocidental. Ele é inspirado no “trabalho que Reconecta” de Joanna Macy, na Ecologia Profunda<sup>30</sup> (MACY & BROWN, 2010), na teoria dos sistemas vivos mundiais, elementos das teorias quântica, do caos e da complexidade (CROFT, 2014).

Em resumo, nesta metodologia consegue-se perceber o que é importante para cada participante do projeto para se manter engajado nele, além dos participantes do grupo se auto-identificarem nos perfis propostos entre sonhadores, planejadores e executores e definir a divisão de tarefas em rede, respeitando a afinidade com tais perfis.

Após análises individuais dos participantes sobre os perfis com que se identificam e as atividades pelas quais têm mais interesse, habilidades e desejo de participar, indicamos a metodologia Word Café, um processo criativo baseado em diálogos entre indivíduos, em uma elaboração coletiva e colaborativa para responder questões de grande relevância. Os participantes são divididos em grupos para conversar sobre um determinado tema previamente escolhido, os Grupos de Trabalho Temático.

O Word Café é uma metodologia de livre acesso para todas as pessoas, engendrada por Brown e Isaacs (2005). Dentre as diretrizes desta metodologia está a de estimular a contribuição de todos: encorajar a participação dos participantes, respeitando seus diferenciados estilos e vontades. O facilitador (*Host*) divide os indivíduos em grupos de conversação e prepara perguntas geradoras para fomentar o diálogo que vai sendo registrado em painel colaborativo. Dentro de cada grupo define-se um “anfitrião” que permanecerá na mesa, enquanto os outros atuarão como viajantes, trocando de mesa a cada rodada. Ao final, cada anfitrião organiza as propostas dadas por todos que passaram por seu Grupo de Trabalho Temático e apresenta em uma plenária.

---

<sup>30</sup> O conceito defende que a natureza possui um valor intrínseco, independente de seu valor de uso pelo ser humano.

Na Plenária existem algumas regras que precisam ser acordadas e mediadas pelo facilitador como o tempo de apresentação de cada Grupo de Trabalho Temático, possibilidade ou não de intervenção de quem está na escuta e, caso se opte por ser uma plenária deliberativa, deve-se haver controle de adesão dos participantes por cada proposta apresentada.

#### 4.1.2.7 OFICINA 7 – Seminário de Participação Social e Cidadania em Rede

De acordo com Tenório e Rozenberg (1997), o processo de consolidação da democracia acontece de maneira lenta. Pressupondo que a participação social e a cidadania referem-se à apropriação pelos indivíduos do direito de construção democrática do seu próprio destino, e entendendo que estamos propondo este processo de forma mais horizontalizada, sua concretização passa pela organização coletiva dos participantes, possibilitando desde a abertura de espaços de discussão dentro e fora dos limites do grupo de artesãos e do projeto “Caminhos de Barro”, para nivelar conhecimentos e estabelecer estratégias de ação e canais de diálogo com outros atores (TENÓRIO; ROZENBERG, 1997).

A proposta desta oficina em formato de Seminário tem o intuito de explorar as temáticas sobre liderança, governança, autogestão e autonomia em rede, co-participação e parceria pró-ativa. O papel do Agente Externo Neutro é de grande importância para que se faça uma análise do que será apresentado pelas partes interessadas no projeto “Caminhos de Barro” e para que estas propostas sejam consensuadas e se complementem.

#### 4.1.2.8 OFICINA 8 - Planejamento de uma Caminhada Ecocultural pelo “Caminhos de Barro”

Nesta oficina, pretende-se como resultado identificar narrativas que estiverem atreladas aos trajetos a serem percorridos para a observação participante do grupo de artesãos e colaboradores sobre seu território.

Os mapas colaborativos elaborados durante a Oficina 1 podem ser aproveitados aqui como gatilhos para a identificação de pontos-chave a serem prestigiados pelo roteiro e se possível visitados posteriormente pelo grupo.

O *Design Thinking* é uma forma de abordagem originada na área de administração e design e adaptada às empresas e corporações. Pode ocorrer por meio de uma abordagem estruturada para gerar e aprimorar ideias. É realizado em quatro fases, da identificação do desafio até a solução do problema: Imersão (*insights*), Ideação, Prototipação e, finalmente, Realização. Elas

podem se repetir ao longo do processo, já que pode ser necessário refinar as ideias ou partir de outro ponto de vista (PORTAL DO SEBRAE). Vale ressaltar que os outros métodos abordados anteriormente também fazem parte do *Design Thinking*.

Além do roteiro propriamente dito, a oficina propõe um processo de registro de memórias e lembranças ao discorrer sobre o cotidiano, correlacionando passado, presente e instigando a pensar novas interações com o futuro, utilizando da metodologia de Roda de Conversas no final.

Seria interessante que cada artesão possa fotografar ou registrar suas impressões em Diários de Campo<sup>31</sup>, para que posteriormente se abra nova roda de conversas para discussão em grupo e possíveis encaminhamentos.

---

<sup>31</sup> Consiste no registro completo e preciso das observações dos fatos concretos, acontecimentos, relações verificadas, experiências pessoais do profissional/investigador, suas reflexões e comentários.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como resultados desta pesquisa, conseguimos analisar o processo de transformação artesanal e a construção das identidades do ofício artesanal a partir do contato interdisciplinar, com ênfase no design, por meio do projeto “Caminhos de Barro” e perceber em que medida o artesanato foi reconhecido enquanto elemento identitário dos participantes do projeto.

As variações no processo produtivo dos artesãos ocorridas ao longo de mais de vinte anos de projeto puderam promover a ressignificação das identidades relacionadas ao trabalho dos mesmos de forma significativa e positiva pelo grupo.

A inserção de designers e outros profissionais no processo produtivo artesanal resultou em inovação, não apenas em novas formas de produzir objetos, mas em como utilizar de forma mais sustentável as matérias primas da região. É inegável a contribuição do projeto “Caminhos de Barro” para a inclusão social e diversificação econômica para a região que também adentra aos municípios limítrofes de Campos dos Goytacazes.

