

**O fazer arte(são) de Guilherme Augusto dos Santos Junior:
interfaces Artesanato, Design e Arte**

Isis de Melo Molinari Antunes

**Mestrado em Artes
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará**

Programa de Pós-Graduação em Artes
Instituto de Ciências da Arte
Universidade Federal do Pará

O fazer arte(são) de Guilherme Augusto dos Santos Junior:
interfaces Artesanato, Design e Arte

Isis de Melo Molinari Antunes

Belém
2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Biblioteca do ICA/UFPA, Belém-PA

Antunes, Isis de Melo Molinari

O fazer arte(são) de Guilherme Augusto dos Santos Junior:
interfaces Artesanato, Design e Arte / Isis de Melo Molinari Antunes;
orientador Prof. Dr. Ubiraélcio da Silva Malheiros. 2011.

252p.il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto
de Ciências da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes, 2011.

1. Artesanato – Aspectos culturais. 2. Arte. 3. Design. I. Título.

CDD - 22. ed. 745.5

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes sob a orientação do Professor Doutor Ubiraélcio da Silva Malheiros.



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e oito (28) dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e onze (2011), às dez (10) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência da orientador professor doutor **Ubiraélcio da Silva Malheiros**, estando presentes professores e alunos da UFPA, dentre outros, para, em cumprimento ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de **Isis de Melo Molinari Antunes**, intitulada: *O Fazer Arte(são) de Guilherme Augusto dos Santos Júnior: Interfaces, Artesanato, Design e Arte*, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Ubiraélcio da Silva Malheiros, orientador, Thais Alessandra Bastos Sanjad –PPGAU-Universidade Federal do Pará e Agenor Sarraf Pacheco, da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, o professor doutor Ubiraélcio Malheiros, passou à palavra a mestranda, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito **EXCELENTE**, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, o professor doutor Ubiraélcio da Silva Malheiros, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, e eu, Wania Maria de Oliveira Contente, secretária, lavrei a presente ata que, após lida e aprovada, vai assinada por mim, pelos membros da Banca e pelo mestrando.

Belém, 28 de Fevereiro de 2011.

Prof. Dr. Ubiraélcio da Silva Malheiros

Profa. Dra. Thais Alessandra Bastos Sanjad

Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco

Isis de Melo Molinari Antunes

Wania Maria de Oliveira Contente



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES

JULGAMENTO DA DISSERTAÇÃO

Mestrando: Isis de Melo Molinari Antunes

Área de Concentração: Artes.

Linha de Pesquisa: Processos de criação, transmissão e recepção em Artes.

Título da Dissertação: *O Fazer Arte(são) de Guilherme Augusto dos Santos Júnior: Interfaces, Artesanato, Design e Arte*

Avaliadores: Prof. Dr. Ubiraélcio da Silva Malheiros (ICA-UFPA), Profa. Dra. Thais Alessandra Bastos Sanjad – PPGAU-UFPA e Prof. Dr. Agenor Sarraf Pacheco (ICA-UFPA)

Avaliação da dissertação:

Orientador:	Nota: 10,0	Conceito: Excelente
1º Examinador:	Nota: 10,0	Conceito: Excelente
2º Examinador:	Nota: 10,0	Conceito: Excelente

☒ **Aprovada:**

☒ Com distinção.

☐ Com recomendação de publicação integral.

☐ Com recomendação de publicação de parte ou capítulo.

☐ Com exigência de ajustes pontuais.

☐ **Recusada.**

Parecer

Após ouvir a apresentação oral e examinar o trabalho escrito, a banca examinadora aprova a dissertação com o conceito EXCELENTE com distinção.

Belém, 28 de Fevereiro de 2011.

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos fotocopiadores ou eletrônicos, desde que mantida a referência autoral. As imagens contidas nesta dissertação, por serem pertencentes a acervo privado, só poderão ser reproduzidas com expressa autorização dos detentores do direito de reprodução.

Assinatura_____

Local e Data_____

RESUMO

Este estudo é um olhar sobre o Artesanato como uma manifestação cultural importante para se refletir as relações entre alguns saberes que confluem na contemporaneidade: Design e Arte. Discute-se, etnograficamente a produção artesanal de Guilherme Augusto dos Santos Junior, um artesão paraense, contemporâneo, e ilustra-se, com o exemplo de seu “fazer arte(são)”, que os limites entre os campos citados são construções cada vez mais tênues. Como técnicas de abordagem foram estabelecidas entrevistas na sua casa que também é o local de seu trabalho com o intuito de conhecer a sua história de vida e o seu método criativo. A teoria que sustenta a pesquisa deriva dos Estudos Culturais, porque oferece maior flexibilidade para tratar das inter-relações entre as culturas em que o artesão está imerso e são os pilares da sua identidade híbrida. Afirma-se que o ato criativo do artesão segue uma metodologia projetual semelhante à do artista e do designer, mas por ter um caráter empírico ainda é discriminada no mundo acadêmico. O estudo apresenta-se dividido em três capítulos: História de vida do artesão Guilherme Augusto dos Santos Junior; Caminhos da criação e, finalmente, Artesanato, Design e Arte. A conclusão aponta para a quebra dos conceitos tradicionais do Artesanato, colocando em xeque a validade das divisões hierárquicas atribuídas ao campo da Arte e do Design.

Palavras-chave: artesanato, arte, design, Estudos Culturais

ABSTRACT

This study is a view at Craftwork as an important cultural manifestation to reflect upon the relations between converging knowledges in contemporary society: Design and Art. We discuss ethnographically the craftsmanship production of Guilherme Augusto dos Santos Junior, a contemporary artisan from Pará-Brazil, and this debate is illustrated with examples of his “art(isan) making”, which shows that the boundaries between the mentioned fields are increasingly tenuous constructions. The approach was to make interviews at his home, which is also his workplace, so we could get to know his life and creative process. The theory that sustains the research derives from Cultural Studies, because it shows greater flexibility to address the interrelations between the cultures in which the craftsman is immersed, which are, therefore, the pillars of his hybrid identity. From this theoretical support we were able to discuss his creative process, one that follows a project methodology similar to the artist and designer, but as yet has an empirical character that continues to be discriminated at academic circles. This study has been divided into three chapters: Life story of the artisan Guilherme Augusto dos Santos Junior; Paths of Creation and Crafts, Design and Art. The conclusion points out to a break in the traditional concepts of Craftwork, calling into question the validity of the hierarchical divisions assigned to the field of Art and Design.

Keywords: crafts, art, design, Cultural Studies

AGRADECIMENTOS

Agradeço às três mulheres de minha vida, Cicera de Melo Molinari, minha mãe, Manoella de Melo Molinari Ortiz Antunes e Carrollina de Melo Molinari Ortiz Antunes, minhas filhas e aos meus amigos, o fato de compartilharem comigo dois anos consecutivos uma única preocupação recorrente: **o mestrado**.

Meus sinceros agradecimentos à minha mãe e as minhas duas filhas, mulheres que trazem à nossa convivência doméstica a referência das “Guerreiras Icamíabas”, mesmo que nós quatro sejamos seres diaspóricos. Agradeço ao meu irmão Marcelo Melo Molinari pelas inspirações metodológicas e científicas e à Améria Tsuda Molinari pelas motivações psicológicas.

Agradeço as pessoas que colaboraram diretamente para a construção dessa pesquisa, e para não incorrer nos riscos de hierarquização coloco-as em ordem alfabética: Clarisse Fonseca Chagas, Domingos Sávio de Castro Oliveira, Fabrício Vinicius Andrade de Souza, José Afonso Medeiros Souza, Marycléa Maués Neves, e Thayz Magnago.

Agradecimentos especiais ao meu orientador Ubiraélcio da Silva Malheiros e ao meu co-orientador Edison da Silva Farias que contribuíram no desenho de meu estudo, me ouviram e me aconselharam em momentos de crise.

Merecem destaque o esforço e a paciência de três amigos, constituídos nesse processo, sem eles, minhas estruturas intelectuais e emocionais seriam frágeis: Edison da Silva Farias, Guilherme Augusto dos Santos Junior e Luizan Pinheiro.

Um especial obrigada às três estrelas, umas mais recentes, outras nem tanto, que brilharam e brilham incessantemente ao meu redor: Agenor Sarraf Pacheco, Idanise Sant’Ana Azevedo Hamoy e Leandro Raphael Nascimento de Paula.

Finalmente um tributo à Ana Mae Barbosa, Lucy Niemeyer e Pedro Luiz Pereira de Souza, pelas respostas imediatas e precisas aos meus questionamentos.

Dedico essa pesquisa aos artesãos, sejam eles de artefatos ou de idéias.

A arquitetura deste trabalho está enraizada no temporal. Todo o problema humano deve ser considerado do ponto de vista do tempo.

Frantz Fanon

Banalizar a linguagem é banalizar o pensamento que ela veicula.

Theodor Adorno

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Avós paternos: Magdalena Biasi Molinari e Benigno Molinari. Data aproximada: 1930. Arquivo pessoal.	16
Figura 2	Avô paterno: Benigno Molinari que está atrás da mesa de corte. Data aproximada: 1925. Alfaiataria de sua propriedade, situada no Centro de São Paulo. Arquivo pessoal.	17
Figura 3	O quartinho de costura onde trabalhava meu avô que ficava nos fundos de sua residência, na Avenida Lins de Vasconcelos, São Paulo - SP. Data aproximada 1970. Arquivo pessoal.	18
Figura 4	O jardim que ficava na lateral da casa de meus avós paternos. Data aproximada 1970. Arquivo pessoal.	18
Figura 5	Meus avós paternos, eu e meu irmão Marcelo Melo Molinari. Local desconhecido. Data aproximada: 1970. Arquivo pessoal.	19
Figura 6	Meu irmão e eu com animais no quintal da casa de meus avós paternos. Data aproximada: 1970. Arquivo pessoal.	19
Figura 7	Meus avós maternos ao centro: Jandira Goveia Dias e Custódio José de Melo. Local desconhecido. Data aproximada: 1925. Arquivo pessoal.	20
Figura 8	Casa de meus avós maternos no bairro do Taboão da Serra, SP. Dezembro de 1968. Arquivo pessoal.	21
Figura 9	Familiares posando sobre plantação, na casa dos meus avós maternos. Dezembro de 1966. Arquivo pessoal.	21
Figura 10	Armação de telhado de uma casa no Estado do Paraná. Serviço de carpintaria do qual meu avô materno participava. Data aproximada: 1920. Arquivo Pessoal.	22
Figura 11	Meu avô materno trabalhando em sua oficina no Paraná. Data aproximada: 1920. Arquivo pessoal.	22
Figura 12	Meus pais: Cicera de Melo Molinari e Marcello Benigno Molinari. Data aproximada: 1965. Arquivo pessoal.	23
Figura 13	Eu e meu irmão, brincando com peças de montar em São Paulo - SP. Data aproximada: 1970. Arquivo pessoal.	24
Figura 14	Eu, meu irmão e minhas primas brincando (Thais Giachetta e Noely Ribeiro Alvarez). São Paulo, SP. Data aproximada: 1969. Arquivo pessoal.	24
Figura 15	Eu, meu irmão e minha prima Thais, diante de imagens de perspectiva desenhadas sobre quadro negro. São Paulo, SP. Data aproximada: 1970. Arquivo pessoal.	25
Figura 16	Pesquisa fotográfica de frases de caminhões no período em que eu cursava a graduação de Educação Artística na Faculdade de Belas Artes de São Paulo. Data aproximada: 1986. Arquivo pessoal.	27
Figura 17	Guilherme Augusto dos Santos Junior em Exposição no Hangar - Centro de Convenções – Super Norte 2010. Belém, Pará. Arquivo pessoal.	28
Figura 18	A Rainha do Mar (Arte Naif), de Fernando Lopes - S. Miguel dos Campos/AL, 1936-1965 – óleo sobre tela – 70x90 cm. Acervo do museu do sol - Penápolis.	34

Figura 19	Retirantes , de Mestre Vitalino, déc. 1960 - cerâmica policromada. Reprodução fotográfica Anibal Sciarretta.	35
Figura 20	Caixa de bombons de autoria do artesão Guilherme. Arquivo pessoal.	35
Figura 21	Guilherme caçando em Serra Pelada - Pará. 1985. Arquivo do artesão.	40
Figura 22	Guilherme à frente, acompanhado de equipe técnica: estudo de aluviões para conferência de viabilidade técnica de exploração de minérios. Serrinha, Maranhão. Data desconhecida. Arquivo do artesão.	40
Figura 23	Guilherme em Serra Pelada – Pará, beneficiando o rejeito da extração de minérios. Data 1985. Arquivo do artesão.	41
Figura 24	Imagem panorâmica de preparação do garimpo de Serra Pelada – Pará. Método de exploração de barranco a céu aberto. Data: 1985. Arquivo do artesão.	41
Figura 25	Imagem da divisão dos barrancos no garimpo de Serra Pelada – Pará. 1985. Arquivo do artesão.	42
Figura 26	Tela de autoria de Odair Mindelo: Ver o Peso. 2005. Arquivo do artesão.	44
Figura 27	Guilherme (de mochila) no Garimpo de Serra Pelada - Pará. 1984. Arquivo do artesão.	46
Figura 28	Imagem de mineradores do Garimpo de Serra Pelada - Pará, 1984. Arquivo do artesão.	46
Figura 29	Primeiras miniaturas de instrumentos confeccionadas pelo artesão Guilherme. Data aproximada: 1991. Arquivo do artesão.	47
Figura 30	Primeiras miniaturas de instrumentos musicais: violões com tamanho de 15 cm por 5,5 cm. Data aproximada: 1991. Arquivo pessoal.	48
Figura 31	Primeiras miniaturas de instrumentos musicais: violão, contra baixo e violoncelo. Data aproximada: 1991. Arquivo pessoal.	49
Figura 32	Primeiras miniaturas de instrumentos musicais: guitarras com 13 cm por 4cm. Data aproximada: 1991. Arquivo pessoal.	49
Figura 33	Primeiras miniaturas de instrumentos musicais: alaúde com 12 cm por 4 cm. Data aproximada: 1991. Arquivo pessoal.	50
Figura 34	O artesão com seu mostruário de embalagens. Imagem digitalizada da revista Atitude : A revista de responsabilidade social da Companhia Vale do Rio Doce, nº 06 de 2006.	51
Figura 35	Guilherme fotografado para uma reportagem do Jornal Liberal, Caderno Troppo, ano 2, nº 63, de 18 de janeiro de 1998. Imagem digitalizada a partir do jornal original.	51
Figura 36	Embalagens artesanais confeccionadas pelo artesão Guilherme. Porta-cartões de visita. Data aproximada: 2000. Arquivo do artesão.	53
Figura 37	Sobras de lâminas de madeira que são acondicionadas em tonéis, na sua oficina, 2010. Arquivo pessoal.	54
Figura 38	Entrada de sua oficina que se situa nos fundos de sua casa, 2010. Arquivo pessoal.	56
Figura 39	Adaptação de uma lixadeira para fazer um detalhe específico de um produto, 2010. Arquivo pessoal.	57
Figura 40	Maquete de balsa para estudo da Marca TEXACO. Data	59

aproximada: 2000. Fotografia de Flavya Mutran.

Figura 41	Porta <i>pen drives</i> . Encomenda feita pela ALUBAR - Metais e Cabos S/A, como brindes corporativos. 2010. Arquivo pessoal.	60
Figura 42	Miniatura inacabada de harpa, confeccionada aproximadamente em 1991. Arquivo pessoal.	60
Figura 43	Quartinho localizado próximo à sala, na casa do artesão. Local em que estão expostos diversos artefatos produzidos por Guilherme, 2010. Arquivo pessoal.	78
Figura 44	Mostruário das embalagens da empresa do artesão Guilherme para a Expo Norte 2010, no Centro de Convenções e feiras da Amazônia. Belém- Pará. Arquivo pessoal.	79
Figura 45	Fotografias dos trabalhos do Artesão Guilherme, expostos no Museu de Gemas do Pólo Joalheiro São José Liberto, Belém, Pará. 2010. Arquivo pessoal.	80
Figura 46	Contêiner. Foto capturada do site da empresa Clean – Gestão Ambiental do Pará, 2010.	81
Figura 47	Primeiro estudo de brinde promocional para a empresa Clean – Gestão Ambiental do Pará, 2010. Arquivo pessoal.	82
Figura 48	Porta-garrafas. Fotografia recortada digitalmente de apresentação em <i>Power Point</i> de sua empresa, de autoria do artesão Guilherme, 2010.	83
Figura 49	Porta-cartões. Fotografia recortada digitalmente de apresentação em <i>Power Point</i> de sua empresa, de autoria do artesão Guilherme, 2010.	84
Figura 50	Porta <i>pen drives</i> , 2010. Arquivo pessoal.	84
Figura 51	Diversas bitolas reservadas para serem utilizadas em testes para a produção de novas embalagens, 2010. Arquivo pessoal.	85
Figura 52	Porta-cartões. Demonstração de etapas construtivas do artefato, 2010. Arquivo pessoal.	86
Figura 53	Retalhos de marchetaria que o artesão guarda para futura utilização, 2010. Arquivo pessoal.	86
Figura 54	Canaleta do <i>pen drive</i> em madeira, teste de largura, 2010. Arquivo pessoal.	87
Figura 55	Corpo do <i>pen drive</i> colocado na canaleta de madeira, 2010. Arquivo pessoal.	87
Figura 56	Colocação das tampas do <i>pen drive</i> (confeccionadas em madeira), 2010. Arquivo pessoal.	88
Figura 57	Encaixe da tampa na canaleta com o <i>pen drive</i> posicionado, 2010. Arquivo pessoal.	88
Figura 58	Corpo externo do <i>pen drive</i> , 2010. Arquivo pessoal.	89
Figura 59	Filetes de marchetaria para serem incrustados no corpo externo do <i>pen drive</i> , 2010. Arquivo pessoal.	89
Figura 60	Embalagens-corpo do <i>pen drive</i> finalizados, 2010. Arquivo pessoal.	90
Figura 61	Lamparina (Fifó) de parede e mesa. Folha de flandres e lâmpada queimada. Artesanato do Nordeste. Foto digitalizada do arquivo Lina Bo Bardi (BARDI, 1994, p.56).	108
Figura 62	Porta CD marchetado, confeccionado pelo artesão Guilherme,	113

2010. Arquivo pessoal.

Figura 63	O Mestre do Barro, mestre Vitalino que completaria 101 anos, no dia 20 de Julho de 2010. Fotografia digitalizada do <i>blogspot</i> .	114
Figura 64	Porta-garrafas confeccionado pelo artesão Guilherme, 2010. Arquivo pessoal.	115
Figura 65	Porta-sabonete, confeccionado pelo artesão Guilherme, 2010. Arquivo pessoal.	116
Figura 66	Vários artefatos produzidos pelo artesão Guilherme, 2010. Arquivo pessoal.	119
Figura 67	Miniatura do violão confeccionada aproximadamente em 1982. Arquivo pessoal.	120
Figura 68	Esquema de mudança de eixo da hierarquia dos campos estudados.	121
Figura 69	Vários artefatos confeccionados pelo artesão Guilherme, 2010. Arquivo pessoal.	125
Figura 70	Exemplos de cadeiras, digitalizadas a partir de <i>sites da internet</i> e de arquivo pessoal. Cadeira à esquerda: Cadeira artesanal. Arquivo pessoal. Cadeira do centro: Design de cadeira do casal Eames. <i>Internet</i> . Cadeira à direita: “A cadeira de Van Gogh”. <i>Internet</i> .	127
Figura 71	Esquema de intersecção de Artesanato e Design. Imagem digitalizada a partir de <i>site da internet</i> .	131
Figura 72	Exemplo de artefato produzidos pelo artesão Guilherme, 2010. Arquivo pessoal.	133
Figura 73	Artefatos produzidos pelo artesão Guilherme. Fotografia recortada digitalmente de apresentação de sua empresa em <i>Power Point</i> , de autoria do artesão Guilherme, 2010.	139
Figura 74	Esquema piramidal. Fonte pessoal.	151
Figura 75	Esquema em forma de uma matriz matemática. Fonte pessoal.	155

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO I: HISTÓRIA DE VIDA DO ARTESÃO GUILHERME AUGUSTO DOS SANTOS JUNIOR	33
1.1 Apresentação do artesão.....	33
1.2 Percurso profissional.....	58
1.3 Memórias entrecruzadas: o passado na costura das tramas do presente....	68
CAPITULO II: CAMINHOS DA CRIAÇÃO.....	75
2.1 O método criativo do artesão Guilherme	77
2.2 O espírito do tempo.....	90
2.3 Considerações sobre o método.....	97
2.4 Considerações sobre a criatividade	102
2.5 Métodos criativos.....	105
2.6 Como a criatividade se relaciona com a cultura	113
CAPÍTULO III: ARTESANATO, DESIGN E ARTE.....	118
3.1 Arte e Artesanato: Luxo e Prazer.....	120
3.2 Como a cultura exerce influência no julgamento da Arte e do Artesanato....	125
3.3 Uma abordagem atualizada de Artesanato e Design	130
3.4 Artesanato, Design e Arte.....	133
3.5 Afinal, o que é Artesanato?.....	137
3.6 Artesanato Brasileiro.....	140
3.7 O fenômeno da sobreposição	145
CONCLUSÃO.....	151
REFERÊNCIAS.....	156
ANEXOS.....	161

INTRODUÇÃO

As palavras são símbolos que postulam uma memória compartilhada. A que agora quero historiar é somente minha.

Borges, O livro de areia.

Primeiras palavras

Uma simples família, daqui ou de acolá apresenta-nos muitas significações. Podemos seguir suas pistas, investigar indícios de seu comportamento para decifrar enigmas comuns de convivências sociais. Pérolas de conhecimentos, muito simples, muito sutis, estão dispostas à observação e à apreciação, para quem quiser explorá-las!

Relato a seguir o princípio de meu estudo a partir da origem de minha vida com o interesse de afirmar que as especificidades de qualquer pessoa, moldam as suas experiências e afetam seu posicionamento político e intelectual (HALL, 2003).

Desde muito pequena eu sabia o que eu queria ser quando crescesse. Determinei minhas escolhas pela minha história: aos oito anos já tinha noção daquilo que eu gostava, pois a observação da natureza, das formas e das cores, dos cheiros e texturas sempre me interessaram. O som do piano, os desenhos, as pinturas feitas a óleo por meu pai e o artesanato executado pela minha mãe foram e ainda são estímulos para as questões que sempre me afligiram: arte, artesanato, técnica, forma e função.

Além de meus pais, importantes contribuições foram oferecidas por meus avós. A partir de meu convívio com eles as questões de gosto pelo Artesanato, Design e Arte foram se constituindo e as contribuições herdadas culturalmente dos italianos e portugueses começaram a moldar minha identidade cultural.

Relacionado à ala paterna, eles eram filhos de imigrantes italianos recém chegados ao Brasil, no final do séc. XIX – “Molinari” e “Di Biasi” são sobrenomes que me acompanham até hoje [Figura 1]¹. Suas profissões e suas atividades caseiras me influenciaram no sentido de viver, nos meus primeiros 15 anos de vida, no mundo da alfaiataria e da natureza. Meu avô foi um exímio alfaiate e servia a classe média de uma abastada São Paulo em crescimento [Figura 2]. Minha avó foi uma costureira,

aliás, o termo correto é modista, pois sua clientela foram as senhoras da burguesia em ascensão.



Figura 1 - Avós paternos (Magdalena à esquerda e Benigno à direita), Passeando por ruas de São Paulo. Data aproximada:1930. **Fonte:** arquivo pessoal.