Entretanto, tal contribuição também resultou em um certo essencialismo, ou seja em uma estratégia de gestão de tempo ou uma técnica de produtividade ao buscar associar o artesanato desenvolvido pelo grupo a processos repetitivos, automáticos e muitas vezes sem valorização cultural. Canclini (2011) contrapõe observando que exemplos do artesanato produzido na atualidade bebe de diversas influências e matizes icônicas, não sendo produzido em série ou como execução de um protótipo até a exaustão. Pelo contrário, para o autor, artesãos e artistas populares “[...] superam os estereótipos, propõem cosmovisões e são capazes de defendê-las esteticamente e culturalmente” (idem, p. 243). Neste sentido, também trazemos os pensamentos de Bourdieu (2013), ao compreender o artesanato como um bem simbólico: “[...] realidades com dupla face – mercadorias e significações – cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural” (BOURDIEU, 2013, p. 102, 103).

Com esta pesquisa, foi aberta uma nova reflexão sobre os limites de atuação da Universidade neste compromisso com o desenvolvimento local e sobre novas perspectivas emancipatórias que podem ser o grande desafio de continuidade do projeto, para além dos muros da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro.

Portanto, para desdobramentos futuros, sugerimos uma incursão sobre a lógica em busca de um trabalho propositivo, decolonial e humanizado. Percebe-se que existem ainda lacunas

em que o Campo do Design pode continuar a contribuir com a construção do senso de pertencimento de maior parcela da sociedade envolvente do projeto “Caminhos de Barro”, sobre um ofício cultural e uma atividade econômica que não se constituíram com base na tradicionalidade, mas se compuseram enquanto potência de tradição pela força da continuidade das atividades no cotidiano contemporâneo.

Sobre os sistemas de disposições duráveis ressaltados pelo conceito de *habitus* de Bourdieu (1983), percebemos, por um olhar decolonialista que, para que as estruturas estruturadas estejam predispostas a funcionar como estruturas estruturantes por um período maior de tempo, sem a condução central de agentes externos, sendo a UENF um regente neste estudo de caso, o sentido de pertencimento deve ser estabelecido e internalizado pelo grupo e seus entes de convívio.

A população de artesãos do Norte Fluminense é formada majoritariamente por mulheres de meia idade e de classes populares (Leitão, 2013). Essa observação pode ser percebida ao analisarmos o corpo de artesãos do projeto “Caminhos de Barro”. Tal perfil pode estar caracterizado pela menor escolarização, pela educação tradicional que inclui o aprendizado do artesanato, pelo confinamento na esfera doméstica, e por aquilo que Bourdieu (1999) identifica como *habitus* feminino<sup>32</sup>: a tendência a reproduzir o cuidado com a aparência da família e da casa.

O capital social é aquilo que dá coesão ao grupo, fazendo com que a demanda por reconhecimento e as conquistas sejam um processo coletivo e não mera autoafirmação dos sujeitos isolados, e, por conseguinte, será o principal fator a fazer com que essa inclusão social seja massiva, gerando desenvolvimento.

Foi observada também certa desvalorização do mercado regional quanto à própria cultura, resquícios da formação sócio-histórica do Norte Fluminense, de valorização do que vinha da metrópole. Desse modo, o artesanato como expressão da cultura local também é desvalorizado no mercado interno.

O artesanato em cerâmica pensado como uma referência cultural de Campos do Goytacazes/RJ precisa adentrar pela contextualização geohistórica em um território produtor natural de argila e que, por algum motivo de manejo tradicional, existe em quantidade e qualidade, provavelmente pelo manejo antigo de conservação desta matéria prima, ou de tudo

---

<sup>32</sup> "A dominação masculina, que constitui as mulheres como objetos simbólicos, cujo ser (esse) é um ser-percebido [...] tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo e para o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes e disponíveis. Delas se espera que sejam —femininas! [...]" (BOURDIEU, 1999, p.82).

que compõe para a existência dela, realizados por populações concentradas de indígenas na região e depois explorada economicamente por diversos tipos de industrialização (FURTADO, 2001).

Seguindo este raciocínio que provoca maiores pesquisas em profundidade, a memória coletiva e as identidades do ofício de artesanato podem não terem sido, portanto, inventadas, mas ressignificadas.

Aprofundar nesses estudos é talvez resgatar uma tradicionalidade esquecida, apagada em uma memória coletiva e, conseqüentemente, precisando ser reconstruída para esta camada das identidades do artesanato local, principalmente quando pensamos no fortalecimento comunitário em prol de seu próprio desenvolvimento, para novas formas de organização do projeto “Caminhos de Barro” junto de seus parceiros e na disseminação dos conhecimentos para além das técnicas, sobretudo junto às juventudes e infâncias locais.

Da mesma forma seria o caso de aprofundar nas pesquisas sobre as origens do estilo de tecimento do crochê, seus desenhos e pontos, cores e texturas, sua manutenção na cultura local, mesmo antes do “Caminhos de Barro” entrar em cena.

Tudo isto estamos considerando, finalmente, para afirmar que, para que o Campo do Design continue trabalhando a serviço da manutenção destes traços de tradicionalidades e ainda colaborando com a criação de uma marca identitária territorial, será preciso dar ênfase ao design voltado às plasticidades populares e desenvolver técnicas de atrair um público que valorize as peças de tal forma que se remunerem tanto os artesãos sem precisarem eternamente das bolsas de extensão para complementarem sua renda e se manterem neste ofício. Também espera-se o desenvolvimento do empreendedorismo no grupo de artesãos, a fim de, quem sabe, se tornarem uma cooperativa, capaz de realizar uma auto gestão e demandar da Universidade e de outros parceiros suas próximas necessidades organizadas por prioridade e consensuadas de forma coletiva.

A universidade, neste caso, opera sobre o projeto como uma instância de consagração (BOURDIEU, 2011), em um processo de dar-receber-e-retribuir capital social e capital simbólico com estes grupos: As artesãs recebem apoio técnico e uma certa legitimidade que passa pela sigla da universidade. Em contrapartida, a UENF também recebe algo em troca, um modelo de marketing social, por estar cumprindo o papel da ação extensionista em diminuir os muros que separam a universidade da comunidade.