¹ Os nomes e sobrenomes de todas as pessoas citadas nas fotografias estão referenciados na Lista de Ilustrações.



Figura 2 - Avô paterno, Benigno, atrás do balcão de sua alfaiataria em São Paulo, 1925.
Fonte: arquivo pessoal.

Naquela casa onde moravam, na Vila Mariana, na Avenida Lins de Vasconcelos, havia um atelier de costura, repleto de fitas métricas, retalhos e peças inteiras de tecidos empilhados debaixo de uma mesa, imensas tesouras de diversos formatos, mesas de corte e um manequim sem cabeça revestido de tecido preto que, às vezes, assustava-me.

No quatinho do trabalho de meus avós [Figura 3] havia uma estante repleta de livros: toda vez que eu ia para lá brincar ou passear, eu me empoleirava numa mesa para ter acesso aos livros. Folheava-os e remexia-os, e, minha avó, que lia muitos romances de época, incentivava-me a levá-los para casa. Depois de certo tempo eu os devolvia, e ela sempre me perguntava sobre a leitura. Muitas vezes eu nem os lia, mas como era **esperta o suficiente** para não decepcioná-la e ter a chance de levar outros exemplares para casa novamente, alguma observação eu exclamava, já que ao menos tinha a curiosidade de ler pequenos trechos ou ver as imagens.



Figura 3 - Quartinho de costura que possuía uma prateleira de livros da qual eu me esforçava em explorá-la. Da esquerda para direita, eu, meu irmão, Marcelo, e minha prima, Thais. São Paulo. Data aproximada: 1970. **Fonte:** arquivo pessoal.



Figura 4 - O jardim da casa de meus avós paternos. Eu e meu irmão, Marcelo. São Paulo, 1970.

Fonte: Arquivo pessoal.

Na casa deles tinha um jardim [Figura 4], que era uma **babilônia** com uma centena de exemplares botânicos misturados e caoticamente plantados. Minha avó guiava-me por esse espaço de deleite e, todas às vezes, nomeava as plantas, os insetos e os passarinhos, além de me ensinar a **tirar** mudas e a identificar aromas e formas das plantas, frutas e raízes.

Os animais [Figuras 5 e 6] exerceram grande influência em minha infância, minha avó costumava criar muitos **bichos**: galinhas, perus, patos, gatos, cachorros, carneiros que me atiçavam a vontade de senti-los e vê-los, já que eram afetuosos, bonitos, coloridos e macios.



Figura 5 - Meus avós, Magdalena e Benigno, e meu irmão, Marcelo, em contato com animais. São Paulo, 1970. **Fonte:** Arquivo pessoal.



Figura 6 - Meu irmão, Marcelo, e eu: gatos à frente, galinheiro atrás. São Paulo, 1970. **Fonte:** Arquivo pessoal.

Existiam as parreiras plantadas em um quintal, num outro lado da casa, e meu pai, em determinada época do ano, tinha o compromisso de podá-las. Adorava acompanhá-lo: via as folhas das uvas com aquele lindo formato em cinco pontas e os fiozinhos verdes-amarronzados que se enrolavam como molas. Depois de alguns meses presenciava a explosão mágica dos seus cachos com a metamorfose das cores transformando-se do verde vivo ao roxo exuberante.

Poderia dizer que o modo de viver de meus avós influenciou minha avaliação das atividades que eu considero agradáveis e belas - sou grata a eles por esse convívio e pelas minhas escolhas profissionais. Quando me refiro ao termo **belo** trato-o como simples adjetivo além do indicativo da transmissão de prazer inerente à fruição, sem aprofundamentos teóricos epistemológicos.

Por parte materna [Figura 7], deram-me o “Melo”, o “Dias” e “Golvea”, que fortificaram o meu lado português de ser.



Figura 7 - Da direita para a esquerda: a primeira é a minha avó materna, Jandira; o terceiro meu avô materno, Custódio. São Paulo, 1925. **Fonte:** Arquivo pessoal.

Não convivi muito com eles, já que morreram enquanto eu era muito pequena, mas me lembro da dedicação dos dois em fazer tudo em casa. Moravam

afastados do centro da cidade de São Paulo, no bairro do Taboão - configurava-se numa casa “quase-sítio” [Figura 8].



Figura 8 - Casa de meus avós maternos no Taboão da Serra, SP, 1966.

Fonte: Arquivo pessoal.

Minha avó plantava legumes e verduras, criava porcos, galinhas e tudo o que podia fabricava em casa para economizar: um bom exemplo era o sabão, feito a partir da banha dos porcos. No quintal, de chão de barro, apoiados em varas de bambus, fios tensionados exibiam numerosas roupas postas a secar ao sol que refletiam uma brancura extrema, mesmo sendo coloridas [Figura 9]!



Figura 9 - Plantação - Avó materna (Jandira): terceira da direita para a esquerda, e ao seu lado esquerdo, minha mãe, Cicera. São Paulo, 1966. **Fonte:** Arquivo pessoal.

Meu avô foi carpinteiro, construía casas de madeira no Paraná [Figuras 10 e 11], e se arriscava na marcenaria, produzindo pequenos objetos decorativos de madeira.

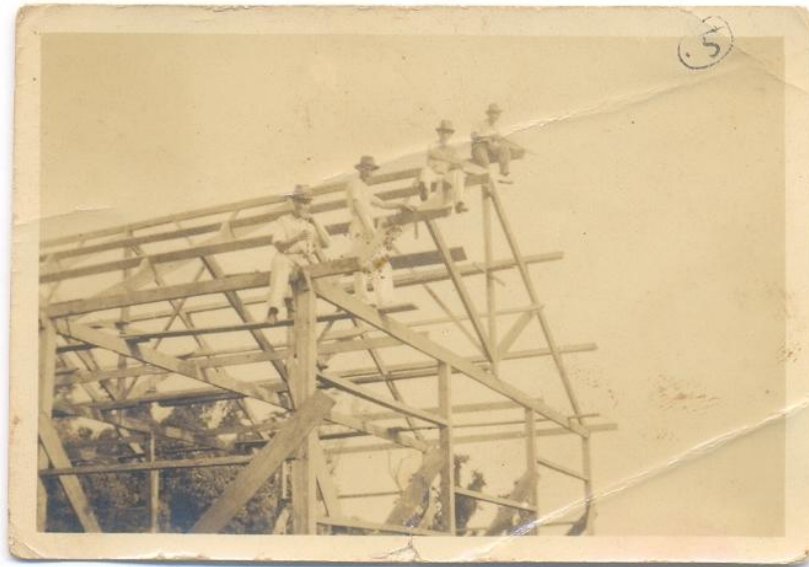


Figura 10 - Armação de telhado: trabalho executado por meu avô materno, Custódio (carpintaria). Paraná. Data aproximada: 1920. **Fonte:** Arquivo pessoal.



Figura 11 - Meu avô materno – Custódio - trabalhando em sua bancada (marcenaria). Paraná. Data aproximada, 1920. **Fonte:** Arquivo pessoal.

Dessas famílias distintas originaram-se meu pai e minha mãe [Figura 12]. De um lado, um viés mais artístico e elitizado: pinturas à óleo, saraus de músicas eruditas, livros de romances de época e um vestuário clássico; de outro lado o fazer manual, a presença da madeira, a luta pela sobrevivência pelo esforço da subsistência, roupas simples, pano na cabeça, avental no colo, suor nos rostos e calos nas mãos.



Figura 12 - Meus pais, Cicera e Marcello, posando no jardim de meus avós paternos. São Paulo. Data aproximada: 1965. **Fonte:** Arquivo pessoal.

Abro um parêntese para inserir a relação com o meu irmão, um ano mais velho. Seu interesse por brinquedos de montar [Figura 13], a partir de peças de encaixe tanto plásticas, de madeiras, como metálicas estimulou-me a apreciar também a estrutura e funcionamento dos objetos. Sua paciência e meticulosidade na organização das peças e na sua montagem me surpreenderam em tenra idade, pois pude perceber que por meio de certa ordem, chegava-se mais cedo a resultados sem prejuízos de novas conformações [Figura 14]. Além do mais brincávamos muito

no quadro negro, e meu irmão me mostrou muito cedo a magia da ilusão pela perspectiva do desenho de um cubo [Figura 15].



Figura 13 - Eu e meu irmão, Marcelo, brincando com peças de montar. São Paulo, 1970.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 14 - Eu, meu irmão e minhas primas brincando com peças de montar. (Em sentido horário, o primeiro é meu irmão, Marcelo, seguido de minhas primas, Thais e Noely e finalmente eu com sapatos brancos. São Paulo. Data aproximada: 1969. **Fonte:** Arquivo pessoal.



Figura 15 - Eu, meu irmão, Marcelo, e minha prima, Thais, diante de imagens de perspectiva. Data aproximada: 1970. **Fonte:** Arquivo pessoal.

Como exemplificação dessas relações apresento-me imbricada em meus antepassados, fato demonstrável pelas escolhas acadêmicas: minha primeira graduação em Artes Plásticas pela Faculdade Belas Artes de São Paulo que, de certa forma, saciou a necessidade de justificar a Arte nos meus questionamentos e após 20 anos, encerro outra graduação, no ano de 2009, em Design, em Belém do Pará, tentando dar à Arte uma função.

Mas o Artesanato como um campo de saber ficou fora dessas graduações, como se fosse um fenômeno inexistente, ou, se citado, o foi de maneira superficial, carecendo de uma abordagem analítica mais aprofundada.

Sob um olhar relacional, entre minhas memórias infantis e os conceitos adquiridos a partir dos cursos superiores, o conflito se desvendou. O esplendor desse embate aconteceu no momento em que as sensações desapegadas de fruição infantis travaram intensa batalha com a instalação das classificações e dos conceitos oferecidos na academia, aprisionando desta forma os meus julgamentos anteriores sobre o que era Artesanato, Design e Arte.

Ao ingressar no mundo acadêmico, **algo estranho** começou a acontecer. Ensinaaram-me que a história da humanidade se dividia em idades: Pré-História, Idade Antiga, Idade Média, Idade Moderna, e Idade Contemporânea e que as Artes se dividiam por categorias e vinculavam-se a uma ordem cronológica. Lembro-me de alguns alertas dos professores: “isso é só uma forma de sistematizar, nem sempre os eventos acabam e outros começam conforme esse ou aquele fato histórico relevante”.

Esses comentários já eram indícios de que essa normatização não era algo tão eficiente. Falaram-me também do Mundo Ocidental, de suas influências e de sua hegemonia, mas não me mostraram que linha limítrofe era essa que dividia o ocidente do oriente. Sentia apenas que o mundo ocidental era melhor, mais glamouroso: o outro, o oriental, não valeria à pena conhecer, por isso, foi relegado; com razão meus professores sabiam o que faziam, além do mais reduziram a concepção do mundo a somente dois lados - leste e oeste -, suprimindo também os outros pontos cardeais, norte e sul. No entanto, eu precisava ver os outros lados para exercer as comparações, mas, infelizmente, esse conhecimento me foi escondido, ou melhor, omitido intencionalmente. Acredito que poderiam ter sido mais honestos em dizer que não há uma divisão e sim uma centralização geográfica do mundo ocidental, por claras razões de manutenção hegemônica (SHOHAT; STAM, 2006).

Quando me apresentaram as Artes, na academia, classificaram-na por fases, utilizando uma nomenclatura semelhante a da História Geral, mas que destoava na sua cronologia. A Arte Moderna, por exemplo, estava situada na Idade Contemporânea da História, e ainda, na disciplina de História da Arte, ensinaram-me que existia uma Arte Pós-Moderna e uma Arte Contemporânea com vagos limites geográficos e temporais. Falavam-me de uma **arte culta**, remetendo a ela um grande valor e quando classificavam os períodos da arte os definiam como grandes épocas estilísticas, quase uma epopeia constituída de grandes biografias. Todas essas informações tornaram-me contraditória e estabeleceram problemas cognitivos.

Mas, o que mais me incomodou foi a classificação do que é Arte, Design e o pouco caso conferido ao Artesanato, além das atribuições de suas funções e dos seus emissores e receptores específicos.

O meu projeto de pesquisa aprovado no Programa de Pós Graduação em Artes em 2008, do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, versava inicialmente sobre a inserção de um Curso Técnico de Design no Ensino Médio. O tema transformou-se, ou melhor, progrediu para uma discussão mais ampla acerca do Artesanato e as relações com o Design e a Arte, pois mesmo que eu optasse pela elaboração de um currículo de Design, faltaria uma reflexão aprofundada acerca dos fazeres arte(sãos) que confluem no design de uma dada região. Além disso, ficou claro para mim a necessidade de discutir sobre a questão da intervenção do Design no Artesanato. Filie-me a linha de pesquisas do Mestrado em Artes do ICA/UFPA que privilegiava os processos de criação, transmissão e recepção em artes com abrangências às pesquisas que consideram o fenômeno artístico a partir de seu processo de instauração, seja como práxis, seja como reflexão crítico-conceitual, admitindo-se abordagens de caráter histórico, educacional, sociológico, psicológico, filosófico, antropológico e técnico.

O Artesanato principiou na minha vida acadêmica em meados de 1983, sob a égide de Folclore. Lembro-me que não era uma disciplina alourada pela Universidade. Esse conhecimento entrou enviesado desde aquela época: Folclore era uma atividade menor, “e nunca, nunca digam que isto é Arte!”, vociferavam os professores da Faculdade de Belas Artes de São Paulo silenciosamente. Eu entendi o recado muito bem. Lembro-me do enfoque pueril, tanto que testemunha a esse favor, uma pesquisa medíocre sobre os dizeres dos caminhões [Figura 16] que conservo até hoje comigo.



Figura 16 - Acervo fotográfico das frases de caminhões realizado por mim, na época em que cursava a Faculdade de Belas Artes de SP, 1986. **Fonte:** Arquivo pessoal.

Não consigo desassociar o **passado apreendido** por vivência e por fruição dos **conceitos teóricos**, inclusive daqueles conhecimentos distorcidos e este é o cerne do meu problema: a minha incapacidade de rompimento. Convivo com essa contenda entre os saberes apreendidos (empíricos) e os saberes aprendidos (teóricos). Aquilo que se apreende pelas portas da percepção são conhecimentos resistentes às imposições artificiais, e por esse motivo comecei a procurar uma resposta para esse incomodo que se instalou no momento das sistematizações sobre Artesanato, Design e Arte (PACHECO, 2009).

Busquei então iluminar as manifestações artesanais para responder essas cisões, pois considero o Artesanato uma atividade que transforma a matéria e lhe concede simbolismos e significados. Nos últimos dois anos (2009 e 2010), percorri muitos caminhos para encontrar o objeto da pesquisa: andei por feirinhas dominicais e feiras esporádicas de artesanato, além de conviver com comunidades de artesãos em sete cidades do Amazonas, por cerca de dois meses.

Essas experiências me muniram de razões abundantes para **fincar o pé** nessa discussão sobre o Artesanato relacionando-o com o Design e a Arte. Junto com a caminhada física, real, eu perambulava paralelamente por veredas teóricas, até que encontrei o artesão paraense **Guilherme Augusto dos Santos Junior** que me fez cessar a busca [Figura 17]. Parei para observá-lo com cautela de uma pesquisadora deslumbrada diante de um excelente problema.



Figura 17 - Guilherme, em exposição realizada no Hangar, Centro de Convenções e Feiras da Amazônia, em 11 a 13 de Outubro de 2010 – Super Norte 2010. **Fonte:** Arquivo pessoal.

Guilherme Augusto dos Santos Junior foi apresentado a mim por Idanise Hamoy, uma grande amiga, e a partir de então seu trabalho tornou-se objeto desse estudo.

As malhas das experiências foram então costuradas com uma linha fina e transparente como um nylon, que amarram os relatos de minhas memórias infantis com as vivências do Guilherme Augusto dos Santos Junior, gerando laçadas que se entrecruzaram com grande potência e produziram um interessante crochê. Este novo tecido continha três tipos de pontos: Artesanato, Design e Arte os quais estavam presentes tanto nos meus questionamentos sobre a fruição e classificação cultural, quanto no ofício do artesão Guilherme Augusto dos Santos Junior, e foi muito oportuno o seu trabalho para a discussão iniciada.

O **meu olhar** sobre o Guilherme foi uma observação parcial, impregnada de conflitos pela instalação da tricotomia tardia - Artesanato, Design e Arte -, graças a apontamentos classificatórios desses campos em categorias por valoração de importância a partir de meus aprendizados acadêmicos. Para desconstruir a classificação, investiguei a sua história com o objetivo de justificar a significação de suas ações que desaguavam na sua atividade profissional atual, ou seja, no Artesanato, e com isso, retorno à minha adorável forma de fruir o Artesanato, a Arte e o Design sem partições.

O artesão, sob o **olhar da brasilidade**, não carrega grande status quando se refere a um modo de trabalho, a uma profissão: o artesão brasileiro não tem a mesma importância social e econômica que um artesão europeu dos tempos do medievo desfrutava. É importante salientar a impossibilidade de conceber o Artesanato por uma vertente europeizada, ou seja, por conceitos importados a partir de olhares estrangeiros que vivenciaram esse fenômeno popular pautados em contextos históricos e culturais diferentes dos nossos. Mesmo que nossa cultura tenha recebido influências colonizadoras, contaminadas de deslocamentos conceituais, faz-se necessário uma reflexão urgente que desconecte essa visão eurocêntrica das manifestações culturais brasileiras. Isto não quer dizer negar as influências culturais e muito menos as suas transformações incessantes, mas assumir outra perspectiva analítica (SHOHAT; STAM, 2006).

A história de vida do Guilherme Augusto dos Santos Junior me ofereceu os subsídios para entender as mudanças sofridas pelo conceito de Artesanato nos dias atuais, e para conhecer o universo do artesão, realizei coletas de dados, no período de junho de 2010 a janeiro de 2011, a partir de observação participante e entrevistas não-diretivas com o propósito de visualizar na sua história de vida o processo criativo e metodológico de seu Artesanato. Estas entrevistas aconteceram geralmente em sua casa, que não por acaso é também o seu ambiente de trabalho, na Avenida Senador Lemos, Belém – Pará.

A técnica de abordagem para investigar o artesão e seu ofício foi a etnográfica, pois privilegiei uma descrição densa dos fenômenos ocorridos e imergi no seu ambiente, mesmo com a consciência de que não pertencia aquele espaço. Preocupei-me em realizar uma aproximação não invasiva, ou seja, não utilizei questionários e muito menos entrevistas estruturadas. No início, evitei fotografar o Guilherme e seus artefatos, não queria inibi-lo. Busquei, com muito cuidado, conhecer o seu mundo e para isso fiz perguntas livres que me conduziam a outras e segui o fluxo de seu interesse e da nossa livre-troca de experiências (GEERTZ, 1978).

A pesquisa teve como objetivo principal estremecer as cisões entre Artesanato, Design e Arte, estabelecidas por um pensamento tradicional, com fortes características positivistas, e dessa forma valorizar o Artesanato como uma atividade econômica principal, artística e cultural e não somente como uma forma complementar de renda para uma família.

A simbiose Artesanato, Design e Arte, tripolarizada em seus artefatos serviu-me de combustível **super inflamável** para desmoronar as valorações instituídas que determinam posicionamentos por estratos culturais. Como objetivo específico, subtraio o Artesanato do limbo acadêmico e o relaciono com o Design e a Arte para visualizar suas interconexões e seus atravessamentos (GARCIA CANCLINI, 2008).

Na busca dessa especificidade, ou seja, do estudo dos trabalhos do artesão, aponte os seus padrões característicos isolados para poder entender as suas inter-relações, baseados em seu percurso histórico que são vividos e experimentados como um todo. Utilizei para essa análise a *struture of feeling*

(estrutura de experiência) descrita por Raymond Williams (*apud* HALL, 2003, p. 128).

A hipótese que norteou a pesquisa afirma que o processo criativo do artesão segue uma **metodologia projetual** que indica as etapas para se conceber ou inovar um produto, semelhante à do artista e do design, mas por ter um caráter empírico ainda é discriminada no mundo acadêmico.

A pesquisa teve como suporte teórico os Estudos Culturais que buscam as interconexões entre campos e saberes e o método de abordagem foi o Etnográfico, uma vez que a investigação partiu da história de vida do artesão Guilherme Augusto dos Santos Junior para justificar sua trajetória profissional, além de questionar a validade de conceitos e classificações tradicionais de Artesanato, Design e Arte.

Na medida em que me considerei na pesquisa como fruto de minha relação familiar, desloquei essa razão à análise dos significados dados por Guilherme às suas ações. Essa atitude de sistematizar um pensamento apontou para “os vínculos indissociáveis das ações particulares com o contexto social em que estas se dão” (CHIZZOTTI, 1998, p. 78).

O estudo apresenta-se dividido da seguinte forma: no primeiro capítulo revelo alguns aspectos biográficos do artesão Guilherme Augusto dos Santos Junior, visualizando a sua trajetória profissional e observando também como suas escolhas pessoais e familiares o conduziram para o caminho profissional do Artesanato, tornado-se o seu único meio econômico.

No discorrer desse passeio analítico, há o atravessamento de minhas lembranças, formando dessa forma uma única malha conceitual, mergulhada num substrato impregnado dos Estudos Culturais, com conceitos de Edouard Glissant e E. P. Thompson. Para algumas definições culturais, utilizei os pensamentos do sociólogo francês Pierre Bourdieu e do ensaísta mexicano Octávio Paz.

Os questionamentos sobre a origem da cisão entre o Artesanato e a Arte e a introdução do campo do Design serão constantemente apontados para aflorar as suas difíceis delimitações conceituais e para essas abordagens consulte algumas concepções a partir de estudos atuais da arquiteta britânica Dana Arnold e da filósofa brasileira Marilena Chauí. Aponto que esses campos são facilmente

declarados como pertencentes a extratos culturais diferentes, e muitas vezes a partir de uma dada hierarquia.

No segundo capítulo exploro as questões do processo criativo do artesão. Tratou-se de uma aproximação de alguns conceitos de criatividade, com bases teóricas sustentadas nos estudos da pesquisadora brasileira Fayga Ostrower utilizando, para isso, os exemplos do método empírico desenvolvido pelo artesão. Para alguns exemplos de métodos criativos existentes, consulte os estudos do sociólogo italiano Domenico De Masi e para abarcar a história dos métodos projetuais, os estudos dos seguintes professores e pesquisadores contemporâneos foram utilizados: Alberto Cipiniuk, Dijon de Moraes, Lucy Niemeyer, Pedro Luiz Pereira de Souza e Solange Bigal. O principal objetivo deste capítulo é demonstrar que nos três campos, Artesanato, Design e Arte há semelhanças nos processos criativos, e por isso não se pode instaurar a ruptura por classes de valorações.

No terceiro capítulo apresento a discussão entre os difíceis limites entre Artesanato, Design e Arte num ensejo de situar as três áreas em campos distintos, ao mesmo tempo em que registro as interconexões e os seus atravessamentos a partir de exemplos dos artefatos produzidos por Guilherme, destituindo-os da classificação por hierarquia. Neste capítulo, os pensamentos do pesquisador e crítico de arte italiano, Renato Barilli foram contemplados, além do já mencionado ensaísta mexicano Octávio Paz. Para algumas discussões sobre o entrecruzamento dos campos referidos nesta dissertação, os estudos do antropólogo argentino Néstor Garcia Canclini, voz representante dos Estudos Culturais Latino-Americano foram utilizados, e para exemplificar certo pioneirismo de estudos sobre o Artesanato no Brasil, foram mencionados as pesquisas e realizações da italiana Lina Bo Bardi, que contribuíram para o início da discussão do Artesanato no Brasil.