Por último, a proposta prática a ser realizada por meio de metodologias participativas, entende-se ter um valor transdisciplinar que perpassa o Campo do Design e se reconecta e ressignifica com os campos da Administração, da Economia Circular e Solidária, do Turismo



de Base Comunitária, do *Design Thinking* e da inovação em novas tecnologias sociais a serem descobertas. Caso a proposta seja praticada, deve ser passível de todo o cuidado em registros e sistematização, gerando dados brutos a serem disponibilizados e lapidados por outras pesquisas, e se reorganizando para os sentidos de continuidade em médio e longo prazo.

## REFERÊNCIAS:

ADG Brasil. **Sobre**. Disponível em: <<http://www.adg.org.br/adgbrasil.php>>. Acesso em: 17 mar. 2022.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo?: e outros ensaios. In: **Chapecó: Unochapecó**, 2009. p. 55-73.

ALEXANDRE, J.; RIZZO, I.; GARCIA, F. **Caminhos de Barro: nossa história**. Campos dos Goytacazes: Eduenf, 2020. 134 p. Disponível em: <http://uenf.br/dic/editora/wp-content/uploads/sites/5/2020/08/livro-Caminhos-de-Barro.pdf>. Acesso em: 07 ago. 2020.

ALMEIDA, Maria Geralda. Festas de Padroeiras e Festas Rurais: Territórios de Identidades na Contemporaneidade – México e Brasil. 2018, p. 57 – 84. In: ALMEIDA, M. G. de. **Geografia Cultural – Um Modo de Ver**. Goiânia: Gráfica UFG, 2018, 384p.

ALMEIDA, Fernando dos Santos; FIALHO, Francisco Antônio Pereira. **Conceito em construção: considerações sobre a definição oficial de design gráfico ao longo dos anos**. *Projética*, [S.L.], v. 8, n. 2, p. 83, 22 dez. 2017. Universidade Estadual de Londrina. <http://dx.doi.org/10.5433/2236-2207.2017v8n2p83>.

ALMEIDA, F. S. Pesquisa analisa o design das embalagens de perfumes: depoimento. Rio de Janeiro: **Agência de Notícias Científicas da UERJ**, 2014. Entrevista concedida a Katrine Oliveira.

ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e a institucionalização do design no Brasil**. Doctorate Thesis. PPGAS/ MN. UFRJ. Rio de Janeiro. 2011.

BARDI, Lina Bo. **Tempos de Grossura: o design no impasse**. Ed. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, 1994

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Lisboa, Portugal; Edição 70, LDA, 2009.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005

BONSIEPE, Gui: **Design, Cultura e sociedade** – São Paulo: Blucher, 2011

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

BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. Sérgio Miceli (org). São Paulo: Perspectiva, 2013.

BOURDIEU, Pierre (1980). **O Capital Social** – Notas Provisórias. In: NOGUEIRA, Maria Alice e CATANI, frânio (org.). *Escritos de educação*. Petrópolis: Vozes, 1998.

— A gênese dos conceitos de habitus e de campo. In.: **O Poder Simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BRASIL. Legislação citada anexada pela pela coordenação de estudos legislativos - CEDI. Decreto Nº 80.098, de 08 de agosto de 1977.

BRASIL. Legislação citada anexada pela pela coordenação de estudos legislativos - CEDI. Decreto Nº 83.920, de 14 de março de 1979.

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

BRASIL. PAB - **Programa do Artesanato Brasileiro. Artesanato**. Brasília, 2012. Disponível em <<http://www.obecdf.org/index.php/component/k2/item/35baseconceitualartesanatobrasileiro>>. Acesso em 15/03/2021.

BROWN, Juanita; ISAACS, David. **World Café Community** The World Cafe: Shaping Our Futures Through Conversations That Matter. São Francisco, California: Berrett-Koehler Publishers, Inc. (2005).

CANCLINI, N. G. Estudos sobre cultura: uma alternativa latino-americana aos cultural studies. **Revista Famecos**, nº 30, Porto Alegre, 2006.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CARACAS, L. B.; NORONHA, R. G.; GUIMARÃES, M. J. S.; PASSOS, L. de T. G. dos; VIANA, F. C. de O. Refletindo sobre design e representações: processos metodológicos e construção de conhecimento. p. 1477-1489 . In: **Anais do 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design** [= Blucher Design Proceedings, v. 9, n. 2]. São Paulo: Blucher, 2016. ISSN 2318-6968, DOI 10.5151/despro-ped2016-0125. Disponível em <http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/refletindo-sobre-design-representaesprocessos-metodologicos-e-construo-de-conhecimento-24361>. Acesso em 03/08/2020.

CARDOSO, Rafael. **Uma Introdução à História do Design**. São Paulo. 2008

CAREGNATO, Rita Catalina Aquino; MUTTI, Regina. **Pesquisa qualitativa: análise de discurso versus análise de conteúdo**. Texto contexto - enferm. [online]. 2006, vol.15, n.4, pp.679-684. ISSN 0104-0707

CARVALHO, Ailton Mota de (Org.); TOTTI, Maria Eugênia Ferreira (Org.). **Formação histórica e econômica do Norte Fluminense** . São Paulo: Garamond, 2006.

CASTILHO, Maria Augusta; DORSA, Arlinda Cantero; SANTOS, Maria Christina Félix e OLIVEIRA, Monizzi Mábile Garcia. Artesanato e saberes locais no contexto do desenvolvimento local. **Interações** (Campo Grande) [online]. 2017, vol.18, n.3, pp.191-202. ISSN 1518-701

CAVALCANTI, Virginia Pereira; FERNANDES, Dulce Maria Paiva; SERAFIM, Elisa Feltran. **Design e artesanato no Brasil**: reflexões sobre modelos de atuação do design junto a grupos de produção artesanal. 5o Simpósio de Design Sustentável. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em <http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/designproceedings/sbds15/1st601d.pdf>. Acesso em 28 de junho de 2021

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência — Aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CROFT, John. **Guia Prático Dragon Dreaming - Uma Introdução Sobre como Tornar seus Sonhos em Realidade Através do Amor em Ação**. Versão 2.0, 2014. Disponível em < <https://dragondreamingbr.org/guia-pratico-dragon-dreaming/> >. Acesso em fev. 2023.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 256p. 1999.