Assim, como vários defensores do Artesanato afirmam ser uma atividade artística peculiar, esta pesquisa é de grande relevância acadêmica, social e cultural, pois pretende valorizar o ofício artesanal, esforçando-se em apresentar o Artesanato como importante demonstração cultural, artística e econômica que todos nós devemos preservar e na mesma medida, apreciar.

CAPÍTULO I

HISTÓRIA DE VIDA DO ARTESÃO GUILHERME AUGUSTO DOS SANTOS JUNIOR

1.1 Apresentação do artesão

Guilherme Augusto dos Santos Junior é um artesão, que tem uma micro empresa chamada “AYTY Embalagens Artesanais da Amazônia”, desde 2005. Ele nasceu em Belém do Pará em 1960 e, como todo bom artesão é um apaixonado pelo seu ofício. Conheci esse profissional a partir de uma recomendação de uma amiga querida, Idanise Hamoy. Guilherme é um artesão sem tradição familiar, ou seja, iniciou-se no artesanato aos 30 anos de idade e seu trabalho não é comercializado em feiras populares, criou para si um mercado próprio.

Eu buscava entender as diferenças entre os campos Artesanato, Design e Arte, e este artesão respondia aos meus apelos de pesquisadora. Quando me refiro aos “campos” para situar o Artesanato, Design e a Arte sustento-me nos conceitos do sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930 - 2001). Este autor defende que o indivíduo e a estrutura social não devem ser tomados a estudo isoladamente, pois não são suficientes para explicar a sociedade e os fenômenos que nela ocorrem. O autor estabelece dois conceitos chave e que deles me aproprio nessa dissertação: *Habitus* e *Campo*. *Habitus* é uma matriz geradora de comportamentos, nasce na sociedade e é apreendido por ela. Nesse movimento circular, o indivíduo, submerso numa dada sociedade, se impregna de *habitus*, e demonstra esse contágio pelas suas práticas e pela sua postura corporal (*hexis*). Já o conceito *campo*, complementa o de *habitus*, uma vez que é no *campo* que ocorrem as manifestações dos *habitus*. O *campo* é um espaço dinâmico e suas leis são próprias, sugeridas pelos embates que ocorrem no seu interior e sua mola mestra, ou seja, a parte móvel é determinada pelas relações bem sucedidas entre os seus componentes, os agentes e as estruturas (BOURDIEU, 2010).

Além da terminologia **campo**, que será constantemente utilizada nesta pesquisa, outras como **artefato** se referirá ao produto do trabalho do artesão Guilherme e **Artesanato** indicará a ação manual de se produzi-lo.

Os artefatos de Guilherme possuíam extremo rigor no que condizia ao acabamento e o seu aspecto formal desfrutava de harmonia e equilíbrio. Não se tratava de uma manifestação com características presentes na obra “A Rainha do Mar” [Figura 18], por exemplo, considerada Arte Naif - este termo aparece no vocabulário artístico, em geral, como sinônimo de arte ingênua, original e/ou instintiva, produzida por autodidatas que não têm formação culta no campo das artes (ARTE...2010) - e também não possuía marcações formais rústicas como o artesanato do Mestre Vitalino (1909-1963) [Figura 19], artesão pernambucano. Encontrava-se aqui o meu primeiro desafio: averbar se os artefatos de Guilherme [Figura 20] eram ou não Artesanato.



Figura 18 - A Rainha do Mar (ARTE NAIF) - Fernando Lopes - 1965 - óleo s/ tela - 70 x 90 cm. Fonte: www.sescsp.org.br, 2010.



Figura 19 - Retirantes de Mestre Vitalino, déc. 1960 - cerâmica policromada.
Fonte: www.itaucultural.org.br/, 2010.



Figura 20 - Caixa de bombons de autoria do artesão Guilherme.
Fonte: Arquivo pessoal.

O artesão Guilherme não preenchia os requisitos para esse ofício que comumente eu imaginava. Quando eu pensava em Artesanato, me lembrava, em primeiro lugar, das feirinhas aos domingos ou dos *hippies* com seus mostruários feitos em sarripilha. Guilherme não freqüentava essas feiras populares de promoção do Artesanato e sua postura era bem diferente daqueles que fabricavam aqueles artefatos e os vendiam à deriva de um comportamento nômade. Entretanto, suas palavras reforçam a sua identidade como artesão:

Eu me considero um artesão [...] eu digo que eu tenho uma empresa, mas na realidade a empresa é para justificar o trabalho para as empresas que eu trabalho, eu tenho que estar documentado! Mas na realidade o trabalho que a gente faz é artesanato, claro que eu digo assim, que eu sou um abençoado de Deus porque o que eu faço tem muita gente na Praça da República que faz. Só que o meu tem um diferencial, o meu visa o lado empresarial do negócio. Eu tenho um amigo em Manaus, o dono da Amazongreen que fica revoltado porque geralmente eu me apresento como artesão. Ele fala: *you não é um artesão, é um empresário, you tem uma empresa, you vende para indústrias de cosméticos, de bombons*. Mas, na realidade eu sou um artesão (SANTOS JUNIOR, 2010, depoimento).

Ao chegar à casa de Guilherme pela primeira vez, na Avenida Senador Lemos, no bairro do Telégrafo, em Belém do Pará, deparei-me com um homem muito disposto e sorridente, não era um homem sofrido, com mãos grandes, e corpo maltratado pelo trabalho como eu esperava visualizar. Ele não se classificava em nenhum dos meus estereótipos de Artesão, mas o que me chamou a atenção foi sua produção que de certa forma, me impulsionaram a suspeitar que ela pertencesse ao campo artesanal.

Os indícios apontavam para um ofício caseiro e de uma extrema delicadeza impregnada nos detalhes formais nos artefatos. Contudo, havia algo mais em seus trabalhos além da matéria, um valor simbólico pulsante, estampado na aura do objeto. Além do mais, era perceptível a grande intimidade do artesão com os seus artefatos, uma sociabilidade incrível, um diálogo do produtor com o produto de grande coerência. Guilherme dominava o processo criativo e produtivo dos artefatos, além de intercambiar-se no mercado com grande desenvoltura para a sua promoção e venda.

Iniciamos nossa primeira conversa e na medida em que ele me explicava o seu ofício, eu me perguntava: e agora, será que o que ele faz é mesmo Artesanato?

A análise do Artesanato produzido por Guilherme, *a priori*, tem que se desvincular dos estereótipos do Artesanato que comumente se idealiza. Deve ainda ser considerada a necessidade de adequação da produção artesanal no sistema econômico atual, a partir de uma postura sutil, de leitura subliminar ao afirmar que mesmo nessas condições, o que ele produz não descaracteriza o conceito do Artesanato, mas amplia, recria.

Afilio-me ao ensaísta e poeta mexicano Octávio Paz (1914), quanto às suas considerações acerca do que é Artesanato, no momento em que discorre sobre essa atividade nos seus ensaios sobre arte e literatura:

O artesanato é um signo que expressa a sociedade não como trabalho (técnica) nem como símbolo (arte, religião), mas como vida física compartilhada. [...] Em sua perpétua oscilação entre beleza e utilidade, prazer e serviço, o objeto artesanal nos dá lições de sociabilidade [...] o artesanato é uma espécie de festa do objeto: transforma utensílio em signo da participação. [...] O artesão não busca vencer o tempo, mas juntar-se ao seu fluxo. Por meio de repetições que são imperceptíveis, mas variações reais, suas obras persistem. Assim sobrevivem ao objeto *up-to-date* (PAZ, 1991, pp. 52-53).

Esse exercício de quebra dos estereótipos, ou a da quebra do consenso, é, sem dúvida, um desapego às classificações pré-determinadas, de extrema importância, pois, admite que mesmo inserido num panorama ordenado por questões mercantis regidas por feiras e mercados informais, além de claras demarcações das culturas por valoração hierárquica de importância, ainda resiste no âmago do gesto do Guilherme, a ação artesanal, que o insere no campo do Artesanato, como um fenômeno mais complexo.

Para transitarmos na contemporaneidade com os conceitos de Artesanato e artefato, devemos fugir da classificação estruturada de Artesanato dada a partir do olhar ocidental, europeizado, presente ainda nos dias atuais como uma visão de **arte menor**, destituídos de saberes sistematizados, na qual os artesãos são geralmente trabalhadores humildes com uma produção taxada de exótica e pitoresca, para não dizer selvagem. Esses atributos menores concedidos ao Artesanato, podem ter se iniciado nos movimentos colonizadores europeus aos países americanos. Nessa interseção de poderes a diferença conceitual entre o Artesanato europeu e o Artesanato americano pode ter se instalado num pensamento coletivo.

Para os autores Ella Shohat e Robert Stam, pesquisadores afiliados aos Estudos Culturais, os povos colonizados eram ridicularizados por não terem uma cultura e uma história próprias. Havia latente um pensamento ambíguo que possuía uma concepção ao mesmo tempo racista e essencialista: “o racismo envolve um duplo movimento de agressão e narcisismo; o insulto ao acusado é acompanhado por um elogio ao acusador”, e o essencialista é “a-histórico e metafísico, pois projeta a diferença através da temporalidade histórica: ‘Eles são todos assim, e assim continuarão sendo’”. “O racismo é, portanto, adepto da arte do falso elogio, da qual fazem parte o primitivismo e o exotismo” (SHOHAT; STAM, 2006, pp. 45 e 49). Logo, quando se afirma que o Artesanato é uma produção de um “bando de primitivos”, ou seu trabalho resulta numa “manifestação exótica”, quer se determinar sua inferioridade para se estabelecer uma apropriação pela opressão.

Num esforço de reformulações de conceitos sobre o Artesanato e deixando para trás alguns pré-conceitos, o artesão paraense Guilherme serviu-me para exemplificar como é possível argumentar e ao mesmo tempo demarcar mudanças conceituais sobre o seu ofício. Tal exemplo vivo demonstra que as diversas influências culturais atadas por apelos mercadológicos inserem-no em nova perspectiva analítica que não pode prescindir de estudar as inter-relações e permeabilidades desse multiculturalismo,

Mas, uma vez afirmado que Guilherme é um artesão, produtor de Artesanato, como entender o seu ofício sem a tradição familiar, sabendo-se que uma das leis de legitimação desse campo é o da transmissão oral do fazer, atrelados aos seus significados inerentes? A cultura atávica, ou mesmo o conceito de “rastros-resíduos” do escritor, poeta, romancista, teatrólogo e ensaísta, nascido na Martinica, em 1928, Edouard Glissant, podem responder a essa indagação. Não se pode negar que nos trabalhos de Guilherme há um apelo amazônico, nada estranho para um homem que nasceu nessas terras.

Ao me referir à cultura atávica, busco uma similaridade com o pensamento de Glissant que diz que estas “tendem a reivindicar uma espécie de perduração – uma honorabilidade conferida pelo tempo, que seria necessária a toda cultura para estar segura de si e ter audácia de afirmar-se” (GLISSANT, 2005, p. 27), ou ainda “a cultura atávica é aquela que parte do princípio de uma Gênese e do

princípio de uma filiação, com o objetivo de buscar uma legitimação sobre uma terra que a partir desse momento se torna território” (GLISSANT, 2005, p. 72).

Quando me refiro aos rastros-resíduos, novamente consulto os estudos do autor: “O pensamento do rastro/resíduo é aquele que se aplica, em nossos dias, da forma mais válida, à falsa universalidade dos pensamentos de sistema” (*Id. ibid.*, p. 20), e “não seguimos o rastro/resíduo para desembocar em confortáveis caminhos; ele devota-se à sua verdade que é a de explodir, de desagregar em tudo a sedutora norma” (*Id. ibid.*, p. 83) e para finalizar: “Assim, o pensamento do rastro/resíduo promete a aliança longe dos sistemas, refuta a possessão, desemboca nestes tempos difratados que as humanidades de hoje multiplicam entre si, em choques e maravilhas” (*Id. ibid.*, p. 85). O artesão rompe com as normas previstas para o essencialismo do Artesanato, provocando o sistema atual: subverte a qualidade de que o artesão é um subemprego e afirma-se ARTESÃO destituindo-se das falácias comparativas entre Design e Arte.

A identificação de Guilherme com a madeira, com o barro e com as fibras naturais, ao meu entender não são clamores somente relativos ao mercado quando se sugere por uma voz unívoca que o mundo entrará em colapso se não houver uma preocupação de preservação ambiental. Seu interesse pelas coisas da terra é uma necessidade de um pertencimento a um território, em seu caso, amazônico e atravessa o objetivo da sustentabilidade e do **ecologicamente correto**, mas, mesmo assim, o artesão não deixa de utilizá-lo também como atributo para comercializar seus produtos. Sobre essa temática, relata suas idas e vindas à Praça da República, em Belém do Pará, quando adquire sobras de madeiras para reaproveitá-las em seu ofício:

Eu comecei a trabalhar em 1991 o reaproveitamento de sobras de madeira, comecei a trabalhar com o artesanato de valor agregado alto. Então, quando se deu o **ecologicamente correto** que foi uns cinco anos, ou seis anos depois, eu estava com uma clientela *vip* fazendo as embalagens que não eram tão baratas como as que têm na Praça da República, mas com valor agregado mais alto, em compensação a qualidade era superior. Acho que foi um dos motivos de eu ter estabilizado no mercado (SANTOS JUNIOR, 2010, depoimento).

Sobretudo, há em Guilherme algo além do motivo mercantil, há algo espiritual que o une à natureza, mesmo que ele seja um homem da cidade. Guilherme se relaciona bem com o natural, entra e sai desse cenário, com grande

tranquilidade. Prova disso foi sua primeira escolha profissional, que lhe pôs em contato direto com a natureza [Figuras 21, 22 e 23], e soube muito bem usufruir desse outro território.



Figura 21 - Guilherme em Serra Pelada. Pausa em seu trabalho de mineração para caçar. Pará, 1985. **Fonte:** Arquivo do artesão.



Figura 22 - Guilherme à frente acompanhado da equipe técnica. Serrinha, Maranhão. Data Desconhecida. **Fonte:** Arquivo do artesão.



Figura 23 - Guilherme em Serra Pelada: beneficiamento do rejeito – 1985.
Fonte: Arquivo do artesão.

Seu relacionamento franco e, ao mesmo tempo, amoroso com os materiais da terra, talvez tenha originado como resposta de protesto aos tempos em que trabalhou com a mineração, trazendo-lhe dessa forma uma consciência de preservação [Figuras 24 e 25].



Figura 24 - Imagem panorâmica do Garimpo de Serra Pelada – Pará. Método de exploração de barranco à céu aberto – 1985. **Fonte:** Arquivo do artesão.



Figura 25 - Imagem da divisão dos barrancos no garimpo de Serra Pelada – Pará. 1985.

Fonte: Arquivo do artesão.

Outra hipótese é a presença de uma memória atávica daqueles que primordialmente trabalhavam com esses materiais naturais há muito tempo atrás, quem sabe utilizando-se da memória dos ameríndios que aqui habitaram o norte do país, em tempos anteriores à colonização.

O conceito de rastro-resíduo, dado por Edouard Glissant, justificou o pertencimento **errante** de um homem da cidade utilizando-se da natureza para impor o seu trabalho, e também pelo fato de Guilherme não ser um artesão tradicional, pois não houve repasse do manejo artesanal por ascendência familiar:

[...] será necessário nos aproximarmos do pensamento do rastro/resíduo, de um não sistema de pensamento que não seja nem dominador, nem sistemático, nem imponente, mas talvez um não sistema intuitivo, frágil e ambíguo do pensamento, que convenha melhor à extraordinária complexidade e à extraordinária dimensão de multiplicidade do mundo no qual vivemos (GLISSANT, 2005, p. 29).

A razão pela qual Guilherme está fora dos modelos institucionalizados sobre o Artesanato também é um aspecto que confere grande interesse à pesquisa

para entender as relações entre os personagens sociais e o seu meio cravados na contemporaneidade.

Novamente uma citação de Edouard Glissant (2005, p.30) é apropriada:

[...] todas as manifestações inesperadas ampliam a Diversidade: minorias ainda há pouco desconhecidas e esmagadas sob o peso de um pensamento monolítico, manifestações fractais das sensibilidades que se reconstituem e se reagrupam de maneira inédita.

As minorias consideradas pelo autor podem ser consideradas as manifestações dos artesãos, menos sistematizadas, e surpreendentes se olhadas com mais atenção e com menos preconceitos. Na citação dos autores insere-se a noção de fragmentação dada pelos conceitos rizomáticos dos filósofos franceses Deleuze e Guattari, autores nos quais Edouard Glissant se fundamentou.

A trajetória profissional e as escolhas pessoais foram contadas pelo artesão com grande paciência a partir de uma fala bem pausada. No Artesanato está há 20 anos, antes disso trabalhava como técnico em mineração.

Na sua infância adorava fazer carrinhos e caminhões de lata de óleo e “fazia um carrinho com um molejo todo invocado”. Utilizava uma lata de óleo chamado “Óleo Dora” que tinha formato retangular e com o cabo de vassoura que era “redondinho” cortava as rodas de seus carrinhos.

A mãe de Guilherme foi uma excelente costureira e sofreu grande influência da sua cidade de origem, Vigia, localizada ao norte do estado do Pará. Nesta cidade, ainda hoje, há muitas demonstrações “artísticas”, conforme nos relata Guilherme, como as vigilengas, pinturas de quadros, etc. Seu tio foi um professor de música no Amapá e “um grande maestro” e seus primos se tornaram músicos. Na sua infância sua casa possuía um ambiente alegre e artístico, dos seus seis irmãos, um deles tocava muito bem violão e a irmã mais velha desenhava a mão livre com “grande desenvoltura”.

Na casa de Guilherme é possível verificar esse gosto pelas pinturas a partir das telas dependuradas em todos os ambientes - clara influência de sua infância pujante de manifestações artísticas.

No caso específico da reprodução do “Ver o Peso” [Figura 26], ponto turístico de Belém do Pará, Guilherme contou-me que pediu ao pintor paraense, Odair Mindelo, que colocasse em cada barco o nome de uma pessoa de sua família

para fazer uma homenagem aos seus parentes queridos: Tio Dan e Tio Rafa (filhos), Princesa Risoleta (mãe); D.Stela (esposa); Elaine (irmã); G. Santos (pai), e G. Junior (o artesão). Essa interferência nos mostra que Guilherme é ousado na medida em que sugere mudança nos planos do artista.



Figura 26 - Tela de autoria de Odair Mindelo – Ver o Peso, 2005.

Fonte: Arquivo pessoal.

Aproximei-me do universo de Guilherme a partir das semelhanças vivenciais, ou seja, tanto ele quanto eu crescemos em famílias impregnadas de fortes traços artesanais e eruditos. Mas as razões não foram somente estas, interessou-me entender como um artesão, sem conhecimentos de metodologias cultas conseguia se manter no mercado por vinte anos. Além do mais, seus artefatos também dialogavam com a contemporaneidade, então Guilherme foi **o desafio** mais instigante que eu encontrei para desvendar um **artesanato atual** e discutir a permeabilidade entre os campos do Design e da Arte.

Sua história de vida é a seguinte: sua primeira vocação profissional foi a de jogador de futebol. Participava dos grupos infantis e juvenis desse esporte em clubes paraenses: Paysandu e Tuna. Nessa época, de sua juventude, um “olheiro”

do Flamengo convidou-o para ir treinar no Rio de Janeiro, mas o convite foi rejeitado por seu pai, que era militar, justificando que “jogador era coisa para vagabundo, e filho seu não seguiria essa carreira, deveria sim estudar e se formar como os seus irmãos” (SANTOS JUNIOR, 2010, depoimento).

Na sua fase estudantil, cursou a Escola da CELPA (Centrais Elétricas do Pará) no Ensino Fundamental e nessa escola ele sempre desenvolveu trabalhos interessantes para as aulas de Educação Artística, demonstrando que já possuía “certa habilidade manual”. No Ensino Médio foi estudante da Escola Técnica Federal do Pará, e o curso que escolheu foi o de Mineração. Antes de concluí-lo fez um micro-estágio em Macapá, no período de suas férias escolares, na “Indústria e Comércio de Minérios - (ICOMI)”, o que lhe concedeu sua primeira experiência profissional.

Após dois anos da conclusão do Ensino Médio integrado ao Curso Técnico, Guilherme observou que uma vaga de emprego foi ofertada na mesma empresa onde estagiou como estudante, em Macapá, e resolveu arriscar a sorte, pois agora poderia almejar um emprego - fez sua inscrição, a entrevista ao cargo e foi aprovado.

O local de seu trabalho ficava na Serra do Navio, no Amapá, e como tinha feito uma especialização em explosivos de minas subterrâneas e a céu aberto, realizava esse serviço, além da classificação do minério por grau de teor. Depois desse trabalho técnico passou a atuar na prospecção, no campo da pesquisa, e no auxílio da coordenação, junto a três geólogos. Ordenou o trabalho de escavação de 500 homens na Serra Pelada, quando foi associado à Cooperativa dos Garimpeiros de Serra Pelada (COOGAR), no Pará [Figuras 27 e 28]. Seu último trabalho, relacionado à mineração, de 1984 até 1991, ocorreu no Sul do Pará, como sub gerente de um garimpo de ouro semi-artesanal, na empresa de mineração OUROMIL.



Figura 27 - Guilherme com mochila à esquerda, em Serra Pelada, 1984.
Fonte: Arquivo do artesão.



Figura 28 - Mineradores do garimpo de Serra Pelada, 1984.
Fonte: Arquivo do artesão.

Em 1991 Guilherme já estava casado com Stela e prestes a ter seu o primeiro filho. Suas folgas da mineração consistiam de 12 dias em casa, para descanso, após uma jornada contínua de 30 dias no campo de trabalho. Nesse período em que ficava em casa, ansioso pela chegada de seu filho, começou a criar “brinquedinhos” para decorar o seu quarto.

Quando nasceu o seu primogênito, nasceu também o artesão Guilherme junto de suas primeiras miniaturas [Figura 29].



Figura 29 - Primeiras miniaturas de instrumentos musicais confeccionadas pelo Artesão. Data aproximada: 1991. **Fonte:** Arquivo do Artesão.

A madeira que utilizava para a confecção de suas miniaturas era obtida graças às sobras de mogno da marcenaria de seu cunhado. A proprietária do “Centro Infantil de Belém”, escola que já não existe mais, viu as miniaturas que o artesão produzia e interessou-se em criar pequenos ambientes para expor na escola e vendê-las. Surgiu então, a primeira encomenda de seus artefatos. Nesse período, Guilherme já estava insatisfeito com o seu emprego atual, no sul do Pará, tendo já encaminhado um currículo para a Albrás (Alumínio Brasileiro S.A.) no intuito de ficar mais próximo de sua família.

As encomendas das miniaturas de móveis aumentaram substancialmente, uma vez que a proprietária da escola as exportava para fora do Estado do Pará. Com essa motivação, de aumento de sua produção artesanal, Guilherme resolveu abdicar do seu emprego formal em mineração, para apostar naquilo que gostava de fazer: o Artesanato.

Nesse instante, seduzido pelo ofício e pelo retorno financeiro associado à satisfação pessoal propiciados pelo seu trabalho, não teve dúvida, migrou para essa atividade manual que não dispensava um planejamento. Além do mais encontrou no Artesanato um empreendimento que apresentava pouca separação entre o “trabalho” e a “vida” (THOMPSON, 1998, p. 271). Conseguiria, dessa forma, exercer sua ocupação perto de sua família, ter o domínio de todo o processo de seu trabalho e sua vida mesclar-se-ia ao prazer do seu fazer com a possibilidade de sustento econômico único para sua família.