Curcio, G. O. F., & Santos, M. C. L. dos. (2017). **Móvel popular: design para a nova classe média**. PosFAUUSP, 24(42), 74-87. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-2762.v24i42p74-87>

Coulon, A. **Etnometodologia**. Petrópolis: Vozes. (1995).

COUTO, Rita Maria de Souza. Movimento interdisciplinar de designers brasileiros em busca da educação avançada. 1997. 246 f. **Tese (Doutorado em Educação)** - Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 1997.

CRESWELL, J.W. **Projeto de Pesquisa**. Métodos qualitativo, quantitativo e misto. São Paulo: SAGE, 2010.

DAMÁSIO, Vera. Design, memória, emoção: uma investigação para o projeto de produtos memoráveis. Cadernos de Estudos Avançados em Design: **Design e Emoção** / Organização: Dijon de Moraes; Regina Álvares Dias - Barbacena: EdUEMG, 2013. 192 p.: il. – v. 8

SCOREL, Ana Luisa. **O efeito multiplicador do design**. 2. ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.

ESTRADA, A. A. **Os fundamentos da teoria da complexidade em Edgar Morin**. Akrópolis Umarama, v. 17, n. 2, p. 85-90, abr./jun. 2009.

FACHONE, Savana Leão; MERLO, Márcia. **Designer Artesão ou Artesão Designer?** Uma questão contemporânea. Design, Arte, Moda e Tecnologia, São Paulo, 2010.

FERNANDES FILHO, S. M. Z. . A interdisciplinaridade como contribuição para uma melhor comunicação no ensino superior. In: **XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 2004, Porto Alegre - RS. Comunicação, acontecimento e memória. Rio de Janeiro: Imprinta Ltda., 2004. p. 01-148.

FERREIRA, Leda Leal. **Análise Coletiva do Trabalho**: quer ver? Escuta. Revista Ciência do Trabalho. ISSN 2319-0574. n.4. 2015

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRANÇA, Rosa Alice. **Design e artesanato**: uma proposta social Revista Design em Foco, vol. II, núm. 2, julho-dezembro, 2005, p. 9-15 Universidade do Estado da Bahia Bahia, Brasil.

FRASCARA, Jorge. **Diseño gráfico y comunicacion**. Buenos Aires: Infinito, 2000.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Série ecumenismo e Humanismo, 23ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

FREITAS, Sydney (org.). **A estrutura da entrevista**: Uma nova abordagem. 1. ed. Rio de Janeiro: Iventura, 2021. 192 p. v. 1. ISBN 6588760019.

FUENTES, Rodolfo. **A prática do design gráfico**. São Paulo: Rosari, 2006.

FURTADO, C. **Economia colonial no Brasil nos séculos XVI e XVII: elementos de história econômica aplicados à análise de problemas econômicos e sociais**. São Paulo: Hucitec, ABPHE, 2001.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. São Paulo: Editora UNESP, 1991

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**.6. ed. São Paulo: Atlas, 2017.

GIL, A. C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas, 2008.

HAESBAERT, Rogério. Identidades Territoriais. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDHAL, Z. (Orgs.). **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p.169 – 190.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro. 2008

\_\_\_\_\_. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

\_\_\_\_\_. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T. T. da. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. 8. Ed. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 103 -133.

ICOGRADA - INTERNATIONAL COUNCIL OF GRAPHIC DESIGN. Definitions, 2001. Disponível em: <<http://www.lsc.ufsc.br/~edla/design/conceitos.htm>>. Acesso em: 15 maio 2022.

ICSID - INTERNATIONAL COUNCIL OF SOCIETIES OF INDUSTRIAL DESIGN. **Industrial design**. Disponível em: <<http://www.icsid.org/iddefinition.html>> acessado em: 15 maio 2022.

IMBROISI, Renato; KUBRUSLY, Maria Emilia. **Desenho de fibra**: artesanato têxtil no Brasil. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2011.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). **Área da unidade territorial: Área territorial brasileira**. Rio de Janeiro: IBGE, 2018

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). **Perfil dos estados e dos municípios brasileiros: 2023**.

JAPIASSU, H. **Interdisciplinaridade e patologia do saber**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

KATINSKY, Júlio Roberto. Artesanato moderno, in: **Agitprop – Revista Brasileira de Design. São Paulo**, ano 1, n. 1, 2008. Disponível em: [http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=repertorio\\_det&id=5&titulo=repertorio](http://www.agitprop.com.br/index.cfm?pag=repertorio_det&id=5&titulo=repertorio). Acesso em: 9 ago. 2020.

KOZEL, Salette. As linguagens do cotidiano como representações do espaço: Uma proposta metodológica possível. In: Encontro de Geógrafos da America Latina - EGAL. Uruguai. 2009. p. 1–13. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <<http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Teoriaymetodo/Metodologicos/04.pdf>>. Acesso em fev. 2023

KRUCKEN, Lia. **Design e território: valorização das identidades e produtos locais – São Paulo**; Studio Nobel, 2009

LAACHER, Smaïn. **L'école et ses miracles: notes sur les déterminants sociaux des trajectoires scolaires des enfants de familles immigrées**. Politix, Paris, n. 12, p. 25-37, 1990.

LAKATOS, Eva Maria. Fundamentos de metodologia científica 1 Marina de Andrade Marconi, Eva Maria Lakatos. - 5. ed. - São Paulo : Atlas 2003.

LAHIRE, Bernard. **Sucesso escolar nos meios populares: as razões do improvável**. São Paulo: Ática, 1995.

LAMEGO, Alberto Ribeiro. **O Homem e o Brejo**. Serviço Gráfico do IBGE. Rio de Janeiro, 1945.

LARROSA, J.; RECHIA, K. **P de professor**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2018.

LEFÈVRE, F.; LEFÈVRE, A. M. C; TEIXEIRA, J. J. V. **O discurso do sujeito coletivo: uma nova abordagem metodológica em pesquisa qualitativa**. Caxias do Sul: EDUCS, 2000.

LEITÃO, Andreza Barreto. **“Farinha pouca, meu pirão primeiro”**: cultura, desenvolvimento e o setor criativo do artesanato na região norte fluminense. 2013. 449 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Políticas Sociais, Centro de Ciências do Homem, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – Uenf, Campos dos Goytacazes, 2013. Disponível em: <https://uenf.br/posgraduacao/politicas-sociais/wp-content/uploads/sites/11/2016/06/ANDREZA-BARRETO-LEIT%C3%83O.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2021.

LÉVINAS, E. **Humanismo do outro homem**. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

LIMA, Marcela Fonseca; OLIVEIRA, Alfredo Jefferson de. **Artesanato e design: Relações delicadas**. Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. Belo Horizonte, 2016. Disponível em: <http://www.proceedings.blucher.com.br/article-details/artesanato-e-design-relaes-delicadas-24679> . Acesso em 13/04/2023

LIMA, R. **Artesanato: cinco pontos para discussão**. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2005. Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Artesanato\\_\\_Cinco\\_Pontos\\_para\\_Discussao.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/Artesanato__Cinco_Pontos_para_Discussao.pdf) . Acesso em: 12/09/2020.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. A conversão semiótica na cultura amazônica. **Obras Reunidas**. Vol. III. São Paulo: Escrituras, 2000.

LUSTOSA, Isis Maria Cunha; ALMEIDA, Maria Geralda de. Os territórios emergentes de turismo e as redes de turismo comunitário: o caso da Terra Indígena ‘Lagoa Encantada’ do povo Jenipapo-Kanindé, Ceará, Brasil. **PASOS. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural**, v. 9(3). Special Issue. 2011.p. 95-104.

MACY, Joanna; BROWN, Molly Young. **Nossa vida como Gaia**. Editora Gaia. 1ª Edição. 2010.

MAIA, Isa. O artesanato e o bem-estar do homem. **Revista Debates Sociais**. V.1, n. 1, Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Cooperação e Intercâmbio de Serviços Sociais, out. de 1965.

MARINHO, Thais Alves. **Modernidade e diversidade cultural: o limite é o mercado** – um estudo de caso sobre o artesanato de capim-dourado no Jalapão. *Soc. e Cult.*, Goiânia, v. 17, n. 2, p. 279-289, jul./dez. 2014.

MARTINS, G. de A.; THEÓPHILO, C. R. **Metodologia da investigação científica para ciências sociais aplicadas**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2016.

MENDES, Mariuze Dunajski. Cultura Material e Design: Trajetórias sociais de artefatos em contextos materiais e culturais de produção, circulação e consumo. In QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro (Org.). **Design & Cultura Material**. Curitiba: Editora Sol, 2012.

MICHEL, M. H. **Metodologia e pesquisa científica em ciências sociais: um guia prático para acompanhamento da disciplina e elaboração de trabalhos monográficos**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 2015.

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

MORIN, E. **Ciência com consciência**. Rio de Janeiro: Bertrand, 2000.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MORIN, Edgar. Notas para um “Emílio” Contemporâneo. In: PENA-VEJA, A.; ALMEIDA, C. R. S.; PETRAGLIA, I. (orgs). **Edgar Morin: Ética, Cultura e Educação**. Ed. Cortez, São Paulo: 2003

MORIN, Edgar. **O método I. A natureza da natureza**. Portugal: Publicações Europa-América, 1987.

MURATOVSKI, G. **Research for Designers: A Guide to Methods and Practice**. New York: SAGE, 2016.

MYERS, M. D.; VENABLE, J. R. A set of ethical principles for design science research in information systems. **Information & Management** 51 (2014) 801–809.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História. São Paulo: PUC-SP. Nº 10, p. 12. 1993.

OLIVEIRA, Cecília Maria Carvalho Soares; ZILBOVICIUS, Celso; TARCIA, Rita Maria Lino. **Adoção da Metodologia Árvore de Problemas em Projetos de Intervenção**: TCC do Curso de Especialização em Saúde da Família da Unasus/Unifesp. 2015.

OLIVEIRA, Eduardo David de Oliveira. **Elementos Estruturantes das Sociedades Africanas**. Disponível em: <<http://afrobrasileira.multiply.com/journal>> Acesso em: 15 de jul. 2020.

OLIVEIRA, Mariana Santana de. **A identidade da atividade artesanal e sua relação com a produção em couro da cooperativa Arteza**. 2019. 135 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Design, Centro de Ciências e Tecnologia, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande - Pb, 2019.

OLIVEIRA, L. D. M. A Poética do Pote. **Dissertação de Mestrado em Artes Visuais**. USP. 2011. Disponível em: <[chrome-extension://efaidnbnmnibpcjpcglclefindmkaj/https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-28112011-213654/publico/DISSERTACAO\\_LORENA\\_DARC.pdf](chrome-extension://efaidnbnmnibpcjpcglclefindmkaj/https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-28112011-213654/publico/DISSERTACAO_LORENA_DARC.pdf)>. Acesso em fev 2023.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. Campinas: Pontes, 1999.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

PORTAL DE EXTENSÃO. Caminhos de Barro. **Portal de Extensão da UENF**, online. Disponível em: <https://uenf.br/portal/extensao/caminhos-de-barro/>. Acesso em 13/09/2020.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. (2000). [Traduzido por Edgardo Lander]. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas CLACSO** - Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005.



RETRATOS Regionais: Anuário Econômico. Região Norte Fluminense, Rio de Janeiro, ano 1, p. 1-5, 18 jul. 2018. Disponível em: <https://www.firjan.com.br/publicacoes/publicacoes-de-economia/retratos-regionais.htm>. Acesso em: 19 mar. 2022.

RIBEIRO, A. C.; CIRILO, M. S. Mobilização escolar familiar em meios populares: o (des)interesse como mito. **Quaestio - Revista de Estudos em Educação**, Sorocaba, SP, v. 24, p. e022029, 2022. DOI: 10.22483/2177-5796.2022v24id4088. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/quaestio/article/view/4088>. Acesso em: 11 out. 2022.

RIBEIRO, Elisa Antônia. **A perspectiva da entrevista na investigação qualitativa. Evidência: olhares e pesquisa em saberes educacionais**. Araxá/MG, n. 04, p.129-148, maio de 2008.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. 3. ed. São Paulo: Atlas, p. 327. 1999.