Inicialmente começou a criar uma linha de brindes de instrumentos musicais [Figuras 30, 31, 32 e 33] e em paralelo, continuava a confeccionar as miniaturas de móveis tanto para a proprietária da escola quanto para arquitetos que pediam protótipos de móveis.



Figura 30 - Primeiras miniaturas de instrumentos musicais: violões com tamanho de 15 cm por 5,5 cm. Data aproximada: 1981. **Fonte:** Arquivo pessoal.



Figura 31 - Primeiras miniaturas de instrumentos musicais: violão, contra baixo e violoncelo. O maior instrumento tem 17 cm por 5,5 cm. Data aproximada: 1981. **Fonte:** Arquivo pessoal.



Figura 32 - Primeiras miniaturas de instrumentos musicais. Guitarras com 13 cm por 4 cm. Data aproximada: 1981. **Fonte:** Arquivo pessoal.



Figura 33 - Primeiras miniaturas de instrumentos musicais: alaúde com 12 cm por 4 cm. Data aproximada: 1981. **Fonte:** Arquivo pessoal.

A contemporaneidade presente em seu Artesanato está na adequação ao seu tempo, ou seja, Guilherme tem “uma visão empresarial de seu negócio”, além do mais é um homem midiático, mais ainda, buscou microcréditos e investiu em equipamentos apropriados.

Guilherme é citado em várias reportagens e uma delas consta na revista “Atitude: a revista de responsabilidade social da Companhia Vale do Rio Doce” [Figura 34]. Trata-se de uma reportagem intitulada “Parceria: microempresários geram renda e trabalho com o impulso de empréstimos a juros baixo no Pará”:

O microcrédito está valendo ouro para Guilherme Augusto dos Santos Júnior, dois filhos. Técnico em mineração escolado nos garimpos paraenses de Serra Pelada e Ouromil, ele vem cavando desde meados dos anos 90 um veio de negócios inexplorado em Belém: miniaturas e embalagens com sobras de madeiras. Guilherme começou a produzi-las no quintal de casa, no bairro Umarizal. Com o aumento da procura pelas embalagens, ele dedica exclusividade a elas desde 2001. Antes de contrair um empréstimo de R\$ 2,8 mil no fim de 2004, o artesão via o número de clientes aumentar, mas tinha cada vez menos condições de atendê-los. Por falta de recursos, ainda empunhava serra tico-tico e furadeira manual. Com o dinheiro, Guilherme adquiriu equipamentos como serra e furadeira de mesa, conseguindo dobrar a capacidade de produção. “Antes, mesmo terceirizando o trabalho, eu precisava de um mês inteiro para fazer 500 embalagens para um cliente. Com as máquinas novas, passei a gastar menos de 15 dias”, comemora. A demanda em alta levou à transferência da oficina para o município de Ananindeua, onde moram os quatro empregados. Solidário, Guilherme ensina a arte das embalagens numa comunidade local: “Quando o pedido é grande, levo o material, mostro o que fazer e compro a produção”. Mais que trabalho, Guilherme sabe que o importante é gerar sonhos. (PARCERIA..., 2006, p. 39)

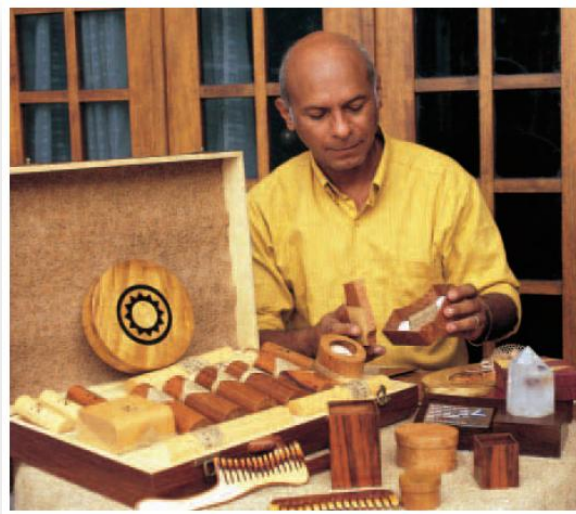


Figura 34 - O artesão com seu mostruário de embalagens, 2006.
Fonte: Revista "Atitude".

Há outra entrevista presente no Jornal o Liberal, no Caderno Troppo, de 1998, que corrobora com o fato de Guilherme estar em evidência ciclicamente na mídia local [Figura 35]:



Figura 35 – Guilherme fotografado para uma reportagem do Jornal Liberal, Caderno Troppo, 1998. **Fonte:** ARTE..., 1998.

As miniaturas de instrumentos musicais foram os artefatos que mais recompensas trouxeram ao artesão. A “GD Carajás – Indústria, Comércio e Exportação de Madeira”, localizada no Distrito de Icoaraci, em Belém do Pará, em certa oportunidade, nos meados do ano de 1993, solicitou ao artesão a confecção de brindes de miniaturas de instrumentos musicais com a intenção de presentear clientes de fora do Brasil. Esta iniciativa fez com que dois compradores, um da Itália, outro da França, realizassem compras particulares diretamente com o artesão, por um período de quase 2 anos.

Um pensamento, verbalizado por Guilherme, deve ser considerado para uma análise a respeito da Arte e do Artesanato:

[...] eu levava muito tempo para preparar uma peça e então o custo agregado era bem mais alto, era tipo “arte”... e aí as embalagens das minhas peças começaram a chamar atenção aqui... ah faz uma caixa assim para mim...o mercado era carente de embalagens e, ao mesmo tempo, elas eram mais baratas para o mercado nacional (SANTOS JUNIOR, 2011).

Nesse apontamento translúcida-se as diferenciações por classes, esmiuçadas por Pierre Bourdieu (2010) em que a Arte é claramente um campo pertencente das elites e o Artesanato às classes mais populares. A discussão de onde se localiza a Arte e o Artesanato pode ser apreciada sob a vertente das classes dominantes, detentoras de poder econômico, que tem ao seu favor uma fração composta por letrados ou intelectuais, que legitimam suas produções, tendendo a elevá-las ao topo da hierarquização. Desmembram-se mais um aspecto desse pensamento quando se detecta que aqueles que legitimam as ideologias são os intelectuais, colocando dessa forma os saberes empíricos na periferia acadêmica, ou mesmo exógenos a ela.

Mas o termo exógeno, em seu significado retirado do campo da geologia, explicita bem o que ocorre com o Artesanato:

[...] os agentes geológicos exógenos referem-se à interação de forças da natureza, envolvendo a atmosfera, hidrosfera e a superfície terrestre com forte atuação da energia emitida pelo sol e pela força da gravidade, e que podem ser identificadas pelas avalanches: intemperismo das rochas; erosão e transporte de sedimentos; denudação de cadeia de montanhas; ablação; corrosão (EXÓGENO, 2010).

Nessa concepção, ser exógeno ao mundo acadêmico é um fato regulador de forças imperativas, no caso das normas, estratificações e institucionalizações. O Artesanato, nessa medida desordena, conturba e deforma os conceitos dados sobre a Arte.

A partir do interesse do mercado nacional por suas embalagens, Guilherme resolveu entrar no mercado “para valer”, constituiu uma firma com o nome de AYTY - embalagens artesanais da Amazônia, em 2005, que em “Tupi Guarani” significa “ninho”. Explicou que suas embalagens são mais do que invólucros para proteger os produtos, são vivendas que aconchegam os produtos.

Guilherme considera os artefatos que aí são abrigados tão valiosos quanto os ovos dos pássaros. Mais do que um suporte de proteção, a embalagem [Figura 36] propicia um berço para uma nova vida. Essa conduta foi adotada por Guilherme ao elaborar as suas embalagens: independentemente da paternidade do produto a ser acondicionado, assume para si a responsabilidade de produzir o seu berço/ embalagem - torna-se dessa maneira, um pai do produto.



Figura 36 - Embalagens: porta - cartões de visita de autoria de Guilherme. Data aproximada: 2000. **Fonte:** Arquivo do Artesão.

A escolha do nome de sua empresa tem origem na língua “Tupi Guarani” não por acaso, pois se relaciona com a questão da preservação e da sustentabilidade da natureza, atitudes comumente respeitadas pelos povos indígenas. Segundo o artesão nenhum material utilizado em suas embalagens agride a natureza, pelo contrário, são muitas vezes reaproveitamentos de sobras de materiais já destinados ao descarte. No seu depoimento contou-me que foi várias vezes para a Praça da República (Belém-Pará) “catar caixas” de madeira que acondicionavam maçãs, uvas e peras para transformá-las em artefatos ou miniaturas.

Hoje em sua oficina as sobras de materiais [Figura 37], principalmente a madeira são tratadas como ouro, numa alusão a sua antiga profissão na mineração. Guilherme entende o valor dos materiais de difícil extração ou que estão em progressiva extinção, relacionando-a à implicação de aumento de preço no mercado.



Figura 37 - Sobras de lâminas de madeiras. Oficina do artesão, 2010.

Fonte: Arquivo pessoal.

O motivo principal que incentivou Guilherme a se posicionar no mercado como uma empresa foi o convite feito pelo PIEBT-UFPA – Programa de Incubação de Empresas de Base Tecnológica da UFPA. Esse programa iniciou em 1995, e conforme afirma a economista e técnica do PIEBT, Emília Synara, o programa foi pioneiro na região amazônica:

O PIEBT oferece suporte tanto técnico quanto estrutural para as empresas do programa por meio, principalmente, da prestação de consultoria, “temos empresas residentes que estão instaladas na incubadora e empresas associadas que têm seu próprio espaço. Ambas pagam uma mensalidade e dispõem da estrutura física e dos trabalhos técnicos das pessoas envolvidas na incubadora”. [...] o PIEBT avalia as necessidades do empreendimento com a sinalização dos problemas detectados por técnicos de várias áreas – finanças, marketing etc. [...] “Caso não esteja dentro das nossas possibilidades o atendimento às empresas, temos parcerias com os pesquisadores e os laboratórios da Universidade (www.portal.ufpa.br/imprensa/noticia, 2010).

Guilherme se considera um artesão pela intenção que atribui ao seu trabalho. Justificou a necessidade de constituir uma empresa legal, a AYTY, como subterfúgio para ter relacionamento mercantil com outras empresas, adequando-se, dessa forma, às regras do mercado: não perde, com essa atitude, as características de Artesanato, mesmo que os seus clientes sejam em sua maioria pessoas jurídicas.

Os seus principais clientes atuais são:

A) Empresas de cosméticos: Fetiche da Amazônia e Insumos da Amazônia – Belém-PA; Amazongreen – Manaus – Amazonas.

B) Empresas de brindes corporativos: Brasil Arts e NCS Design, Hexa Design - Rio de Janeiro.

C) Empresas de Bombons: Frutos da Amazônia – São Paulo e D’Amazônia – Belém-PA.

D) Alubar Cabos: produtora de cabos de alumínio. Desenvolvimento de brindes corporativos para seus clientes.

E) Pólo joalheiro de Belém do Pará (produtores comprem embalagens para exporem as jóias).

F) Canto Advocacia – Desenvolvimento de brindes corporativos para clientes .

G) Clean – Gestão Ambiental do Pará.

Uma das definições de Artesanato, consultada no Dicionário Houaiss é a seguinte: “1. Arte e a técnica do trabalho manual não industrializado, realizado por artesão, e que escapa à produção em série; tem finalidade a um tempo utilitária e artística” (HOUAISS, 2001, p. 307).

Quando Guilherme afirma sua identidade de **artesão**, o faz justificando a sua produção como Artesanato genuíno (não no sentido da pureza de se fazer

artesanato, sem modificações, mas no sentido genuíno do significado do termo artesanato). Tem consciência de que o fato de empregar duas pessoas e de seus trabalhos serem destinados às empresas não descaracteriza o seu ofício. A concepção do artesão implode com padrões/conceitos tradicionais e românticos de artesanato, convidando-nos aos processos de hibridações pelos quais diferentes artefatos passaram em tempos contemporâneos.

Quando migrou de um emprego certo (técnico em mineração) para um incerto - como são as atividades desenvolvidas no Artesanato - estabeleceu uma atitude corajosa, pois ele poderia permanecer no seu emprego formal, garantindo-lhe as seguranças inerentes desse tipo de contrato. Ao se afirmar no campo artesanal, uma característica de sua personalidade aflorou: a de ser petulante, pois Guilherme era consciente da dificuldade e do preconceito que recaía sobre essa atividade, e mesmo assim seguiu o caminho desejado. Poderia auto intitular-se *designer* para alçar-lhe maior *status*, no entanto, afirmou-se como **artesão**.

Sua oficina é pequena e situa-se em sua casa [Figura 38]; seu maquinário é restrito, mas o suficiente para o nível de acabamento que idealiza.



Figura 38 - Entrada de sua oficina que se situa nos fundos de sua casa, 2010.

Fonte: Arquivo pessoal.

Muitas soluções de instrumentos são por ele concebidas para resolver problemas de acabamento. Assim como interferiu na obra do artista Odair Mindelo, sugerindo a colocação de nome de seus familiares nos barcos, interveio também nos seus equipamentos, tirando sua função original e transformando-os de acordo com a sua necessidade [Figura 39].



Figura 39 - Adaptação de uma lixadeira para fazer um detalhe específico de um produto, 2010. **Fonte:** Arquivo pessoal,

A otimização do seu trabalho só acontece quando o artesão estabelece estudos de corte da madeira, ou seja, na produção. A montagem de cada peça é feita manualmente e os acabamentos, como o polimento, a pintura, etc., são processos eminentemente artesanais. Todos os produtos de sua empresa, a AYT, foram criados pelo artesão, que participa de todo o processo produtivo e do processo de acabamento. Seus dois funcionários são considerados assistentes, pois reproduzem o objeto idealizado, e podem, a meu ver, serem considerados uma prótese de seus pensamentos, materializando as suas ideias primárias em artefatos.

1.2 Percurso profissional

Guilherme é um artesão tardio e traz consigo a herança de seu trabalho na mineração que consistia na extração do ouro e da supervisão do trabalho de um grande contingente de homens no garimpo, ora no estado do Amapá, ora no estado do Pará. Esses dois aspectos conferem ao Guilherme qualidades importantes: a valorização do precioso e raro, do objeto de difícil conquista e da habilidade de lidar com pessoas em situações limites.

Ele transpõe para seu ofício atual tais habilidades quando se apresenta como um artesão metódico, que se insere neste trabalho pela confecção de miniaturas com o desvelo sobre os acabamentos precisos de seus produtos/artefatos. Quanto à habilidade de gerenciar os garimpeiros, Guilherme traz o legado de garimpar todas as etapas do mercado, que são constituídas por relações humanas, tendo sob o seu controle todos os processos inerentes ao produto, desde a criação até a sua implementação no mercado.

Quando Guilherme aceitou o convite do PIEBT-UFPA – Programa de Incubação de Empresas de Base Tecnológica da UFPA, em 1995, poderia haver nesse momento uma reformulação de seu ofício, mas a intervenção só aconteceu no âmbito da organização da empresa, sob a forma de um plano de negócio. Não houve em nenhum momento, a indicação de uma metodologia direcionada à criação, e muito menos treinamentos para aprimoramentos do seu Artesanato.

As qualidades salientadas por Guilherme relativas à incubação de sua empresa foram a aberturas de portas “por uma instituição de peso que é a UFPA” e o aval dos seus produtos que por serem confeccionados a partir de madeiras reaproveitadas facilitariam a submissão de projetos às instituições financiadoras como a FINEP (Financiadora de Estudos e Projetos), por exemplo.

Como característica desfavorável Guilherme apontou um único problema sobre a PIEBT:

Eles têm um manual a cumprir para os associados seguirem, mas esse manual não tinha nada que se adequasse a minha inovação. É um manual para empresas que já estão no mercado só com tecnologia nova, então, muita vezes não tinha como aproveitar, não tinha como eu desfrutar das oportunidades que eles davam. Deveria ficar por três anos, depois desses anos somos desligados do projeto, mas eles me pediram para renovar por

mais dois anos. Eu participava de eventos, de reuniões (SANTOS JUNIOR, 2010-2011).

Por essa crítica de inadequação às normas, posso afirmar que Guilherme não é um mero respeitador de regras, portanto é possível de se transpor tal lógica para o seu processo criativo que também não segue uma metodologia específica. Em outras palavras, Guilherme não se utiliza de métodos convencionais de fomento à criatividade para resolver os seus problemas construtivos. Na verdade o artesão desbrava caminhos metodológicos pessoais, e a partir das suas próprias descobertas, resultam produtos que demonstram uma inventividade apropriada à proposta do produto [Figuras 40, 41 e 42].



Figura 40 - Maquete de balsa para estudo de Marca da TEXACO. Data Aproximada: 2000.

Fonte: Flavya Mutran.



Figura 41 - Porta *pen drives* confeccionados pelo artesão, 2010.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 42 - Miniatura inacabada de uma harpa, confeccionada pelo artesão, 2010.
Fonte: Arquivo pessoal.

Outra característica de Guilherme como gerenciador de seu Artesanato é sua capacidade de negociação. Não admite que o outro lhe dê o preço de seus artefatos, como geralmente acontecem nas feirinhas populares em que o interessado regateia preços, além do mais me relatou que sempre recebe convites para sua participação em workshops, feiras nacionais e internacionais, congressos, etc., não necessitando buscar esses eventos.

Como dúvida pertinente ao conceito de que o artesão não é motivado por encomendas, ou seja, que o artesão detém o seu ato criativo, questionei-o se o cliente molda sua criatividade. Deu-me o exemplo do seu relacionamento com uma indústria de cosméticos, a Amazongreen, de Manaus – AM:

[...] eu quero que você crie, que você vista a minha linha de produtos para presente, que você desenvolva embalagens especiais para presentes (pedido da Amazongreen). Então ele me manda os produtos e não se mete no primeiro momento da criação, eu estou livre, o primeiro momento é meu. Quando eu estou com os protótipos prontos a gente senta e ele vai analisar, então ele diz: eu quero que você mude isso aqui. Aí a gente vai argumentar que é para quando eu entrar na linha de produção já entrar no definitivo, sem dúvidas mais. O primeiro momento é todo meu, a criatividade. Geralmente a gente faz dois ou três protótipos. A encomenda não me modela, eu tenho também uma linha própria. Você me encomendou isso, mas eu tenho esse produto da AYTY que foi criado por nós, então ele se interessa por ela ou não (SANTOS JUNIOR, 2010-2011).

Guilherme tem um vasto currículo de participações em congressos, feiras nacionais e internacionais. Utiliza-se, mesmo que inconscientemente, da ideologia das grandes exposições, que são empregadas tanto no campo das Artes como no campo de Design. Sua estratégia é disseminar seu trabalho por esse meio, dessa forma garantirá um atestado de validade de sua produção em outros ambientes, diferentes dos convencionais.

Percebo que Guilherme se utilizou dos mesmos dispositivos que a partir da segunda metade do século XIX se transformaram em importantes instrumentos para colocar a arte e a identidade nacional em evidências, ou seja as feiras mundiais (ARNOLD, 2008, p. 78).

De certa forma, esse esforço lhe confere a quebra dos paradigmas do Artesanato como manifestação popular inferior, e afirma-a como uma atividade igualmente importante, assim como a Arte e o Design.

Todos os comprovantes das feiras internacionais, assim como as participações em eventos, catálogos e certificados estão disponíveis nos Anexos desta pesquisa em forma digitalizada.

As mais importantes feiras internacionais que participou como expositor foram:

1. **XXV Salão de Náutica de La Rochelle** – França, realizado pelo Governo do Estado do Pará – Secretaria de Estado de Indústria, Comércio e Mineração, no período de 10 a 15 de setembro de 1997. La Rochelle – França.
2. **Brazil Design Show**, de 05 a 07 de novembro de 2003. Miami, EUA.
3. **2º Salon Du Bresil a Paris**, de 05 a 07 de setembro de 2007. Paris, França.
4. **3º Salon Du Bresil a Paris**, de 29 a 30 de outubro de 2008. Paris, França.
5. **AF L'Artigianato in fieri**, de 04 a 12 de dezembro de 2010. Milão, Itália.
6. **Jewellery & Watch Fair**, setembro (ano desconhecido). Hong Kong, China.

No Brasil participou de dezenas de eventos:

7. **Expositor** na “Vitrine dos Estados”, realizado pela Subsecretaria de Relações Públicas do Senado Federal, no período de 15 a 22 de junho de 1997. Brasília - DF.
8. **Expositor** na “Vitrine dos Estados”, realizado pela Subsecretaria de Relações Públicas do Senado Federal, no período de 30 de março a 09 de abril de 1998. Brasília - DF.
9. **Catalogado** em publicação da Coleção de Jóias “Hiléia Amazônica”- 21 de março de 2001. Belém - Pa.
10. **Catalogado** em publicação “I coleção jóias do Pará – Amazônia – Brasil”, Secretaria Executiva do Trabalho e Promoção Social, 2002. Belém, Pará.

11. **Catalogado** em publicação “Pará Expojóia: Amazônia Design”, Associação São José Liberto, 2004. Belém, Pará.
12. **Expositor** na “4º Brasiltec – 4º Salão Internacional de Inovação Tecnológica”, de 5 a 8 de outubro de 2005. São Paulo – SP.
13. **Expositor** na “II Pará Expojóia Amazônia Design – Riqueza viva”, (sem data). Belém – Pa.
14. **Catalogado** em publicação “Jóias do Pará- Amazônia- Brasil, coleção 2005-2006”, Associação São José Liberto, 2006. Belém, Pará.
15. **Expositor** na “Bio Brazil Fair” - 2ª Feira Internacional de Produtos Orgânicos e Agroecologia, de 20 a 26 de abril de 2006. São Paulo – SP.
16. **Expositor** na “III Pará Expojóia Amazônia Design - Em cena, sua verdadeira natureza”, de 23 a 26 de novembro de 2006. Belém, Pará.
17. **Expositor** na “Amazon Tech 2006 - novos rumos para a ciência, tecnologia e negócios sustentáveis” de 29 de novembro a 03 de dezembro de 2006. Belém – Pará.
18. **Expositor** na “VIII Feira da Indústria do Pará”, de 23 a 26 de maio de 2007. Belém – Pará.
19. **Expositor** na “59ª Reunião Anual SBPC – Amazônia: Desafio Nacional”, de 08 a 13 de julho de 2007”. Belém – Pará.
20. **Expositor** na “Sthetic & Look Hair”, de 27 a 29 de julho de 2008. Belém – Pará.
21. **Expositor** na “VI Feira Internacional da Amazônia – FIAM 2008”, 10 a 13 de setembro de 2008. Manaus - Am.
22. **Expositor** na “Mostra de móveis e artefatos de madeira na região de Belém”, de 21 de setembro a 02 de outubro de 2008. Belém – Pa.
23. **Expositor** na “Amazon Tech 2008 – educação e inovação pela sustentabilidade” e comunicação de experiências de sucesso com o tema “Inovação e design na fabricação de pequenos objetos de madeira” de 25 a 28 de novembro de 2008. São Luis, Ma.