RIUL, Marília. Pegar e fazer: **A dinâmica da produção e dos usos de artefatos artesanais na região da Barra do Rio Mamanguape - PB** e reflexões sobre design e produção do mundo artificial 2015. Tese (doutorado) - Universidade de São Paulo, Curso de Pós-graduação em Ciência Ambiental.

ROMEIRO FILHO, Eduardo. Design and Craftsmanship: The Brazilian Experience. **Design Issues** Volume 29 | Issue 3 | Summer 2013p.64-74. Disponível em: [http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/DESI\\_a\\_00221?journalCode=desi](http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/DESI_a_00221?journalCode=desi). Acesso em 13/04/2023

SANTOS, Boaventura Sousa. **Descolonizar: abrindo a história do presente**. Belo Horizonte: Autêntica Editora; São Paulo: Boitempo, 2022, 128 p.

SAUR-AMARAL, I. **Revisão sistemática da literatura**. BUBOK. Lisboa, 2010.

SCHERER-WARREN, I. **Redes de movimentos sociais**. São Paulo, Loyola, 1993.

SILVA, Heliana Marinho da. **Por uma teorização das organizações de produção artesanal: habilidades produtivas nos caminhos singulares do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 2006. **Tese de doutoramento**. Escola Brasileira de Administração Pública de Empresas.Fundação Getúlio Vargas.

ROSA, I. C.; VILLA-BOAS, A.; OLIVEIRA, A. K. F. de. Em um instante banal. In: **COLÓQUIO INTERNACIONAL DE DESIGN. Anais**, 2020. Disponível em: <https://coloiquiodesign.com.br/aprovados-para-o-coloquio-internacional-de-design-2020/>. Acesso em: 15/09/2020.

ROSA, Maria Virgínia de Figueiredo Pereira do Couto; ARNOLDI, Marlene Aparecida Gonzalez Colombo. **A entrevista na pesquisa qualitativa: mecanismos para a validação dos resultados**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2006. 112 p.

SANDERS, Elizabeth B.-N.. From user-centered to participatory design approaches. In: TAYLOR & FRANCIS (London). **Design and the Social Sciences: making connections**. London: Jorge Frascara, 2002. p. 1-258.

SANTOS, Aguinaldo dos. **Seleção do Método de Pesquisa: guia para pós-graduandos em Design e áreas afins**. Curitiba: Editora Insight, 2018, v.1. p.234.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Introdução – O Pesadelo da Amnésia Coletiva. **Memória coletiva & teoria social**. São Paulo: Annablume, 2003.

SEBRAE. **Análise SWOT: como aplicar no planejamento da sua empresa**. PORTAL SEBRAE, 2017. Disponível em: <[https://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/ufs/pr/artigos/analise-swot-como-aplicar-no-planejamento-da-sua\\_empresa,7fb0d31f6f10b510VgnVCM1000004c00210aRCRD](https://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/ufs/pr/artigos/analise-swot-como-aplicar-no-planejamento-da-sua_empresa,7fb0d31f6f10b510VgnVCM1000004c00210aRCRD)>. Acesso em fev. 2023.

SENNETT, Richard. **O artífice**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SILVA, Emanuelle Kelly Ribeiro da. **Novas faces do trabalho artesanal: as interseções de saberes entre designers de moda e artesãos no interior do Ceará**. 2015. 219f. – **Tese (Doutorado)** – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza (CE), 2015.

SIRITO, Marina V. C.; ANASTASSAKIS, Zoy; "Os contornos de sentido dos termos design e artesanato no Sebrae", p. 4406-4420 . In: **Anais do 13º CONGRESSO PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN (2018)**. São Paulo: Blucher, 2019.

SOUZA LEITE, João. De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista. In: MELO, C. **O design gráfico Brasileiro: anos 60**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STALLYBRASS, P. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

TENÓRIO, F. G.; ROZENBERG, J. E. **Gestão pública e cidadania: metodologias participativas em ação**. São Paulo: Ed. Escola de Administração de Empresas de São Paulo, 1997.

VERDEJO, M. E. **Diagnóstico Rural Participativo: um guia prático**. Secretaria de Agricultura familiar. MDA. Brasília. 2006.

VIANNA, Maria José Braga. Longevidade escolar em famílias de camadas populares: algumas condições de possibilidade. 1998. **Tese (Doutorado em Educação)** - Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998.

VILLAS-BOAS, André. **Utopia e disciplina**. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

YIN, R. K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. 4. Ed. Porto Alegre: Bookman, 2010

ZALUAR, A. e PIMENTEL, C. R. —**As Guardiãs da Renda: Rendeiras de Bilro do Estado no Rio de Janeiro**l. Rio de Janeiro. Inepac/Divisão de Folclore; Funarte, 1978. Acesso em: <http://www.inepac.rj.gov.br/arquivos/RendeirasdeBilro.pdf>

## APÊNDICE

### APÊNDICE I – PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

UFRJ - CENTRO DE FILOSOFIA  
E CIÊNCIAS HUMANAS DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO  
RIO DE JANEIRO



### PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

#### DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

**Título da Pesquisa:** Reflexões sobre a identidade do ofício artesanal e o diálogo existente com o campo do Design

**Pesquisador:** RAQUEL FERREIRA DA PONTE

**Área Temática:**

**Versão:** 2

**CAAE:** 58478922.2.0000.5582

**Instituição Proponente:** UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

**Patrocinador Principal:** Financiamento Próprio

#### DADOS DO PARECER

**Número do Parecer:** 5.485.128

#### Apresentação do Projeto:

O projeto está voltado para o estudo da relação entre produção artesanal e construção da identidade, entre artesãos participantes do projeto de extensão "Caminhos de Barro" oferecido pela Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, situada no município de Campos dos Goytacazes/RJ.

#### Objetivo da Pesquisa:

Segundo o pesquisador, os objetivos do projeto são:

"Objetivo Primário:

Analisar o processo de transformação artesanal e a identidade do ofício artesanal a partir do contato interdisciplinar, com ênfase no Design, por meio do projeto de extensão "Caminhos de Barro" oferecido pela UENF.