24. **Expositor** no “Salão Abimóvel: salão internacional de vendas e exportação de móveis”, de 17 a 21 de agosto de 2009. São Paulo – SP.
25. **Expositor** na “V Feira Internacional da Amazônia - FIAM 2009: superando desafios com inovação”, de 25 a 29 de novembro de 2009. Manaus - Am.
26. **Expositor** na “Encomex – Encontros de comércio exterior 2009”, 02 a 03 de dezembro de 2009. São José do Rio Preto - São Paulo.
27. **Expositor** no “Jewelry Business meeting”, (sem data e local especificados); Pólo joalheiro. Belém- Pará.
28. **Expositor** na “Feira do empreendedor: bons ventos para os negócios da Amazônia, 2010”, de 26 a 30 de maio de 2010. Belém – Pará.
29. **Expositor** na “For Móble – 4ª feira Internacional de Fornecedores da Indústria Madeira e Móveis”, de 27 a 30 de julho de 2010. São Paulo – SP.
30. **Expositor** na “Super Norte 2010”, de 11 a 13 de outubro de 2010. Belém- Pará.
31. **Expositor** do “Workshop tecnológico: móveis e Artefatos de madeira”, (sem data especificada). Belém – Pará,
32. **Catalogado (A)** em folder de Embalagens Artesanais do “Museu São José Liberto”- (sem data especificada). Belém - Pa.
33. **Catalogado (B)** em folder de Embalagens Artesanais do “Museu São José Liberto”- (sem data especificada). Belém - Pa.
34. **Catalogado** em folder: “Amazônia. Arte de embalar bem” do Espaço São José Liberto - (sem data especificada). Belém - Pa.

Seus principais certificados:

35. **Certificado** de participação do “Curso de iniciação empresarial”, realizado na Prefeitura Municipal de Belém, Secretaria Municipal de Economia, no período de 25 e 26 de março e 02 e 03 de abril de 1991. Belém - Pará.

36. **Certificado** de participação no “curso de envernizamento e tratamento de madeiras”, realizado pela Sayerlack Indústria Brasileira de Vernizes S.A., no período de 14 a 16 de março de 1996. Belém - Pará.
37. **Participação** no “Encontro Empresarial Amazônia Uruguai – roda de negócios”- realizado pelo SEBRAE - Pará, no dia 28 de agosto de 1997. Belém – Pará.
38. **Certificado** de participação do curso de “designer de jóias”, promovido pelo PEP – plano de Educação Profissional do Pará, no período de 27 de março de 2000 a 06 de abril de 2000. Belém- Pará.
39. **Certificado** de participação do “Design Industrial e desenvolvimento”, realizado pelo Programa Paraense de Design, nas instalações da FIEPA, no período de 23 a 24 de novembro de 2000. Belém - Pará.
40. **Participante** no Seminário: “Certificação Florestal na Amazônia: avanços e oportunidades”, promovido pelo Conselho Brasileiro de manejo florestal - FSC do Brasil, 17 de junho de 2003. Belém, Pará.
41. **Consultor** da “Rodada Internacional de Negócios – 2003 –Equinócio” (sem data e local especificados).
42. **Participação** como palestrante do “Estação Design: 1º Simpósio Paraense de Design – Ferramenta Inteligente para o desenvolvimento de produtos”, Universidade Estadual do Pará e Centro de Ciências Naturais e Tecnologia – CCNT, período 24 a 28 de novembro de 2003, Belém, Pará.
43. **Certificado** de conclusão de curso de “Fundamentos de Design de Jóias de Design para o Ensino Profissionalizante”, promovido pela Universidade do Estado do Pará em parceria com a Secretaria Executiva de Ciência, Tecnologia e Meio Ambiente, com carga horária de 80 horas, 30 de março de 2004. Belém, Pará.
44. **Citação em reportagem** no suplemento TOP do Diário, nº 134. “Fetiche da Amazônia Lançou o seu Feitiço”, dia 26 de setembro de 2004, Belém, Pará.
45. **Certificado** de participação no curso de “Administração de Marketing no mundo atual”, realizado pelo PIEBT – Programa de Incubação de

Empresas de Base Tecnológica, no período de 14 a 16 de abril de 2005. Belém - Pará.

46. **Certificado** de participação do “100º workshop Empretec”, realizado pelo SEBRAE, no período de 16 a 24 de setembro de 2006. Belém - Pará.
47. **Certificado** de participação do “Workshop Tecnológico de móveis e artefatos de madeira”, realizado pelo SEBRAE, no dia 01 de setembro de 2008. Belém-Pará.
48. **Certificado** de participação na “2ª Edição do prêmio SebraeTop 100 de artesanato de 2008”.
49. **Certificado** como participante do Seminário na “Empretec - Sebrae”, (sem data nem local especificados).
50. **Participante** no “Bolsa Amazônia – Cooperação e Negócios Sustentáveis” – Instituição que fomenta o artesanato (sem data e local especificados).
51. **Consultor** de Curso de Capacitação e Treinamento da Comunidade de Cotijuba - “Fabricação de artefatos de madeira destinados ao mercado de artesanatos, baseados na reciclagem e reaproveitamento de sobras de madeiras, sem data especificada. Cotijuba, Pará.
52. **Jóias e embalagens** expostas atualmente no Pólo Joalheiro São José Liberto, no Museu de Gemas. Belém, Pará.
 Legenda nº 06 - Nome da jóia: “Pena I”; Designer: Telma Anibal; Ouríves: Marcelo Silva e Artesão: Guilherme A. dos Santos Junior.
 Legenda nº 10 - Nome da jóia: “Tartaruga”; Designer: Telma Anibal; Ouríves: Marcelo Silva e Artesão: Guilherme A. dos Santos Junior.
 Legenda nº 30 – Estojos de madeira marchetada.

Entrevistas relevantes:

53. **Reportagem:** “A Arte do Pequeno Polegar”, Jornal Liberal, Caderno Troppo, ano 2, nº 63 – de 18 de janeiro de 1998.

54. Reportagem: “Atitude: A revista de responsabilidade social da Companhia Vale do Rio Doce, nº06, de 2006.

Todos esses certificados e participações demonstram que o artesão sempre procurou atualizar-se no mercado, mas seu foco maior foi condizente com estratégias de exposição e venda.

Participou de vinte e sete exposições, considerando as nacionais e internacionais (itens 1 a 8, 12-13, 15-31); doze eventos relacionados à estratégias de negócios (itens 35, 37, 40-42, 45-51); onze citações em reportagens ou em publicações (itens 9-11, 14, 32-34, 44, 52-54); três atividades relacionadas à projetos (38, 39 e 43) e uma atividade relacionada à técnica de acabamento (item 36).

Uma das preocupações mais expressivas que o artesão relatou foi a dificuldade de exportação de suas embalagens artesanais:

A dificuldade é a seguinte: não existe certificação para sobra de madeira e para artefatos. Eu posso comprar sobras de madeira, mas não posso repassar que meu produto acabado é certificado. A matéria prima é certificada, a empresa me dá uma declaração que a madeira é certificada, mas eles não querem isto (os clientes de fora). Eu perdi, agora, uma grande exportação para Itália por esse motivo (SANTOS JUNIOR, 2010-2011).

Para contornar esse problema, Guilherme teve, e ainda tem o apoio do SEBRAE (Serviço de apoio às micros e pequenas empresas), da FAPESPA (Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado do Pará) e do pesquisador aposentado Osmar José Romeiro de Aguiar, da EMBRAPA – Oriental (Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária) que estão tentando dar uma solução a este impasse da exportação. Guilherme contou-me da dificuldade de certificar os seus produtos pela FSC – Brasil (Conselho Brasileiro de Certificação Florestal), pois o custo é extremamente alto. Para cada produto a ser certificado relatou-me que o valor se aproxima de R\$80.000,00 (oitenta mil reais), além da manutenção do agente certificador por 15 dias em hotéis para que este acompanhe o processo de criação até a produção do artefato, certificando se ele é ou não passível de se adequar às regras de sustentabilidade. Após a certificação, há ainda visitas esporádicas do certificador para fiscalizar a manutenção dos procedimentos do artesão, custos que devem ser novamente pagos pelo requerente da certificação. Outro problema desse

selo de qualidade é sua validade que também é limitada, portanto haveria mais despesas quando se fizesse a renovação da certificação. Guilherme, em poucas palavras diz: “Eu trabalho com artesanato e a certificação é muito cara” (SANTOS JUNIOR, 2010-2011).

No caso das exposições não há tantos problemas com a certificação da matéria prima e dos artefatos, mas quando se trata de uma exportação, onde há um número expressivo de unidades que estarão acondicionados em contêineres, o problema se intensifica, pois sendo as embalagens predominantemente confeccionadas em madeira, há uma latente preocupação mundial no que condiz a presença de pragas que poderiam contaminar o país que a recebe. Então, nesse caso, a burocracia é imensa e varia de país para país, pois as regras de vigilância sanitárias são peculiares a cada região.

1.3 Memórias entrecruzadas: o passado na costura das tramas do presente

As minhas memórias infantis são reais, deslocam-se no tempo e afirmam o presente. Não estão em 1970, quando eu era criança, estão aqui pululando junto às minhas emoções, transpirando suspiros de sensações e mostrando que o grande fracasso da humanidade foi indubitavelmente a invenção do relógio a partir do século XIV. O relógio nos dá a marcação da história, e com ele a necessidade de classificações de fatos. Ao contrário do que se imagina, o ordem estabelecida pela cronometragem do tempo a partir desse instrumento não tem sentido diante da fragmentação atemporal e do presente de um tempo sem tempo. O meu presente é saturado do passado, e vice-versa.

A memória é presente, não está localizada no passado, assim não há hora nenhuma marcada por ponteiros que impeça alguém de burlar as regras dos minutos e atravessar o tempo e o espaço, num ir e vir incessante, risonho e debochado que desintegra o controle da contemporaneidade pelo *tic-tac* ritmado.

Na verdade a cisão do tempo me permite perceber os objetos sem a necessidade de associar aquilo que aprendi no ensino formal acadêmico sobre as eras históricas e as classificações estruturadas sobre o Artesanato, Design e Arte.

Retorno, assim, à fruição em que não se separava um objeto artístico de um objeto utilitário e resgato a impregnação de simbologias, dos seus mitos e da sua utilidade simultaneamente. Dessa forma eu percebo a produção do artesão Guilherme, sem os problemas de classificação, nesta ou naquela função.

Havia um tempo assim, longínquo, de um desapego de qualificações, mas que ainda está presente nas sensações infantis de qualquer pessoa. Então, por essa indiferença de classificações presentes, que prescinde de conceitos e privilegia as sensações, é que falo do Artesanato, Design e Arte. Com esse tipo de desapego conceitual viajo pelas minhas memórias, e as entrelaço aos artefatos do Guilherme, admitindo um devaneio irresponsável de novas tramas de um tecido.

Quando me afilio aos italianos e aos portugueses, mesmo tendo tal ascendência assumo outros alter-egos. Considero-me repleta de outras facetas que na medida da conveniência, mudam-se de posicionamentos. Admito-me fragmentária, pois entendo que o meio em que vivemos molda nossos contornos incontroláveis. É inegável que os perímetros dos pensamentos atuais são rizomáticos, assim como conceituavam Deleuze e Guattari em um dos capítulos de Mil Platôs.

As facetas bem delimitadas, aquelas mais explícitas, como meio de sistematização são: o “olhar europeizado” o “olhar autóctone” e o “olhar cartesiano” que vislumbro em minhas experiências de vida. Essas ideias originaram três breves pensamentos em formas de tramas: “meu pai europeu”, “minha mãe artesã” e “meu irmão - o método”, e sob essas vertentes percebo o Artesanato de Guilherme.

Meu pai europeu representa o olhar europeizado para os países colonizados. Essa apreciação está presente na maioria dos brasileiros, pois nossa educação seguiu modelos pedagógicos importados e fortemente contaminados por pensamentos ocidentais. Minha proposição é um retorno à contemplação de uma cultura visual sem os conceitos de **arte culta** que se utilizavam dos cânones clássicos para parear os procedimentos.

Não há como negar que nossas origens não se reduzem somente nos povos que aqui habitaram essas terras antes das ditas expansões marítimas e colonizadoras. A miscigenação autóctone, a criouloulização e a europeização, e

porque não dizer a orientalização fizeram e ainda fazem parte da constituição de todos nós.

Não existe determinismo geográfico que assinale as características culturais de um grupo específico de pessoas, de forma abrangente. Pensar dessa forma restringir-se-ia os fatos culturais há um tempo pré-fixado e desconsiderar-se-ia que a quebra do paradigma do relógio traria um trânsito mais leal, o da admissão das influências longínquas e de qualquer outra época e lugares do mundo.

O passeio pelo tempo nos afirma que ainda pensamos como os antigos em alguns aspectos, mas, geralmente assumimos que os nossos conhecimentos são novos conceitos, independentes e descolados do passado – grande equívoco.

Quando atribuímos que o artesão é hierarquicamente menos importante do que o artista, provavelmente o que está em nossas concepções são os pensamentos ocidentais, originados na Europa, na Idade Média e na Antiguidade, e que ainda nos dias atuais, reverberam nas avaliações de todos aqueles que de algum modo entraram em contato com esse pensamento.

Sobre pensamento ocidental, admito a concepção da professora de História da Arquitetura e diretora do Centro de Estudos sobre Arquitetura e Urbanismo, na Universidade de Southampton, Reino Unido, Dana Arnold: “As narrativas ocidentais em geral começam com o mundo grego antigo, de modo que, embora sejam feitas referências ao Egito Antigo e a períodos anteriores, o foco principal está nos últimos 2.500 anos” (ARNOLD, 2008, p.61).

Naquelas épocas já havia claras divisões por classes entre superiores e inferiores, a saber: na Antiguidade a sociedade grega foi escravagista; de um lado os homens livres (cidadãos) do outro os escravos, e na Idade Média, na Europa havia os senhores feudais, pertencentes à um estrato superior e os servos da gleba no estrato inferior (CHAUÍ, 2008, p.12).

A teoria das quatro causas de Aristóteles (384 a.C. - 322 a. C.) - causa material, causa formal, causa motriz ou eficiente e causa final -, consolida-se no pensamento ocidental graças à filosofia e à teologia medievais que dão continuidade a essa herança de concepções de valorações (*Id. ibid.*, p.12).

Impregnado nesse pensamento, e atrelado a diferenciação das classes, vinha implícito a maior valoração à causa formal (a essência da coisa) e a causa

final (o motivo ou finalidade da existência), enquanto que recebia menor valoração a causa eficiente (a operação de fazer a causa material receber a causa formal, ou seja, o fabricar natural ou humano). Desse modo, o trabalho aparece como elemento secundário ou inferior, a fabricação sendo menos importante do que seu fim (CHAUÍ, 2008).

Como bem salienta Marilena Chauí (2008), a grande influência dos nossos julgamentos a respeito da menor importância dada à técnica podem ter sido originada a partir do pensamento aristotélico:

Se examinarmos as ações humanas, veremos que a teoria das quatro causas leva a uma distinção entre dois tipos de atividade: a atividade técnica (ou o que os gregos chamavam de *poiésis*) e a atividade ética e política (ou o que os gregos chamavam de *práxis*). A primeira é considerada uma rotina mecânica, em que um trabalhador é uma causa eficiente que introduz uma forma numa matéria e fabrica um objeto para alguém. A *práxis*, porém, é a atividade própria dos homens livres, dotados de razão e de vontade para deliberar e escolher uma ação. Na *práxis*, o agente, a ação e a finalidade são idênticos e dependem apenas da força interior ou mental daquele que age. Por isso, a *práxis* (ética e política) é superior à *poiésis* (o trabalho) (*Id. Ibid.*, p. 11).

É possível que ainda, nos dias atuais nosso julgamento de que o trabalho tenha menor importância do que a ideação derive dessa teoria criada em bases sólidas.

Ao elaborar a cisão do tempo, intencionalmente elaboro outro pensamento que rompe com as linhas divisórias e imaginárias do “trabalho” e da “vida”, voltando mais aquém da antiguidade grega. No Artesanato, no Design e na Arte existe essa atemporalidade no momento da criação: é muito comum essa sensação de perda da noção do tempo quando há o esforço criativo, ou mesmo no momento do trabalho a partir da ideação. Nesse instante, principalmente no ato criativo, tudo se iguala, não há diferenciações de atividades por estratos culturais, e essa categorização perde o sentido de existir, o tempo passado pode retornar ao tempo presente, numa reformulação de ideias como uma magia em devir.

Minha mãe artesã representa nossos pés em nosso lar, o olhar autóctone, nesse momento a terra em que nascemos tem importância crucial e assume uma aura de campo sagrado. Minha mãe artesã trabalha com suas mãos diretamente em contato com a matéria e produz suas tarefas com os pés no chão. Independentemente da tecnologia de seu tempo sua produção é grandiosa,

inquestionável, e, ainda que não consideremos seus feitos tão belos, trazem ao nosso íntimo um prazer descontrolado, trata-se de um fenômeno romantizado.

Sua produção tem algo de religioso, de sagrado e de respeito materno incondicional. É costume dos filhos evitarem ao máximo a exposição dos trabalhos de sua mãe com o receio das críticas externas. Assim acontece com o Artesanato brasileiro, o protegemos de uma exposição estrangeira, e se for para torná-los públicos ao outro, de nacionalidade diversa da nossa, geralmente esse Artesanato, passará por processos de aprimoramentos para esconder as suas imperfeições.

Este ainda é um grande equívoco causado pela dominação dos povos colonizadores que nos deixaram sequelas de inferioridade. Há de se ter mais coragem em acreditar que o torto e o tosco embutidos na formalidade têm seus valores estéticos e devem ser desvelados na sua dura aparência inacabada e grossa. Falta-nos ainda certa maturidade cultural para mostrarmos os trabalhos de nossa mãe e afirmá-los como marcas de nossa terra.

Meu irmão – o método é a presença da sistematização acadêmica em nossas vidas que é paradoxal, pois apresenta duas características que a primeira vista não coadunam: inserção do positivismo que pode escravizar os conceitos teóricos e uma munção analítica para a crítica, que acabam destruindo ideologias.

Para uma contextualização desse processo de introdução do método científico, novamente volto às raízes europeizadas. Talvez, a maior afirmação da Idade Moderna tenha sido a transferência de convicções do Geocentrismo para o Heliocentrismo, graças às colaborações científicas da tríade Copérnico-Galileu-Newton ocorridas do século XV ao XVII quando a ciência moderna adquire elevado status, além do mais, vale ressaltar que foram muito importantes os pensamentos de Francis Bacon (1561-1626), consagrado como um dos criadores do método científico moderno e da ciência experimental, uma vez que este defende o conhecimento da natureza a partir da observação dos fatos, para então classificá-los e determinar suas causas. Para René Descartes (1596-1650) o pensamento não consistia na solução dos problemas que preocupavam os cientistas de então, mas na elaboração de um sistema completo, com o qual pretendia substituir a escolástica, banindo todas as qualidades e formas substanciais em favor de um mecanismo universal que explicasse os fenômenos desse mundo visível com a

ajuda de apenas três conceitos: extensão, figura e movimento (CHASSOT, 2004, p.151).

Dana Arnold também se refere ao cientificismo:

A ideia de racionalismo científico predominante no século XVIII pregava que o raciocínio era superior ao conhecimento prático. Constituía uma extensão do *cogito ergo sum* – penso, logo existo -, conceito de Descartes segundo o qual a capacidade humana de raciocinar forma a essência do nosso ser (ARNOLD, 2008, p. 92).

Quanto à ideologia do Positivismo, sabemos que seu lema é “saber para prever, prever para prover”. Marilena Chaui aborda essa questão quando assinala que: “[...] o conhecimento teórico tem como finalidade a previsão científica dos acontecimentos para fornecer à prática um conjunto de regras e de normas, graças às quais a ação possa dominar, manipular e controlar a realidade social”. Nesse conceito está implícito a valorização do saber científico: “[...] o positivismo declara que uma sociedade ordenada e progressista deve ser dirigida pelos que possuem o espírito científico, de sorte que a política é um direito dos sábios, e sua aplicação, uma tarefa de técnicos ou administradores competentes”. Mais ainda, “[...] o grande lema do positivismo é “Ordem e Progresso” e só há “progresso”, diz Comte, onde houver “ordem”, e só há “ordem” onde a prática estiver subordinada à teoria, isto é, ao conhecimento científico da realidade (CHAUÍ, 2008, pp.32-33)”.

De todo o mal que produz um método científico, o seu pior fardo seria o de aprisionar a criatividade pela sua lógica de procedimentos, mas há o seu lado favorável, pois a partir dele é possível de se compreender os fenômenos, e exercer, ao mesmo tempo, um mecanismo de proteção à escravidão que por ventura ele pudesse acorrentar pela sequência de ações restritas. Em outras palavras, com o rigor científico é possível de se elaborar a crítica a tais procedimentos demarcados e desfazerem-se os maus entendidos relacionados à passividade diante das regras

Nas três tramas citadas, referentes à minha experiência: “meu pai europeu”, “minha mãe artesã” e “meu irmão – o método” há os atravessamentos oblíquos que perfuram as malhas das vivências do artesão, com o seu ofício imbricado no contemporâneo e disposto a desafiar os limites do Design e da Arte, tecendo uma quarta malha.

Por mais que queiramos um exemplar único desse novo tecido, ou ainda um modelo para a fabricação em série, não será possível tal feito, pois esta

manufatura é manual com traços pessoais, sem leis que a impeçam da produção de outros exemplares, e, ao mesmo tempo, imprópria à reprodução em série.

Definir e conceituar essas mesclas entre duas vivências deslocadas no tempo, das minhas memórias infantis com as experiências de artesanato de Guilherme, é uma tarefa impossível e desnecessária.

O intuito aqui foi demonstrar que no Artesanato as impressões das marcas digitais estão estampadas nos artefatos, mas, mesmo assim, não é necessário investigar o autor somente para lhe dar os créditos, mais relevante é investigar os interstícios entre o autor e a obra pelo viés do processo de criação. Mais um atributo do Artesanato é o seu uso condicionado ao prazer que propicia, ou seja, um aconchego semelhante às boas sensações produzidas por uma manta artesanal, no entanto, essa manufatura só encobrirá aqueles que se permitirem serem tocados por tal tecido, pois sua perfeição formal não é o seu melhor atributo.

CAPITULO II

CAMINHOS DA CRIAÇÃO

O início da discussão sobre a criatividade parte da seguinte citação de Mario de Andrade que exalta a Arte e suas referências às leis: “Em arte, a regra deverá ser apenas uma norma e jamais uma lei. O artista que vive dentro de suas leis será sempre um satisfeito. E um medíocre” (ANDRADE, 1963, p. 28).

Parece uma contradição falar de **criatividade** com o auxílio de termos como **regras**, **normas** e **leis**, mas não é. Somente esta pequena citação traz à tona dezenas de questões, mas somente duas são necessárias para este estudo. O artesão é um medíocre, uma vez que, admite leis com mais tranquilidade? Mas será mesmo que ele as admite?

No processo criativo do artesão há uma diretriz, ou seja, aquela que rege sua vontade de se expressar simbolicamente a partir dos materiais que dispõe. O artesão ao contrário do que pensamos, não é um “autômato”, fazendo referência à denominação que Karl Marx (*apud* CHAUÍ, 2008) atribuía aos trabalhadores assalariados, o artesão pensa e tem necessidade de conhecer todo o seu processo produtivo, desde a criação até sua execução.

A temática desse capítulo foi entender os processos criativos sob uma perspectiva metodológica: de que maneira as metodologias científicas, ou de projetos de produtos se comportavam diante do ato criativo? Elas libertavam ou aprisionavam a criatividade? Eram eminentemente científicas ou empíricas? No caso do Artesanato, por se tratar de uma manifestação distante das reflexões acadêmicas deveriam, por isso, ser desconsideradas?

Além dessas questões intencionei fundamentar as bases do homem moderno pautadas nas modificações sofridas pela Revolução Industrial, que de certo modo, modificaram sua relação com os objetos que consomem. Nesse caso, o objeto, pode ter conotações artesanais, utilitárias ou artísticas, e essa diferenciação não importava para a reflexão. Então, quando me referi aos objetos, eles assumiram vários posicionamentos, podiam ser artefatos, objetos utilitários, ou artísticos, separados ou com funções conjugadas.

Mas, para solucionar a questão da imprecisão da palavra “objeto” admiiti as definições de “produto” para atribuir significado ao “objeto”, pois dessa forma, realmente ficaria claro que me referia ao resultado do trabalho produzido pelos três campos, Artesanato, Design e Arte. Mais abaixo, apresentei duas citações sobre produtos, as quais ilustram que mesmo originárias da Administração ou do Design, assumiam um papel de “curinga”, uma vez que podiam ser utilizadas em qualquer um dos três campos estudados nesta pesquisa.

Na definição de Alex Damazio, um estudioso da área de Administração de Empresas, produto é o resultado de um sistema, processo ou sub-processo que produz bens ou serviços. Para o autor um processo pode ser definido como um conjunto de causas e condições que, repetidamente, unem-se para transformar entradas e saídas. Ele define entradas (*inputs*) de um processo como elementos que concorrem para a formação do processo. As entradas podem incluir pessoas, métodos, materiais e equipamentos, ambientes e informações, e as saídas (*outputs*), resultados dos processos, serão produtos (bens ou serviços). O processo é como uma atividade definível, repetível e previsível, utilizada para fornecer um produto ou serviço (DAMAZIO, 1998, p.14).

Para a designer gráfica, Lucy Niemeyer, doutora em Comunicação e Semiótica e professora da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro:

O produto carrega expressões das instâncias de elaboração e de produção: cultura e tecnologia. Quando ele entra em circulação, além de conduzir essas expressões, passa a ser um elemento de comunicação – não só portando informações objetivas, mas passando a ser suporte também de mensagens do usuário para si próprio e para outros. E conclui: [...] o produto, além das funções prática, estética e de uso, tem a função significativa. O produto difunde valores e características culturais no âmbito que atinge (NIEMEYER, 2009, pp.18-19).

Portanto, produto foi o termo que utilizei para me referir ao resultado material dos três campos estudados, e sua significância implícita.

As discussões foram pautadas na produção artesanal de Guilherme, um homem de nosso tempo que traz consigo indícios culturais de seus antecessores e de uma “brasilidade” composta por outras culturas. Ao me referir à brasilidade quis me reportar ao momento em que o homem brasileiro começa a perceber sua cultura, muito provável que este fenômeno tenha se iniciado com mais ênfase após o Movimento Modernista. Para Lélia Coelho Frota, escritora e crítica de arte:

O Movimento Modernista aprofundou e fez repercutir na sociedade brasileira a aspiração por uma descoberta da terra iniciada pela geração dos românticos, a primeira a enfatizar a singularidade e as expressões regionais do país, e que fez aparecer, no âmbito da literatura, os primeiros trabalhos de folclore (FROTA, 2005, p.27).

Para abarcar essa diversidade cultural com mais profundidade algumas implicações sofridas em decorrência da Revolução Industrial foram revistas para demonstrar que alguns pensamentos ainda derivam da importação de valores originadas dessa conturbada época de inovações tecnológicas.

2.1 O método criativo do artesão Guilherme

Observar Guilherme em seu trabalho não foi uma tarefa fácil, primeiro porque eu, como observadora, inibia o seu processo criativo. Por mais que eu afirmasse que a pesquisa tinha um caráter participativo, fui um **atrator estranho**² - termo emprestado da matemática e da física contemporâneas - em outras palavras, eu não fazia parte daquele ambiente, comportava-me como uma pesquisadora sedenta de informações, portanto um sujeito parcial e não pertencente, de fato, ao seu meio, pois eu causava um movimento estranho no seu cotidiano.

Como já mencionei, Guilherme está misturado ao seu trabalho, não é possível separá-lo de sua vida familiar. Seu trabalho acontece na sua casa, seus dois funcionários entram pelo portão da frente, percorrem um caminho pelo interior da casa para chegarem à oficina, que fica nos fundos de seu terreno. Com isso, eu quero dizer que Guilherme não separa o “viver” do “trabalhar”. Sua casa é impregnada de seus artefatos, desde os mais antigos até os mais novos e aqueles que ainda virão a ser concebidos, pois suas ideias pairam naquela atmosfera. Há diversos quatinhos onde ficam expostos materiais e produtos prontos, às vezes, os pequenos ambientes servem como um almoxarifado, outras vezes, como um museu de recordações [Figura 43].

² O termo “atrator estranho” surgiu a partir de estudos científicos iniciados pelo meteorologista Edward Lorenz, em 1963, quando observou na natureza um padrão de movimentos que chamou de “efeito borboleta”. Trata-se de fenômenos naturais que apresentavam características de imprevisibilidade, ou seja, ínfimas mudanças na movimentação das massas de ar adquirem um crescimento tal que escapam a previsão (ABREU JUNIOR, 1996, p.64).

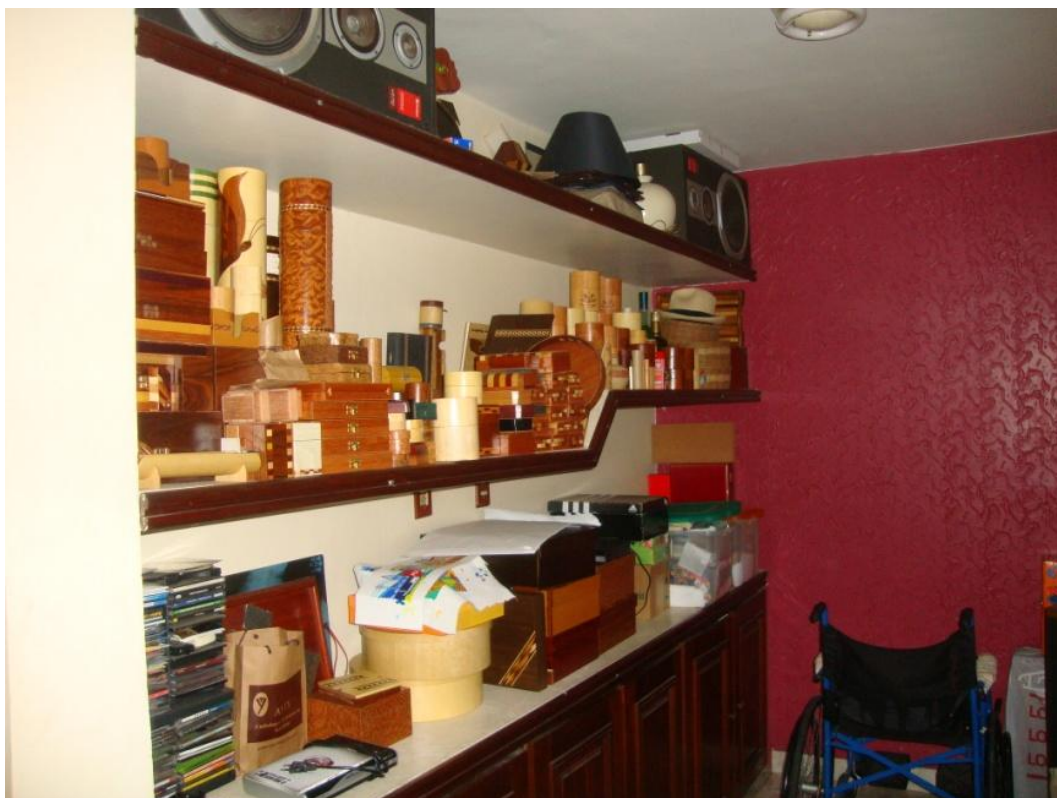


Figura 43 - Quartinho da casa do artesão Guilherme com modelos de seus trabalhos, 2010. **Fonte:** Arquivo pessoal.

Enquanto eu conversava com o Guilherme, sua esposa, seus filhos e seu pai transitavam pela casa realizando os seus afazeres diários, além da presença constante de dois cachorros que ficavam sempre ao nosso lado, latindo ou querendo afagos.

Tivemos vários encontros presenciais, geralmente, em sua casa, onde também é sua oficina. Além do mais, estabelecemos conversas por emails e por telefone, mas, sete encontros tiveram gravações de som, sob sua permissão. Em outubro de 2009, como eu viajava, pedi à minha filha que fotografasse o artesão e sua produção artesanal em um evento importante que aconteceu no Hangar - Centro de Convenções e Feiras da Amazônia, Belém, Pará, dias 12 a 14 de outubro – A Expo Norte, onde Guilherme expos as embalagens por intermédio de sua empresa: a AYTY – embalagens artesanais da Amazônia [Figura 44].



Figura 44 - Mostruário de embalagens da AYTY, na EXPO Norte, 2010.
Fonte: Arquivo pessoal.

Guilherme me acompanhou, no dia 06 de Janeiro de 2011, numa visita ao Pólo Joalheiro - São José Liberto - Pará, para apresentar-me duas jóias e várias embalagens idealizadas e produzidas por ele, e que estão expostas no Museu de Gemas [Figura 45]. Nas duas jóias expostas, "Pena I" e "Tartaruga", sua contribuição foi relativa à introdução da madeira nas peças. O crédito do *design* das jóias é de Telma Anibal e o de ourivesaria é de Marcelo Silva. Nas embalagens marchetadas, Guilherme trabalhou-as em parceria com outro artesão (Francisco de Capanema).



Figura 45 - Acima, à esquerda: “Pena I”, Acima, à direita: “Tartaruga”, abaixo: estojos de madeira marchetada, 2010. **Fonte:** Arquivo pessoal.

O problema central de minha pesquisa foi definir se a metodologia de projeto de produtos que o artesão utilizava tinha algum fundo acadêmico, ou era empírica, porque dessa forma eu poderia manter a argumentação que para a construção de um conhecimento, nem sempre é necessário um suporte pautado em metodologias científicas. Guilherme me convenceu de que mesmo tendo feito cursos rápidos de “Designer de jóias”, em 2000, de “Design Industrial e desenvolvimento”, em 2000, e concluído um curso de “Fundamentos de Design de jóias para o Ensino Profissionalizante”, em 2004, nenhuma metodologia de projeto de produtos enquadrava-se ao seu ofício. Ele não se cansava de ressaltar sobre a inexistência de modelo que fosse preciso o suficiente para moldar as suas atitudes de artesão, uma vez que seu trabalho era dinâmico e não era possível ajustar a sua criatividade a uma metodologia única.

Diante do problema de minha aproximação ineficaz ao seu gesto criativo, fui convencida da exiguidade desse ato, então, tentei me aproximar de seus processos metodológicos, por outros caminhos. Tive consciência que minha incômoda presença não permitiria assistir o artesão tendo um rompante criativo, portanto tentei compreender o percurso que o levou conceber um produto existente.

Guilherme apresentou-me um dos seus processos construtivos usuais para a concepção de uma primeira peça de estudo a que chamei de **protótipo**, no entanto, como salienta o artesão, não se trata do único método de criação que adota: cada estudo segue o seu curso, não existe uma única metodologia que o direcione. Explicou-me que em agosto de 2010, a empresa *Clean – Gestão Ambiental do Pará* fez-lhe um pedido de 500 peças de brindes promocionais baseados em contêineres, que são grandes recipientes com rodas acopladas com a função de coletarem os resíduos residenciais e comerciais. Entregaram-lhe uma fotografia do contêiner [Figura 46] e pediram para Guilherme desenvolver o produto promocional.



Figura 46 - Contêiner, 2010.
Fonte: www.cleanservi.com.br.

Seu depoimento sobre esse estudo é interessante [Figura 47]:

Todo mundo acha que eu vou para o papel e desenho, e desenho, e mede para lá. Não, aí já vai direto, já vai cortando, só marco claro, você centraliza o meio para dimensionar a ponta. Para não ficar um negócio torto. Essa foi a primeira peça que eu fiz. Mas se você olhar aqui, está mais fino que aqui. Não utilizo paquímetro, utilizo régua mesmo (SANTOS JUNIOR, 2010-2011).

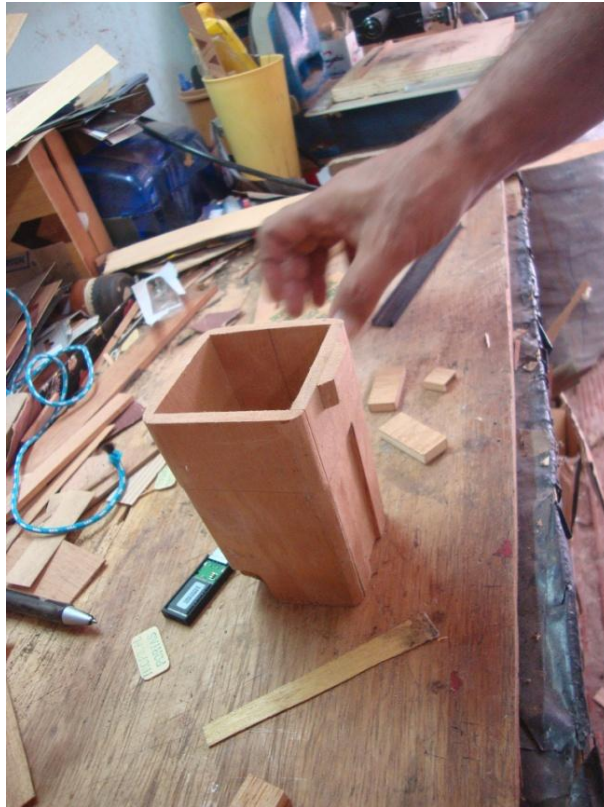


Figura 47 - Primeiro estudo do brinde promocional para a empresa *Clean – Gestão Ambiental*, 2010. **Fonte:** arquivo pessoal.

A partir da fotografia do contêiner o artesão iniciou seus estudos, diretamente no material de teste, nesse caso, sobre a madeira (cedro).

Guilherme não planificava suas ideias em forma de desenho técnico, utilizava-se da sua grande capacidade de percepção tridimensional e começava o seu produto de teste. O seu movimento intelectual, que ia da ideação ao produto físico, acontecia da régua para o corte da madeira. Seu processo era dinâmico, dispensava nesse caso a formalidade do planejamento bidimensional, para abarcar a tridimensionalidade imediatamente. Na medida em que os problemas iam surgindo ele já os resolvia, e o protótipo era finalizado com todo o balizamento de suas partes em separado: “com o produto montado fica mais fácil de visualizar as imperfeições” (SANTOS JUNIOR, 2010-2011).

As adaptações eram realizadas durante ou posteriormente a forma física pronta e estavam intrinsecamente relacionadas à otimização do trabalho. Os arquivos de seus produtos não ficavam armazenados em forma de desenhos, cada trabalho gerava um “produto modelo” que o artesão guardava para análises futuras.

Um fato importante a ser lembrado é que a “produção em série” não derivava dos processos produtivos advindos a partir da industrialização, ou seja, a partir da Revolução Industrial (sec. XIX e XX). O homem, desde os tempos remotos já trabalhava de modo seriado, há indícios dessas práticas na produção desde a Grécia Antiga. A mudança oferecida pelos tempos modernos ligadas à produção implicava no uso da cronometragem, que trazia ao processo produtivo uma abordagem quantitativa. Ao arrumar uma maneira mais rápida de produzir, o artesão Guilherme fazia uso do tempo para produzir mais, em um menor intervalo de tempo, adequando-se à necessidade do lucro, e harmonizando-se dessa forma às necessidades e implicações do trabalho executado em prazos estipulados (STAMM, 1998, item 2.12).

A inventividade de Guilherme estava na adequação de suas ideias aos produtos que devia “vestir” com uma nova pele, ou com uma embalagem. As embalagens do artesão, não eram aquelas consideradas descartáveis, muito menos aquelas que somente protegiam ou promoviam o produto que acondicionam, eram elementos que se amalgamavam ao produto. Os produtos que atendiam a esse dois atributos eram o porta-garrafas [Figura 48], o porta-cartões [Figura 49] e o porta *pen drive* [Figura 50].



Figura 48 - Porta-Garrafas, confeccionados pelo artesão, 2010.
Fonte: Arquivo do artesão.



Figura 49 - Porta-Cartões, confeccionados pelo artesão, 2010.
Fonte: Arquivo do artesão.



Figura 50 - Porta *Pen-drives*, confeccionados pelo artesão, 2010.
Fonte: Arquivo do artesão.

Esses três exemplos [Figuras 48, 49 e 50] deixavam evidentes a segunda pele dos produtos, pois as embalagens integravam-se a eles complementando a sua existência.

A respeito de algumas soluções interessantes, Guilherme resolvia o problema das diferentes bitolas das garrafas com modelos que coleciona e os deixavam visíveis ao teste numa estante de sua oficina [Figura 51]. Quando chegava uma garrafa para ser “vestida”, ou outras embalagens cilíndricas, seus modelos já estavam prontos para serem testados, mas, se novo produto surgisse, com outro

diâmetro, o artesão confeccionava mais um modelo para depois deixá-lo como amostras.



Figura 51 - Diversas bitolas reservadas para modelos. Oficina do artesão, 2010.

Fonte: arquivo pessoal.

No caso dos porta-cartões [Figura 52], há centenas de retalhos de marchetaria [Figura 53] **coleccionadas**, como material precioso, que lhe servirão em ocasiões futuras. Guilherme trabalha geralmente no produto e no estoque de aplicativos, assim como guarda os modelos de bitolas de cilindros, também arquiva materiais de acabamentos prontos e brutos. Não trabalha somente no presente, planeja, de certa forma o futuro, com atitudes simultâneas de fazer e guardar. Portanto, Guilherme trabalha também com o passado, já que sua insistente atitude de guardar um modelo de uma série produtiva o habilita a abreviar caminhos para uma nova criação. Guilherme, dessa forma, trabalha com sua própria cultura, na medida em que a reutiliza e reformula suas ideias a partir de uma proto-ideia.



Figura 52 - Porta-cartões, confeccionados pelo artesão, 2010.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 53 - Retalhos de marchetaria, guardados na oficina do artesão, 2010.
Fonte: Arquivo pessoal.

O porta *pen drive* foi um trabalho requintado, primeiro pelo seu tamanho reduzido, segundo pela precisão a ser empregada no corte dos materiais para

comportar o *pen drive*, evitando dessa forma a possibilidade de movimentos da tampa e do corpo da embalagem [Figuras 54 e 60]:



Figura 54 - Caneleta do *pen drive* em madeira, teste de largura, 2010.
Fonte: Arquivo pessoal



Figura 55 - Corpo do *pen drive* já colocado na canaleta de madeira, 2010.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 56 - Colocações das tampas no *pen drive* (confeccionadas em madeira), 2010.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 57 - Encaixes da tampa na canaleta, juntamente com o *pen drive*, 2010.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 58 - Corpo externo do *pen drive*, 2010.
Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 59 - Filetes de marchetaria para serem incrustados no corpo externo do *pen drive*, 2010. **Fonte:** Arquivo pessoal.



Figura 60 - Embalagens-corpo do *pen-drive* finalizados, 2010.
Fonte: Arquivo pessoal.

Esse processo demonstrou que Guilherme executou um trabalho minucioso e de precisão, mas apesar do virtuosismo da técnica, está intrínseco ao processo uma racionalidade latente acompanhada de um senso crítico ímpar.

2.2 O espírito do tempo

Para entender as mudanças sofridas na modernidade recorri às transformações decorrentes da Revolução Industrial que causaram transformações significativas para todas as formas de trabalho, e como se **pensa** o trabalho. Alguns processos criativos, conseqüentemente, podem ter sido inibidos, ou reelaborados em função de tais transformações, como por exemplo, foi o caso do Artesanato.

Essa reflexão, sobre o espírito do tempo, torna-se importante para entender as influências de **gosto** em nosso país, mesmo que a Revolução Industrial tenha se iniciado na Europa: o Brasil a absorve, não no seu modelo de desenvolvimento, mas na apreciação cheia de idolatria aos produtos e técnicas dali originados.

A adoração do exógeno tem uma história longa e o brasileiro, como consumidor, ainda nos dias atuais importa valores estéticos, hoje não só da Europa, como também de outros países. O problema reside na falta de reformulação e na ausência de crítica do brasileiro que consome tais produtos indistintamente somente pelo fato de acreditar no axioma: “aquilo que é de fora é melhor”. É claro que tais afirmações não podem ser generalizadas, no entanto, parte da consciência social pensa e age dessa forma. Prova disso é o consumo exacerbado dos produtos populares importados.

A Revolução Industrial foi iniciada na Europa a partir dos meados do século XVIII e são suas consequências diretas a implantação do capitalismo burguês e da ideia de que a industrialização seria a única forma de se atingir o progresso. Segundo Attico Chassot, doutor licenciado em Química e em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, a transição da economia pré-moderna ou tradicional para a moderna assinala a passagem da Idade Média para a Idade Moderna com a mudança de uma economia agrária e de artesanato, para uma economia baseada em indústrias e manufaturas (CHASSOT, 2004, p.102).

No Brasil, a Revolução Industrial entra por diversas portas e acomoda-se em vários locais, ora em forma da instalação de academias de Artes, ora no consumo indiscriminado de produtos europeus, mas, de sorte, instalou-se no país como uma idéia fixa de “mimeses platônica” e não como um modelo de progresso.

As inovações tecnológicas caminharam de mãos dadas com a evolução da humanidade, mas a aceleração de sua velocidade, ocorridas nos últimos 200 anos, resultou numa explosão de novas conquistas de materiais e técnicas nunca vistas até então. Não podemos esquecer que a Revolução Industrial só eclodiu graças à Revolução Científica (século XV até o final do século XVI e que se estabeleceu a partir da revolução copernicana) e à Revolução Química (quando o mágico cede lugar ao científico, a partir do século XVIII, com amplas contribuições de Lavoisier).

Segundo o mestre em Engenharia de Produção pela Universidade Federal de Santa Catarina, Harro Stamm, as mudanças nos modos de produção, decorrentes da Revolução Industrial foram consequências da substituição de força animal por inanimada, especialmente força motriz a vapor alimentada a carvão; da

substituição de habilidades e força humana por máquinas; da invenção de novos métodos de transformar matéria, particularmente novas maneiras de fazer ferro e aço, e de produtos químicos industriais; da organização do trabalho em grandes unidades com acionamento central (fábricas, forjarias, usinas metalúrgicas), que possibilitaram a supervisão imediata de trabalho mais eficiente. Estas inovações no modo de produção foram suportadas por importantes mudanças na agricultura e nos transportes (STAMM, 1998).

A fábrica, propriamente dita, surge como unidade de produção depois de 1850, assim com afirma Stamm:

Depois de 1850, cresceu a produção de bens em decorrência de inovações, tais como máquinas de fiação e teares, fundição à base de coque e produção de aço fundido. A máquina a vapor, agora aperfeiçoada pelos inventos de James Watt fornecia nova e eficiente forma de energia transformando as pequenas oficinas em fábricas de porte em processo gradual, de maneira que a fábrica somente tornou-se a unidade característica de produção após 1850 (STAMM, 1993, item 2.8).

A Revolução Industrial motivou a ideologia industrialista, existente até hoje. O designer e professor da Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI, Pedro Luis Pereira de Souza considera três fatores para a existência da ideologia industrialista: as inovações tecnológicas originadas da substituição da força motriz humana pela máquina; o processo de produção diferenciado e a disseminação das idéias (exposições e os sistemas pedagógicos) (SOUZA, 2009, p.59).