Objetivo Secundário:

Identificar os produtos, as etapas, os elementos de produção e as ferramentas utilizadas ao longo do processo artesanal;

Compreender a influência do Design e das capacitações dos artesãos nas transformações de

**Endereço:** Av Pasteur, 250-Praia Vermelha, prédio CFCH, 3º andar, sala 30

**Bairro:** URCA

**CEP:** 22.290-240

**UF:** RJ

**Município:** RIO DE JANEIRO

**Telefone:** (21)3938-5167

**E-mail:** cep.cfch@gmail.com

UFRJ - CENTRO DE FILOSOFIA  
E CIÊNCIAS HUMANAS DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO  
RIO DE JANEIRO



Continuação do Parecer: 5.485.128

produção;

Identificar como ocorreram as transformações do ofício artesanal e de que forma se desdobrou o processo de ressignificação identitária dos artesãos;

Analisar os sentidos, saberes, vivências e demais elementos que compõem a identidade relacionada ao ofício dos artesãos do projeto "Caminhos de Barro";

Aplicar por meio de um roteiro pré-estruturado entrevistas com os principais atores envolvidos no projeto."

**Avaliação dos Riscos e Benefícios:**

O PB de Informações Básicas menciona riscos e benefícios.

**Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:**

Serão aplicadas entrevistas por pautas para 15 pessoas, entre elas artesãos, bolsistas de extensão; universidade aberta; graduação; pós-graduação e para os coordenadores do projeto.

**Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:**

O RCLE foi revisado de acordo com as solicitações deste CEP e atende aos requisitos da Resolução 510/16.

**Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**

O projeto está aprovado.

**Considerações Finais a critério do CEP:**

**Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:**

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1930472.pdf	31/05/2022 18:37:32		Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	RCLE_Miguel.pdf	31/05/2022 18:37:10	MIGUEL DE ARAUJO LOPES	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	Projeto_detalhado.pdf	03/05/2022 17:22:29	MIGUEL DE ARAUJO LOPES	Aceito
Folha de Rosto	Folha_De_Rosto.pdf	03/05/2022 17:19:03	MIGUEL DE ARAUJO LOPES	Aceito

**Endereço:** Av Pasteur, 250-Praia Vermelha, prédio CFCH, 3º andar, sala 30

**Bairro:** URCA

**CEP:** 22.290-240

**UF:** RJ

**Município:** RIO DE JANEIRO

**Telefone:** (21)3938-5167

**E-mail:** cep.cfch@gmail.com

UFRJ - CENTRO DE FILOSOFIA  
E CIÊNCIAS HUMANAS DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO  
RIO DE JANEIRO



Continuação do Parecer: 5.485.128

**Situação do Parecer:**

Aprovado

**Necessita Apreciação da CONEP:**

Não

RIO DE JANEIRO, 23 de Junho de 2022

---

**Assinado por:**  
**ERIMALDO MATIAS NICACIO**  
**(Coordenador(a))**

**Endereço:** Av Pasteur, 250-Praia Vermelha, prédio CFCH, 3º andar, sala 30

**Bairro:** URCA

**CEP:** 22.290-240

**UF:** RJ

**Município:** RIO DE JANEIRO

**Telefone:** (21)3938-5167

**E-mail:** cep.cfch@gmail.com

## APÊNDICE II – TERMO DE AUTORIZAÇÃO FOTOGRÁFICA, DE VÍDEO E DE ÁUDIO

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO FOTOGRÁFICA, DE VÍDEO E DE ÁUDIO PARA COLETA DE INFORMAÇÕES PRELIMINARES PARA PESQUISA**

Eu, \_\_\_\_\_, autorizo que o pesquisador relacionado abaixo capture imagens, vídeos e áudios meus, durante as atividades desenvolvidas no projeto de extensão “Caminhos de Barro”, em qualquer estágio da pesquisa, caso seja necessária, para fins da pesquisa de mestrado em Design PPGD/EBA/UFRJ intitulada:

**REFLEXÕES SOBRE A IDENTIDADE DO OFÍCIO ARTESANAL A PARTIR DA CONTRIBUIÇÃO DO DESIGN E SUAS REPRESENTAÇÕES**

Estou ciente que o material e informações obtidos relacionados à minha pessoa possa ser publicados em aulas, congressos, palestras, periódicos científicos, livros, internet ou usadas para outro propósito de interesse na educação. Porém, a minha identificação não poderá ser revelada sob qualquer hipótese em qualquer uma das vidas de publicação ou uso. As fotografias, vídeos e áudios ficarão sob a propriedade do pesquisador referente e responsável ao estudo e, sob a guarda do mesmo.

Campos dos Goytacazes – RJ \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

Nome do(a) participante:

Assinatura:

---

---

Miguel de Araujo Lopes (Pesquisador)

## APÊNDICE III – TERMO DE ESCLARECIMENTO DE LIVRE CONSENTIMENTO

### REGISTRO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado/a,

Você está sendo convidado(a) a participar da pesquisa *Reflexões sobre a identidade do ofício artesanal e o diálogo existente com o campo de Design*. Antes de decidir se participará, é importante que você entenda por que o estudo está sendo feito e o que ele envolverá. Reserve um tempo para ler cuidadosamente as informações a seguir e faça perguntas se algo não estiver claro ou se quiser mais informações. Não tenha pressa de decidir se deseja ou não participar desta pesquisa.

Esta pesquisa busca analisar o processo de transformação artesanal e a identidade do trabalho artesanal a partir do contato desses artesãos com o Design, por meio do projeto de extensão “Caminhos de Barro” oferecido pela Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF). O presente estudo, está sendo desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Federal do Rio de Janeiro e buscará entender, a partir da realização entrevistas, como o Design pôde contribuir com as mudanças na rotina dos artesãos. Buscaremos também analisar se essas transformações no processo produtivo promoveram de alguma forma a ressignificação da identidade do trabalho do grupo.

A pesquisa aqui apresentada busca contribuir com a crescente demanda do campo de Design em considerar ainda mais as atividades de cunho popular, como por exemplo, o artesanato brasileiro. Temos a expectativa que, ao realizar este tipo de pesquisa, será possível expandir o trabalho científico para além dos tradicionais temas discutidos em salas de aula, contribuindo aos conteúdos tradicionais, a história e as características de um produto artesanal nacional, situado no norte do estado do Rio de Janeiro, a partir de contribuições abrangentes em diferentes áreas do conhecimento.