Este autor ressalta que o Estado Moderno, foi pautado no mercantilismo, na colonização, no absolutismo, no iluminismo e no pensamento liberal. Para ele os resultados desses pensamentos foram o despotismo esclarecido de muitos governos europeus na segunda metade do século XVIII, a Independência dos EUA e a Revolução Industrial (SOUZA, 2001, p.21).

Várias revoluções aconteceram nesse intermédio, como por exemplo, a Revolução Americana (1776), a Revolução Francesa (1789) e a Revolução Industrial (por volta de 1750) que deram origem a diversos conceitos de importância para o Mundo Moderno:

- da Revolução Americana surge os conceitos baseados num ideário racional sustentado no conceito de indivíduo e sua liberdade (influenciados pelo Iluminismo), que vislumbra a possibilidade de

controle sobre a natureza e de desenvolvimento de riquezas a partir desse controle. Como notáveis exemplos de homens iluministas nos EUA surgem, entre outros, Benjamin Franklin (impressor, jornalista, inventor, empresário, estadista e negociante), considerado o símbolo do cidadão do futuro – o *self made man*;

- da Revolução Francesa surge um ideário político amplo e radical afirmando o conceito de cidadania, tão forte quanto o conceito burguês de individualismo americano;
- da Revolução Industrial nasce o ideário de que o progresso é a solução para uma nação e, a Inglaterra, assimilou muito bem tais preceitos tanto que teve a indústria e as ferrovias como aliadas da expansão econômica (SOUZA, 2001, p. 21).

As consequências das revoluções, conforme Souza descreve, indicam o aparecimento de pensamentos como: “o conceito de indivíduo”, do qual decorre o de consumidor; “o conceito de cidadania”, que previa algo mais que os direitos do indivíduo ao elevar como paradigma de conduta e ação política a Declaração Universal dos Direitos do Homem; “o conceito de progresso”, baseado na racionalidade, na ciência e na técnica, valorizando e tornando essencial a educação livre e democrática; “o conceito de industrialização”, através do qual seria possível atingir o progresso de forma a atender os anseios e necessidades da sociedade (SOUZA, 2001, p.23).

Esses quatro conceitos apontados por Souza (2001): de indivíduo; de cidadania, de progresso e o de industrialização são marcas indeléveis da sociedade moderna, em todas as suas relações.

Uma grande contribuição à respeito da temática da industrialização foi dada pela Prof^a Dr^a Solange Bigal quando afirma que nós herdamos dos gregos uma noção dicotômica de pensar, que se fixava na forma e função de um dado objeto. Com o advento da industrialização do modo de produção capitalista, a finalidade passa a ser dirigida para o lucro, perde-se o foco na forma, que deixa de ser única, para ser múltipla, através de sua reprodutibilidade, e descaracteriza-se, dessa forma o pensamento dicotômico (BIGAL, 2001, p.41).

Outra característica atribuída a ideologia industrialista refere-se a mudança do processo de produção com suas implicações nos comportamentos dos trabalhadores. A alienação é uma dessas mudanças comportamentais determinadas a partir da concepção marxista, a qual Marilena Chauí define como:

Alienação, reificação, fetichismo: é esse processo fantástico no qual as atividades humanas começam a realizar-se como se fossem autônomas ou independentes dos homens e passam a dirigir e comandar a vida dos homens, sem que estes possam controlá-las. São ameaçados e perseguidos por elas. Tornam-se objetos delas. Basta pensar no trabalhador submetido às “vontades” da máquina regulada por um “cérebro eletrônico”, ou no indivíduo que, jogando na bolsa de valores de São Paulo, tem sua vida determinada pela falência de um banco numa cidade do interior da Europa, de que nunca ouviu falar (CHAUÍ, 2008, p.60).

Segundo Stamm, a primeira fase da Revolução Industrial (1760 - 1860), também chamada de revolução mecânica, teve a máquina a vapor como emblema das transformações que desencadearam a industrialização (promovida pela instalação da primeira máquina a vapor comercial em Dudley Castle, Staffordshire, por Thomas Newcomen em 1712) substituindo a força motriz humana, animal, hidráulica e aeólica pela máquina. A fabricação de ferro fundido ganhou grande impulso com a substituição do carvão vegetal pelo mineral transformado em coque que lhe propiciou maior poder calorífico. A invenção do navio a vapor por Robert Fulton, em 1808, e a Locomotiva, desenvolvida por Stephenson, em 1825 revolucionaram o setor de transportes e por sua vez a estrada de ferro provocou notável mudança no transporte terrestre, tanto que o século XIX é considerado “o século das ferrovias”. A Industrialização era sinônimo de desenvolvimento e a Inglaterra soube muito bem como disseminar essa idéia a partir de um capitalismo financeiro com a aristocracia burguesa financiando a indústria e o comércio (STAMM, 1988).

A segunda fase da Revolução Industrial, conforme Stamm descreve, também conhecida como revolução elétrica, a partir de 1860, caracteriza-se pela produção de aço, pela invenção do motor à explosão interna, energia elétrica e exploração de petróleo, o primeiro automóvel com motor à explosão interna (Siegfried Markus, Viena, 1874) e o início da manufatura química dando origem aos primeiros produtos sintéticos. Dois avanços tecnológicos contribuíram para isso: o início da produção do aço a partir da injeção de ar comprimido por Henry Bessemer (Reino Unido, 1813- 1898), em 1856, e a utilização da energia elétrica em larga

escala, a partir da invenção do dínamo pelo inglês Michael Faraday (1791-1867). Nessa época multiplicaram-se os métodos produtivos, objetivando baixo custo de produção. A urbanização era crescente e a paisagem ao poucos ia se transformando com o advento da iluminação a gás, da rede de água e esgotos, jornais, comunicação telegráfica, etc.(STAMM, 1998).

A terceira fase da Revolução Industrial iniciou-se a partir da segunda metade do século XX, e caracteriza-se por uma nova aglomeração de inovações, relacionada à energia atômica, eletrônica e as sucessivas gerações dos computadores. Nessa época é possível de se visualizar a mudança da sociedade industrial para a sociedade pós-industrial, logo após a 2ª grande guerra. Intensifica-se a dedicação ao setor terciário em detrimento ao setor secundário: industrialização (nos Estados Unidos a ultrapassagem numérica do setor terciário sobre o setor secundário se dá em 1956) (DE MASI, 2005, p. 24).

Cada uma dessas etapas apresentou um ganho de produção pelo aumento de velocidade na produção; pelo aperfeiçoamento das peças e sua standardização cada vez mais preeminente; minimizações de tolerâncias; miniaturização de componentes; exatidão e conveniência de ferramentas.

Nesse ponto da história, quando a indústria se estabelece e mostra a sua força de interferência no mundo físico e psíquico, ela altera os meios de produção da Arte para subsidiá-la ou lhe dar um valor de troca. A função da Arte confunde-se com a sua funcionalidade atribuindo-lhe um caráter de objeto, de produto, e inserido nesse contexto o Artesanato também subsiste, assim como o Design se desenvolve como o “grande *boom*” da industrialização rezando as leis do progresso a qualquer custo. Mas, principalmente, o Artesanato e a Arte e entram em crise.

Uma prova viva de resposta às questões conflituosas entre Artesanato, Design e Arte, foi a instauração da Bauhaus (1919-1933), considerada o marco mais significativo para o ensino do design moderno. A Bauhaus resultou na fusão de duas outras escolas pré-existentes em Weimar: a Academia de Arte e a Escola de Artes e Ofícios, mas para se chegar na Bauhaus propriamente dita, vários movimentos se iniciaram numa tentativa de ressuscitar o Artesanato posto em xeque pela industrialização, como o *Arts and Crafts*, na Inglaterra, o Projeto *Werkbund* na Alemanha. Esses dois projetos tratavam-se de escolas que congregavam artistas,

artesãos, arquitetos e designers para discutir os novos rumos dos produtos advindos das produções em série, que por terem limitações tecnológicas, eram assustadores e grotescos, então, esses movimentos se contrapunham a estética das máquinas, para produzir, mesmo que em série limitadas, produtos com formas mais harmônicas graças as mãos habilidosas daqueles que os moldavam (SOUZA, 2001).

Um discurso proferido por Walter Gropius, no dia 04 de dezembro de 1926, configura a essência da escola:

Graças a racionalidade de seus mestres e estudantes, a Bauhaus prosseguiu consequentemente o seu caminho, e hoje se pode verificar com satisfação, que daquelas ideias, das quais ela nasceu, parte um movimento muito além das estreitas fronteiras nacionais, movimento este que possui a estrutura da vida moderna. Este efeito não pode ser criado pelo indivíduo. Ele resultou pela pureza das ideias e intensidade dos mestres e estudantes. E quanto mais nos for possível, moldar a cooperatividade de nosso trabalho cada vez mais intrinsecamente, também será possível reproduzir a união entre a indústria, o artesanato, a ciência e as forças espaciais de nosso tempo, partindo do centro intelectual conjunto. (INSTITUT FÜR AUSLANDSBEZIEHUNGEN, 1974, p.9)

Outras escolas surgiram simultaneamente e depois da Bauhaus, e as discussões sobre Artesanato, Design e Arte continuam até hoje. Mas, a questão não é distinguir se os traços de Arte se encontram em um objeto utilitário projetado a partir de um planejamento, se um artefato possui características artísticas e de design e muito menos alçar o objeto de design ou do artesanato ao nível icônico de obra de Arte, mas sim demonstrar que ainda na modernidade, os limites entre esses campos desvanecem.

A realidade capitalista é fincada no lucro, e para tanto, os sistemas produtivos são aperfeiçoadas com grande empenho e velocidade. O Design como campo de conhecimento surge a partir desse contexto, abalando os conceitos de Artesanato e de Arte que estavam em vigor. A reprodutibilidade dos produtos alterou o modo de pensar o Artesanato e a Arte. Talvez, a crise instalada no Artesanato seja maior do que a instalada na Arte, uma vez que, um dos pilares do Artesanato é o fazer manual, utilizando, se necessário poucos instrumentos, e na Arte essa premissa não é fundamental, vide a Arte Contemporânea, com sua terceirização dos serviços que executam obras colossais de cunho artístico-urbanista.

Toda a revisão histórica desta pesquisa apenas aponta a necessidade de conhecer as bases para se realizar a crítica, e para endossar essa afirmativa, tomo emprestada uma citação de Ismail Xavier, quando prefacia a obra de Shoat e Stam, “Crítica da Imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação”: “Se quisermos abolir as fronteiras ou a desigualdade, cabe explicar o que as constrói, analisar a retórica que as sustenta, fazer o retrospecto histórico dos ‘tropos do império”’ (SHOHAT; STAM, 2006, p.12).

Essas transformações, decorrentes da Revolução Industrial foram configuradas por múltiplos fenômenos como as Grandes Exposições Mundiais, os novos sistemas educacionais que incluíram o Design no ensino formal, a reprodutibilidade dos produtos, o cidadão como consumidor, o progresso a qualquer custo, a globalização, enfim, todas essas influências, de algum modo chegaram ao trabalho de Guilherme. Voltando ao conceito do efeito-borboleta, descrito anteriormente para explicar o que é um atrator-estranho, a Revolução Industrial ainda deixa as suas marcas na sociedade atual e chega até Guilherme em suaves nuances que ficam impregnadas em sua produção artesanal.

2.3 Considerações sobre o método

Dos três campos citados nesta pesquisa, o Design é o que se utiliza de metodologias para a resolução de um problema, ou seja, o do projeto de um produto ou de uma inovação com grande frequência. Geralmente, há na grade curricular do curso de Design, a disciplina denominada **metodologia de projeto de produtos**. Não quero dizer com isso que o artesão e o artista não possuam métodos, ou não entrem em contato com metodologias, mas é no campo do Design que se aborda com mais clareza essa questão com abundantes estudos disponíveis.

O método objetiva a criatividade ou a inventividade de um produto. Há, no entanto aqueles que pensam que a metodologia apenas conduz um processo de produção. Adotarei a vertente daqueles que acreditam que a criatividade pode ser atingida a partir de um método. Nesse rol, destacam-se, entre outros, Mike Baxter, Bernd Lobach, e Dijon de Moraes.

Mike Baxter, em seu livro: **Projeto de Produtos**, apresentou várias ferramentas para estimular a criatividade de forma prática. O autor considerou que tais procedimentos podem despertar a inventividade; apresentou um texto extremamente didático e sugeriu passos bem demarcados. Ele selecionou vários elementos-chaves que ajudam a encaminhar os passos do idealizador do projeto de produtos, a partir de dezenas de técnicas de criatividade a que chamou de **ferramentas**. Considerei que as orientações de Mike Baxter podem incorrer em perigo iminente de prisão às regras no caso de um leitor desatento entregar-se às diretrizes dadas, desprovido de uma análise crítica, pois seu método é composto de diversas etapas muito bem estruturadas (BAXTER, 2001).

Para Bernd Löbach, a criatividade e a capacidade intelectual caminham juntas:

Além de sua capacidade intelectual, i.e., capacidade de reunir informações e utilizá-las em diversas situações, ele deve possuir capacidade criativa. A criatividade do designer industrial se manifesta quando, baseando-se em seus conhecimentos e experiências, ele for capaz de associar determinadas informações com um problema, estabelecendo novas relações entre elas. (LÖBACH, 2001, p.139).

O autor também forneceu um roteiro para ser percorrido que consta da análise do problema; da geração de alternativas; da avaliação de alternativas e da realização da solução do problema. Considerei um método mais flexível, mas não menos demarcado.

Dijon de Moraes, designer atento à complexidade do cenário atual, afirma que as metodologias lineares e bem estruturadas em tópicos serviam bem ao cenário estático e previsível que existia antes da globalização, ou seja, na modernidade. Esse cenário é descrito pelo autor:

Previo-se que a humanidade, uma vez inserida nesse projeto linear e racional, seria guiada com segurança rumo à felicidade. É interessante notar que o conceito de segurança previsto no modelo moderno referia-se, de forma acentuada, à estabilidade no emprego somado ao conceito de um núcleo familiar consistente. Tudo indicava que esse teorema, uma vez resolvido, teria na garantia de emprego, somado à coesão familiar, a chave de sucesso do projeto moderno. Mas também merece a nossa atenção o fato de que, por detrás desse aparente simples projeto, existia o incentivo ao consumo dos bens materiais disponibilizados pela crescente indústria moderna por meio de seu avanço tecnológico e de sua expansão produtiva pelo mundo ocidental (MORAES, 2010, p. 4).

Na atualidade, o modelo estático e previsível desmoronou dando origem a uma nova paisagem, agora imprevisível e repleta de códigos, dinâmica e de difícil compreensão. O autor descreve esse novo cenário como:

É oportuno perceber que, nos dias atuais, devido à rápida automação industrial, “a garantia no emprego e a carteira assinada” tornaram-se cada vez mais escassos, reduzindo, por consequência, o número de operários nos parques produtivos. Por outro lado, a realidade da educação à distancia começa rapidamente a se disseminar como um modelo de ensino possível. O serviço militar, como referência de ordem, deixa de ser obrigatório em diversos países ocidentais; os portadores de distúrbios mentais são agora tratados em suas próprias casas e os prisioneiros ganham liberdade condicional. Por fim, o conceito de família, contrariando os dogmas católicos, estende-se hoje aos casais homossexuais (MORAES, 2010, p.4)

Por considerar todas essas mudanças na atualidade, o autor entendeu que as metodologias de projeto de produtos, que seguem uma linearidade, ou que são extremamente racionais, não seriam suficientes para abarcar a nossa era.

O nivelamento da capacidade produtiva entre os países, somado à livre circulação das matérias-primas no mercado global e à fácil disseminação tecnológica, reafirmou o estabelecimento desta nova e complexa realidade contemporânea, promovendo, em consequência uma produção industrial de bens de consumo massificados, compostos de estéticas híbridas e de conteúdos frágeis, o que contribui, em muito, para a instituição de um cenário dinâmico em um mundo já em acentuadas características fluidas (*Id. ibid.*, p.7).

Então, ele elaborou um estudo que considera essa nova configuração no cenário fluido e dinâmico, que denominou de Metaprojeto.

A maior crítica de Dijon De Moraes era a falta de respostas para as questões de cunho semântico funcionais no projeto apenas por uso das metodologias convencionais, e define: “Para o metaprojeto, a metodologia não pode ser vista como uma função precisa e linear, na qual cada fase vem definida antes do início da sucessiva, mas como uma constante intervenção de *feed back* em que, constantemente, se retorna à fase anterior” (*Id. ibid.*, p. 20). O autor complementa:

A diferença, portanto, nesse modelo projetual é que o design se apresenta como sendo mais que o projeto da forma do produto, alargando o seu raio de ação junto ao complexo conjunto de atividades que compreendem um projeto do início ao fim. A forma e as funções que compreendem o produto passam a se o ponto de partida e não o fim do projeto. Os designers, por vez, passam a trabalhar com a possibilidade de cenários, em vez de atuar de forma pontual em busca de resolver o problema de cada fase linear do processo metodológico. Nesse sentido, a ação de conhecimento e de análise prévia da realidade existente (cenário atual) ou prospectada (cenário futuro) faz plenamente parte no processo de design. O profissional, nesse caso, deve ser capaz de traçar os limites, analisar e, sobretudo, realizar

uma síntese compreensível de cada etapa projetual já por ele superada (MORAES, 2010, p. 21).

O conceito de Metaprojeto para o autor é: “que vai além do projeto, que transcende o projeto, que faz reflexão crítica e reflexiva sobre o próprio projeto” (*Id. Ibid.*, p. 28), e ressalta:

o metaprojeto se destaca como disciplina que auxilia o projeto também no âmbito dos conteúdos imateriais ao considerar a comunicabilidade, a interface, a cognição, o valor de estima e o de afeto, o valor e a qualidade percebida e se coloca ainda como mediador na definição do significado do produto (conceito) e da sua significância (valor)” (*Id. Ibid.*, p. 26).

Pelo contrário do que se imagina, o método não deve estabelecer vias rígidas para se percorrer, mas apenas deve apontar direções para se seguir. No mundo moderno, as metodologias lineares eram mais fáceis de serem utilizadas, e não por acaso, geravam-se produtos mais previsíveis. Havia o problema do limite tecnológico, que de certa forma restringiam o projeto, dando-lhe inclusive uma filiação estética dependente. Nos tempos pós-modernos, com a Revolução Industrial tornada história, imergimos numa complexidade de ações em que uma metodologia linear não seria o suficiente para apontar caminhos, além do mais, não temos mais nem tantos empecilhos tecnológicos freando as formas elegidas pelos designers e projetistas.

De fato, é necessário repensar metodologias para a nova configuração da complexidade atual do cenário fluído e dinâmico que já está posto.

Os modelos de metodologia projetuais mais usuais nos dias de hoje originaram-se a partir da metodologia científica, mas vale lembrar que esta última se consolidou modernamente com a publicação de Discurso do Método, de René Descartes (1596-1650). Então, daí se conclui, que a metodologia científica, raiz das metodologias projetuais atuais, precisam ser revistas em função da aceleração das mudanças do cenário da complexidade das relações humanas dos dias de hoje.

Para Alberto Cipiniuk, a definição de método é: “designação que se atribui a um conjunto de procedimentos racionais, explícitos e sistemáticos, postos em prática para alcançar enunciados e resultados teóricos ou concretos ditos verdadeiros, de acordo com algum critério que se estabeleça como Verdade” (CIPINIUK, 2006, p. 17). E metodologia, por sua vez:

[...] é a área do campo das ciências, relacionada à Teoria do Conhecimento, que se dedica ao estudo (criação, análise ou descrição) de qualquer método científico. Quando um estudo procura fundar ou aprofundar a própria base de uma ciência e de seus objetos de estudo, fala-se de lógica das ciências, isto é, epistemologia (CIPINIUK, 2006, p. 17).

Ao dissertar sobre método para os três campos desta pesquisa, Artesanato, Design e Arte, concluo que os profissionais oriundos desses saberes, utilizam-se de procedimentos específicos para se chegar a um resultado. No caso do Design, há uma gama extensa de metodologias a se seguir, no caso da Arte, há um predomínio de críticas às metodologias, mas não se pode negar que elas existem, talvez mais versáteis; os diários do artista podem ser interpretados como métodos práticos e teóricos, finalmente no Artesanato, há um maior desprendimento às metodologias, não há teorias nesse sentido, mas, sem sombra de dúvidas, há procedimentos que são seguidos pelos artesãos: esses procedimentos são experimentais e neste caso aprisionam menos o sujeito criador por sua leveza não estruturada.

As ações dos três profissionais podem ser contextualizadas no seguinte pensamento de Alberto Cipiniuk:

A ação, por sua vez, ocorre em determinado contexto em que se entrecruzaram variáveis de natureza ideológica, política, econômica, social, institucional etc., em determinada fase do processo histórico de desenvolvimento social. O saber, portanto, não é desinteressado, e o critério de verdade é apenas um dos valores em jogo (e raramente é o mais importante) (*Id. ibid.*, p. 23).

A relevância de uma metodologia científica, de uma metodologia projetual ou de uma metodologia de projeto de produtos não é o suficiente para afirmar a existência do conhecimento, mas, nos dias atuais ela delega o saber àqueles que dela se apropriam e comunicam os seus saberes, pois, conforme Cipiniuk afirma: “não existe desenvolvimento científico sem comunicação, pois, se a ação sem fundamento é cega, o conhecimento que não encontra aplicação é contemplativo, estéril” (*Id. ibid.*, p.27).

Sobre o conhecimento gerado nas academias e que dependem de métodos, o pensamento de Alberto Cipiniuk é apropriado:

[...] também em contextos especiais, quando o conhecimento é desenvolvido, por exemplo, no meio acadêmico, seria temeroso supor métodos científicos e produção científica desinteressada, pois também a

Academia tem interesses explícitos ou implícitos, que nem sempre objetivam o critério de verdade do *logos*. Em muitos casos, métodos científicos são criados *a posteriori*, como outorga de veracidade ou autoridade a resultados de projetos e pesquisas alcançados por outros caminhos, para assim justificar novas demandas. (CIPINIUK, 2006, p. 24).

Com estas palavras encerro a discussão sobre os métodos científicos, e deixo a reflexão em aberto, afinal o conhecimento depende de métodos estruturados?

2.4 Considerações sobre a criatividade

Sabes que o conceito de criação (*poiesis*) é muito amplo, já que seguramente tudo aquilo que é causa de que algo (seja o que for) passe do não ser ao ser é *criação*, de sorte que todas as atividades que entram na esfera de todas as artes são criações; e os artesãos destas são criadores ou poetas (*poietés*)

Platão, Banquete

A criatividade não é uma faculdade exclusiva de um dado campo de conhecimento, o ser humano utiliza-se dela para a resolução de problemas de sua vida cotidiana e também para pesquisas de cunho científico. Aliás, sem os processos criativos não haveria pesquisa em nenhuma área, pois não se construiriam hipóteses plausíveis para serem investigadas: “a criatividade é, portanto, inerente à condição humana” (OSTROWER, 2009. p.53) e não depende de uma sistematização científica padrão.