Levando em consideração que a pesquisa tem a finalidade analisar como se deu a transformação identitária do grupo de artesãos do projeto “Caminhos de Barro”, convidamos você, por apresentar o perfil do grupo pesquisado, a participar da entrevista por pautas. A entrevista será realizada presencialmente na oficina do projeto, abordaremos temas como o trabalho artesanal, os processos formativos e a história e memória do grupo.

Para participar da pesquisa basta ter interesse e disponibilidade de tempo para estar na oficina. Assim, entendemos que você não possuirá nenhuma despesa extra para participação na pesquisa, não havendo previsão de ressarcimento de despesas por esse motivo.

De acordo com as *Resolução 466 e Resolução 510* do Conselho Nacional de Saúde, todas as pesquisas envolvem riscos, ainda que mínimos. Os riscos de pesquisas desse porte podem ser: invasão de privacidade, divulgação de informações quando houver acesso aos dados de identificação, divulgação de dados pessoais e interferência na vida e na rotina dos entrevistados. Levando esses riscos em

consideração, não pretendemos adotar nenhum procedimento que possa comprometer a sua integridade física, ainda assim, de maneira a diminuir qualquer risco de divulgação de dados, as entrevistas serão aplicadas em salas isoladas e com acústica satisfatória. Desta forma, a execução da pesquisa se dará em um ambiente familiar para todos e seguindo todos os protocolos de segurança indicados pela Organização Mundial da Saúde (OMS).

Ao fim da aplicação das entrevistas, será realizada uma análise de dados e redação destes em relatório, texto acadêmico e/ou produto de design, sendo essa escolha avaliada mediante aos desdobramentos finais. Dessa maneira, nos comprometemos a retornar o(s) produto(s) gerado a partir desses dados a você, por meio do e-mail de contato fornecido para a pesquisa e visita na oficina.

Solicitamos, então, seu consentimento e a autorização para participar desta pesquisa. Nos comprometemos a preservar o anonimato na participação das entrevistas relacionadas a esta pesquisa, sendo, em caso de necessidade, solicitada a devida autorização dos participantes para outras finalidades não descritas aqui. Pontuamos ainda que os dados da pesquisa em arquivo, físico ou digital, serão mantidos sob a guarda e responsabilidade da equipe de pesquisa, por um período mínimo de 5 (cinco) anos após o término da pesquisa.

Ressaltamos a não obrigatoriedade da sua participação, lembrando que, sendo esta uma atividade voluntária, você não possui nenhuma obrigação perante as solicitações dos pesquisadores. Fique a vontade para perguntar em casos de dúvidas. Caso decida não participar ou deixar a pesquisa ao longo de sua realização, isso não acarretará nenhum prejuízo ou dano pessoal. Se decidir participar da pesquisa de dissertação *Reflexões sobre a identidade do ofício artesanal e o diálogo existente com o campo de Design* você deverá assinar este Registro e receberá uma via assinada pelo pesquisador.

---

Assinatura do(a) pesquisador(a) responsável

---

Assinatura do(a) pesquisadora

**Informações de contato:** Caso necessite alguma informações sobre o presente estudo, favor entrar em contato com a equipe pesquisadora. Telefone: (21) 99791-2968 / Email: [gcmiguelaraujo@gmail.com](mailto:gcmiguelaraujo@gmail.com) ou (21) 99796-7999 / Email: [raquelponete@eba.ufrj.br](mailto:raquelponete@eba.ufrj.br).

Você também pode entrar em contato com o *Comitê de Ética em Pesquisa do CFCH – Campus da UFRJ da Praia Vermelha – Prédio da Decania do CFCH, 3º andar, Sala 30 – Telefone: (21) 3938-5167 – Email: [cep.cfch@gmail.com](mailto:cep.cfch@gmail.com)*

\*O Comitê de Ética em Pesquisa é um colegiado responsável pelo acompanhamento das ações deste projeto em relação a sua participação, a fim de proteger os direitos dos participantes desta pesquisa e prevenir eventuais riscos.



Obrigado por ler estas informações. Se deseja participar deste estudo *Reflexões sobre a identidade do ofício artesanal e o diálogo existente com o campo de Design*, assine este Registro de Consentimento Livre e Esclarecido e devolva-o ao(à) pesquisador(a). Você deve guardar uma via deste documento para sua própria garantia.

1 – Confirmando que li e entendi as informações sobre o estudo acima e que tive a oportunidade de fazer perguntas.

2 – Entendo que minha participação é voluntária e que sou livre para retirar meu consentimento a qualquer momento, sem precisar dar explicações, e sem sofrer prejuízo ou ter meus direitos afetados.

3 – Concordo em participar da pesquisa acima.

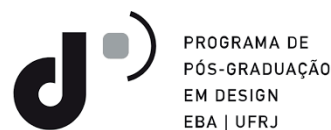
Nome do participante: \_\_\_\_\_

Campos dos Goytacazes, \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Assinatura do participante

OBS: Serão feitas duas vias, uma para o usuário e outra para o pesquisador.

## APÊNDICE IV – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS

**ROTEIRO DE ENTREVISTAS POR PAUTAS**

Código do entrevistado:

Data e hora da entrevista:

**Pautas propostas:**

Como foi sua aproximação junto ao projeto? Chegou a fazer o curso de capacitação?

Me conta um pouco sobre o que você faz no projeto.

O que representa a atividade artesanal para você?

Como você enxerga as pessoas externas que chegam para colaborar com o projeto?

Na sua opinião, quais foram as principais mudanças provocadas por essas pessoas?

Quem são os principais colaboradores do projeto? (Pessoas ou entidades que incentivam o grupo)

O que é Design para você?

O Design colabora de forma para o projeto?

Existe uma identificação nas peças com o nome de vocês, por que isso é importante?

Você acha que o projeto possui uma identidade?

Você considera que houve alguma transformação na produção desde quando você chegou no projeto até os dias de hoje?