Muitos autores debruçaram-se sobre as questões da criatividade, e estes provêm de diferentes áreas. Esses teóricos descrevem a criatividade como:

- ... deslocamento e sublimação da sexualidade frustrada (Freud, 1856 -1939)
- ... inteligência excepcional (Piaget, 1896 - 1980)
- ... instinto (Jung, 1875 -1861)
- ... capacidade de fazer alma (James Hillman, 1926-)
- ... regressão a serviço do ego (Kriss, 1952-)
- ... história de amor com o mundo (Greenacre, 1894 -1989)
- ... produção do pré consciente (Kubie, 1958 -)
- ... síntese mágica (Arieti, 1914 -1981)

No Artesanato, Design e na Arte a criatividade também é utilizada, e suas origens são as mesmas, pois se trata de um processo sináptico de natureza eminentemente humana. A criatividade traduz-se, para o olhar do outro, naquilo que

chama a sua atenção, sejam em formas de produtos ou em pensamentos, tanto pelo seu caráter de ser inédito, quanto por aquilo que nos causa espanto. Quando existe apenas uma pequena dose de criatividade envolvida num dado processo dizemos que houve uma **inovação**.

A criatividade é um potencial inerente ao homem e o seu uso em forma de criação é uma necessidade de expressão. Mas será que esse potencial é gratuito? Acontece por uma inspiração, ou um “virtuosismo” citado por Mario de Andrade?

Há, de um lado, aqueles que defendem que os processos criativos são exclusivamente irracionais:

Toda a arte – mesmo aquela de traços fortemente intelectuais – é, em sua essência, a expressão do irracional. É que a arte está enraizada nas estruturas da consciência humana chamadas “mágica” e “mítica”. E talvez, as raízes da arte até encontram-se mais profundas ainda, naquela fase da consciência humana e natureza, pois a arte é, como resultado de um ato de criação, o meio de comunicação mais próximo da origem. E criação é, ao mesmo tempo, presente e origem (Koellreutter, 1958 *apud* FERRAZ, 1993, p. 133).

Por outro lado existem os teóricos que descrevem os processos criativos como uma percepção racional, que ocorrem no âmbito da intuição para depois tornarem-se conscientes na sua forma gerada. A pintora, teórica da Arte, professora, entre outras atribuições, Fayga Ostrower (1920- 2001), acreditava nesse processo e reforçava que: “somente ante o ato intencional, isto é, ante a ação de um ser consciente, faz sentido falar-se de criação” (OSTROWER, 2009, p.11).

Nas três áreas citadas neste estudo: Artesanato, Design e Arte há a presença da criatividade e o ponto de convergência desse processo é que: “sejam quais forem os modos e os meios, ao se criar algo, sempre se ordena e se o configura” (*id. ibid.*, p. 5).

Para Fayga Ostrower, os processos criativos têm como premissa a percepção consciente, portanto descarta-se dessa forma o espontaneísmo como processo único de criação. Para a autora, “criar é, basicamente formar” e o ato formador abrange a “capacidade de compreender; e esta, por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar” (*Id. ibid.*, p. 9).

A sensibilidade é a porta de entrada das sensações que podem variar em inconscientes e conscientes. As sensações que chegam ao inconsciente pertencem ao campo das reações involuntárias do nosso organismo, bem como todas as formas

de auto-regulagem, a outra parte das sensações que chegam ao nosso consciente, e são chamadas de “percepções”. A autora sintetiza a “percepção” como um processo que: “[...] chega de modo articulado, isto é, chega ao nosso consciente. Abrange o ser intelectual, pois a percepção é a elaboração mental das sensações”. (OSTROWER, 2009, p.12).

A sensibilidade não é atributo único dos homens, os animais também “sentem”, mas o fato do homem “ter a percepção de si mesmo” o diferencia dos outros seres vivos. Além do mais, sua capacidade de antever soluções e antever certos problemas o diferencia ainda mais. Isto posto é possível de se afirmar que a intencionalidade do homem em agir sobre um dado problema, delega a ele uma “mobilização latente seletiva” (*Id. ibid.*, p. 10).

Mas a criatividade precisa de mais um ingrediente para se desenvolver, que é a cultura na qual esse homem está inserido:

O comportamento de cada ser humano se molda pelos padrões culturais, históricos, do grupo em que ele, indivíduo, nasce e cresce. Ainda vinculado aos mesmos padrões coletivos, ele se desenvolverá enquanto individualidade, com seu modo pessoal de agir, seus sonhos, suas aspirações e suas eventuais realizações (*Id. ibid.*, p.11).

Ora, tanto o artesão, o designer quanto o artista estão imersos num dado contexto cultural. A criatividade representa o ser individual e suas criações ou inventos são as realizações dessas potencialidades individuais dentro de uma determinada cultura. Qual seria então a diferenciação da criatividade nos três campos estabelecidos nesta pesquisa, Artesanato, Design e Arte? A resposta é rápida: como o limite entre as áreas descritas é extremamente tênue, amalgamam-se os métodos criativos, e não se podem estabelecer filiações.

2.5 Métodos Criativos

A forma converte a expressão subjetiva em comunicação objetivada. Por isso, o formar, o criar, é sempre um ordenar e comunicar. Não fosse assim, não haveria diálogo. Na medida em que entendemos o sentido de ordenações, respondemos com outras ordenações que são entendidas, por sua vez, justamente no sentido de sua ordem.

Fayga Ostrower, *Criatividade e Processos de Criação*

A palavra método, muitas vezes produz calafrios, principalmente para aqueles que pertencem ao campo das Artes Visuais. Será que essa afirmativa trata-se de mais um axioma se fundando, ou seja, mais uma consideração dogmática tornando-se uma verdade para o senso comum? Uns imaginam que o uso do método engessa os processos criativos, outros afirmam que abrem caminhos para uma exploração mais precisa e evitam os desnecessários devaneios.

Quando falamos dos artistas imaginamos que a materialização de suas obras ou são frutos de inspiração, ou de uma racionalização. As duas correntes de pensamento existem, mas, parece que prevalece no senso comum, os ideais romantizados sobre o fazer artístico.

O arquiteto e designer belga, Henri van de Velde, importante designer que participou da *Deutsche Werkbund* (movimento que incentivava a produção artesanal, no começo do século XX, na Alemanha em contrapartida aos produtos industrializados), opina sobre como pensam e agem os artistas:

O artista, no mais íntimo de sua essência, é um individualista, um criador livre e espontâneo. De livre vontade ele nunca se submeterá a uma disciplina que lhe determine um padrão, que o force a um cânone. Ele desconfia intuitivamente de tudo que possa esterilizar sua ação e de todo aquele que proponha uma regra, que o impeça de levar seus pensamentos a um objetivo livre ou que queira lhe impor uma forma padronizada, a qual o artista vê apenas como uma máscara que quer fazer da incapacidade uma virtude (Velde *apud* CIPINIUK, 2006, p.31).

Mas, mesmo com as controvérsias sobre a adesão de metodologias, considere que os artistas, assim como os designers utilizavam-se de métodos para a concepção de seus produtos artísticos ou utilitários. Ora, e o artesão, utiliza-se de quais métodos para criar o seu artesanato? Só é válido um método que possua

legitimação no mundo acadêmico? Uma metodologia empírica tem o mesmo valor do que uma metodologia científica? A falta de método é um método?

Sobre “métodos criativos artísticos” a opinião de Fayga Ostrower é de grande importância, pois sua fala é de uma artista que ao mesmo tempo é uma teórica das artes:

Em cada função criativa sedimentam-se certas possibilidades; ao se discriminarem, concretizam-se. As possibilidades, virtualidades talvez, se tornam reais. Com isso excluem-se outras – muitas outras – que até então, e hipoteticamente, também existiam. Temos de levar em conta que uma realidade configurada exclui outras realidades, pelo menos em tempo e nível idênticos. É nesse sentido, mas só e unicamente nesse, que, no formar, *todo construir é um destruir*. Tudo o que num dado momento se ordena, afasta por aquele momento o resto do acontecer (OSTROWER, 2009, p. 26).

Há um pré-conceito relativo à Arte quando diz respeito ao seu trabalho, teima-se em imaginar que a atividade artística é desprovida de um engajamento de esforço físico, como se ela nascesse como **obra de circunstâncias** e de **gosto**, como se brotasse do nada e que a criatividade que aí se relaciona é desligada da idéia de trabalho.

Por outro lado há o pré-conceito de que o artesão só trabalha com as mãos, e conseqüentemente não racionaliza as suas ideias. Considero que não se desmembram, em nenhuma área, o fazer do planejar. Para significados similares à planejamento, atribuo os termos: ideação, racionalização, designação, e de tais ações originam-se a imaginação criativa.

Todas as áreas de conhecimento, em campos científicos ou empíricos, quando se relacionam aos processos criativos tem uma origem comum – a sensibilidade: “São análogos os princípios ordenadores que regem o fazer e o pensar; na avaliação de resultados (em qualquer área) partimos de noções similares de desenvolvimento e de equilíbrio” (*Id. ibid.*, p.31).

Se a origem da criatividade é a mesma para todos os campos de conhecimento em que etapa do processo criativo diferencia-se o artesão, o designer e o artista? Talvez na materialidade resultante dos três campos.

Para Fayga Ostrower, materialidade tem significado amplo, não se limita a sua substância formativa e sim a tudo aquilo que está sendo formado e transformado pelo homem, inclusive as idéias.

Sob o aspecto da materialidade não encontrei uma diferenciação entre o artesão, o designer e o artista, pois os três profissionais podem usar materiais semelhantes para transformar a forma primária e chegarem aos seus produtos. Em outras palavras, geralmente o artesão usa materiais de descarte, ou aqueles encontrados na natureza por lhe ser mais acessível, assim como o fazem o designer e o artista, em algumas oportunidades, em função de razões ecológicas e de sustentabilidade tão em voga na atualidade. Não é a qualidade do material (nobreza - singeleza) que determina o ofício e o valor do profissional.

Mas nesse interstício mora uma fragilidade conceitual, traduzida numa perigosa diferenciação que ocorre entre o artesão, o designer e o artista. Se houver o julgamento de que o artista e o designer têm aparatos intelectuais mais elaborados, e com isso, uma imaginação criativa mais desenvolvida, estará se desconsiderando, e ao mesmo tempo se depreciando, o conhecimento empírico do artesão, colocando-o em patamar inferior. No editorial do livro de Frota, há um pensamento pertinente a essa fragilidade:

Não é de hoje que a discussão sobre a fragilidade da fronteira que costuma separar a chamada "cultura culta" da "cultura popular" ganha volume e consistência. E são cada vez mais nítidas as evidências de que, no fundo, o que efetivamente existe é um enorme preconceito em relação às artes populares. É como se alguém tivesse o direito, baseado em critérios um tanto tênues, de determinar o que é arte e o que é artesanato, o que é cultura e o que é apenas pitoresco. É como se aos artistas populares fosse proibido o reconhecimento de que seus trabalhos têm outras qualidades, além do direito de ser primitivos. Como se a alta qualidade estética fosse um patamar reservado apenas aos artistas que tiveram educação formal, e cultura fosse um monopólio que só por eles poderia ser exercido. E os equívocos e preconceitos não terminam aí: tornou-se usual estabelecer que a arte popular só pode ser encontrada fora dos grandes centros urbanos, como se fosse um triste privilégio das populações rurais (FROTA, 2005,p.9).

Se tratarmos da matéria relacionada ao campo das idéias, no âmbito das três atividades, não podemos valorar o artista e o designer como aqueles providos de uma intelectualidade privilegiada e subjugar o artesão, que em algumas vezes é iletrado. A Figura 61 é um exemplo que demonstra o difícil limite geográfico/conceitual entre o Artesanato e o Design: a lamparina confeccionada por um artesão nordestino possui inquestionavelmente atributos intelectuais, foi produzida com folhas de flandres e pode ser fixada na parede ou colocada sobre a mesa como um abajur dado seu mecanismo versátil que permite esse duplo uso, podendo perfeitamente pertencer ao campo do Design.

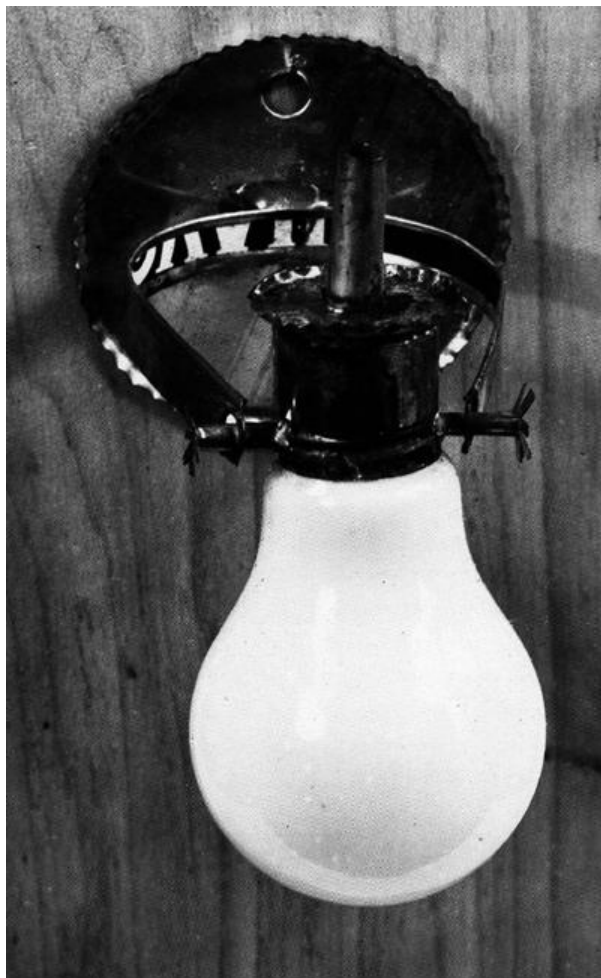


Figura 61 - Lamparina (Fifó) de parede e mesa. Folha de flandres e lâmpada queimada – artesanato do Nordeste. **Fonte:** Foto digitalizada do Arquivo Lina Bo Bardi (BARDI, 1994, P.56).

Na opinião do cientista político italiano, Antonio Gramsci (1891-1937), o pintor e o artesão não se diferenciam intelectualmente:

No pintor trabalham em conjunto a mão, o olho e o cérebro. No mais humilde dos trabalhadores manuais, adverte Gramsci, há uma vida intelectual, às vezes atenta e aguda, dobrando e plasmando a matéria em busca de novas formas, ainda que, no jogo social, o artífice não receba o grau de reconhecimento prestado ao artista (BOSI, 2006, p. 14).

Mas Fayga Ostrower, sorrateiramente afirma que: “Haveria uma imaginação artística, uma imaginação científica, tecnológica, artesanal e assim por diante”. A autora nunca desvincula a criatividade da transformação da materialidade, sem o que não passaria de um divagar descompromissado se não houvesse uma reflexão *a priori* (OSTROWER, 2009, p.32).

Antes de verbalizar qualquer ordenação simbólica, elas existem a partir da especificidade da matéria, tanto da física como da psíquica. Por essa razão, não é possível de se medir o grau de articulações imaginativas que são elaboradas pelo artesão, pelo designer ou pelo artista antes da materialidade da idéia em um produto físico. Quando finalizada essa ordenação é possível de se verificar no produto gerado a potencialidade latente do criador. No artesão interpretaremos o seu artesanato, no designer o seu produto, e no artista a sua obra, e assim conseguiremos compreender o sujeito da ação.

Como não há comunicação científica do processo criativo do artesão pelo artesão, somente por um pesquisador alheio às suas ações (com suas interpretações e distorções inevitáveis), estabelecem-se mais dificuldades na interpretação dos mecanismos da criatividade. Nesse caso, o processo de inventividade está intrínseco à sua produção, por isso a dificuldade de desvendar os seus mistérios, pois a análise será a partir do produto finalizado.

No Design, os produtos são elaborados a partir de metodologias arraigadas no consumo, e geralmente dependentes de encomendas, portanto seu processo criativo segue a lógica do mercado, ou seja, sua materialidade está vinculada a transformação dos desejos e necessidades de grupos sociais, e, portanto, se solicitado ao projetista, temos a demonstração do processo criativo.

Na Arte misturam-se vários ingredientes simbólicos, o processo criativo pode ser explorado em bases teóricas e empíricas, pode estar vinculado ao mercado e o registro de tais processos é descrito em forma de relatos dos próprios artistas ou de outros estudiosos da arte.

Se criar é formar, transformando uma matéria específica é possível de se dizer que o artesão, o designer e o artista possuem duas materialidades básicas: uma física e outra simbólica (material e psíquica). A maneira como eles utilizam essas materialidades variam no processo criativo.

Quando atribuímos ao artesão somente o atributo de fazer, desprovido de um planejamento rigoroso, na verdade estamos negando a existência de uma inteligência específica, que é a sua materialidade simbólica, similar relação podemos fazer para o músico e sua inteligência musical e o matemático e sua inteligência numérica.

O artesão quando transforma a madeira, as fibras, a cerâmica e o resto de materiais descartados ou desprezados, utiliza-se de um raciocínio específico para essa atividade, a partir de uma linguagem simbólica própria. Não há a presença do pensamento com palavras, há a presença de pensamentos relacionados a cada materialidade:

As ordenações, físicas ou psíquicas, tornam-se simbólicas a partir de sua especificidade material. Não é possível traduzir nem parafrasear o processo imaginativo, porque transpor de uma matéria específica para a outra desqualifica essa matéria e não qualifica a outra (OSTROWER, 2009, p. 35).

No campo do Design os métodos criativos são plenamente fomentados e experimentados para que os produtos sejam os mais adequados às necessidades e desejos de um amplo grupo, que envolve tanto aqueles que encomendaram o produto, quanto àqueles que se utilizarão dele.

Mais do que estudar a criatividade como fenômeno em si, no Design há interesse em estimular a criatividade com técnicas desenvolvidas e aplicadas por psicólogos e pedagogos em áreas que necessitem desse tipo de estímulos.

O sociólogo italiano De Masi salienta que essas técnicas são algumas vezes ingênuas e infantilizadas, mas alerta que até os mestres do renascimento utilizavam técnicas extremamente infantis, às vezes até ridículas e repugnantes para o estímulo da criatividade (DE MASI, 2005, p.49).

Atualmente utilizam-se com mais frequência as seguintes técnicas que estimulam a criatividade: *brainstorming*; *brainwriting*; inversão, analogia e fantasia; empatia; técnica da caixa preta; análise morfológica entre outras (CASTRO, 2008) além das técnicas clássicas: cinética; *think tank*; o psicodrama (DE MASI, 2005, p. 49) que originaram as primeiras.

O *brainstorming* é definido como uma tempestade de pensamentos, e foi criado em 1939 por Alex Osborn. Seu objetivo é colocar num mesmo ambiente, pessoas das diversas áreas envolvidas em que a combinação das idéias irá desencadeando uma nova sequência de soluções. A intenção dessa técnica é fomentar ideias para uma possível tradução em projetos. Há dois tipos de *brainstorming*, o construtivo e o destrutivo, ou seja, o primeiro relaciona-se à fase de síntese, criação e desenvolvimento, e a segunda para detectar defeitos, possíveis falhas e a aceitação do produto.

O *brainwriting* originou-se a partir do *brainstorming*, mas não se trata de uma atividade oral como a sua precursora. Sua metodologia emprega a escrita para o registro das ideias por considerar que a exposição oral de cada participante pode interferir no posicionamento do outro participante.

A inversão, analogia e fantasia foram desenvolvidas a partir da Cinética, técnica de estímulo à criatividade, de Willian Gordon em 1957. O princípio básico é transformar o estranho em familiar e o familiar em estranho. O uso da inversão para observar o problema de modo inverso, ou seja, inverter a posição dos movimentos buscando outros pontos de vista. A técnica de realizar analogias com as estruturas dos animais, de plantas, por exemplo, podem suscitar soluções, antes nunca pensadas. Finalmente, a técnica da fantasia consiste em deixar aflorar o impossível, para atingir uma forma ideal, para depois tentar se aproximar ou mesmo inventar novas soluções. Com a fantasia, estimulam-se os processos irracionais que podem auxiliar a mente nas atividades criadoras em busca de soluções projetuais.

A empatia é uma técnica em que o projetista se coloca no lugar de outra pessoa, geralmente o usuário, mas também o projetista pode se colocar no lugar do objeto projetado. Esta técnica, de certo modo abstrata, permite que processos fantasiosos, possam esclarecer, ou ao menos apontar novos caminhos.

A técnica de caixa preta é um método de raciocínio através de blocos, analisando somente entradas e saídas. A sua vantagem, é que esta técnica permite um domínio amplo sobre as variáveis do conjunto, sem que o projetista gaste tempo e energia analisando detalhes dos componentes ou subsistemas.

Por último, a análise morfológica é o estudo entre as combinações possíveis entre elementos ou componentes de um sistema ou produto. Foi criada por Fritz Zwickey, em 1948, para o auxílio no desenvolvimento de motores a jato. O método consiste em uma pesquisa sistemática de novas combinações de objetos, processos ou ideias para encontrar algo novo e útil. Cada variável deve ser substituída por classes supostas, e das suas combinações surgirá uma solução possível e adequada ao que se espera.

Esta síntese de técnicas justifica-se para demonstrar que há sistematizações por estudos teóricos no campo de Design, assim como no campo

das Artes com aprofundamentos nos estudos acerca dos mecanismos que originam a criatividade.

No Artesanato, a sistematização acadêmica não se dá a partir de seu produtor, por isso, quem traduz esse conhecimento deve ter um grande envolvimento com o artesão e seu contexto cultural, somente dessa maneira, incorrerá em menos erros analíticos. Talvez não seja possível enumerar os processos criativos do artesão, e nem do artista, uma vez que as sensações são os estímulos dominantes de suas ações criativas.

A falta de método formal do artesão Guilherme não o inibe de ter mais ou menos processos criativos, pois ele não depende de métodos estruturados para sua inventividade aflorar em resultados satisfatórios. Mas o fato de ser um artesão, de certa forma o estigmatiza. Ainda não vi soluções para esse impasse, pois, uma vez intitulado artesão, será sempre um artesão e continuam difíceis as possibilidades migratórias de um campo à outro. Na citação abaixo, há demonstração dessa problemática:

[...] à virulenta mercantilização dos “produtos artísticos”, em tempos globalizados, cíclope que deglute indifereciadamente a arte do passado, a moderna e a contemporânea, interessa atribuir algum valor de mercado também ao “popular”, sempre reduzindo ao mínimo a informação sobre seus autores, e focando quase exclusivamente as suas qualidades formais. Esse tipo de passaporte permite que finalmente as artes de fonte popular ingressem nos museus de arte e galerias e sejam objeto de exposições, embora seja mantida a fronteira do rótulo que as designa, a sua posição periférica em relação às criações da elite, e em geral se negue a elas conceito (FROTA, 2005, p.24).

Por mais que se queira valorar o artesão, ainda permanece a comparação com a cultura de elite, geralmente, compara-se o primeiro com o segundo, como se o segundo fosse o parâmetro ideal. Enquanto houver comparações, não haverá de fato uma valorização do Artesanato considerando-se uma manifestação independente e rica de simbolismos, conforme a antropóloga americana Sally Price constata:

Fundamental é atentar para não incorrer no etnocentrismo de indicar uma precedência destas no encontro de soluções inventivas, ou mesmo de induzir o receptor a pensar que possam assemelhar-se ‘surpreendentemente’ às criações de elite, como se fossem achados fortuitos de mentes simplórias, como assinala Sally Price (2000) (*apud* FROTA, 2005, p. 24).

2.6 Como a criatividade se relaciona com a cultura

Na transformação de uma materialidade há a impregnação da cultura. Descartamos precocemente os especialistas e os assistentes que simplesmente transformam a matéria como autômatos, aqueles que de certa forma se alienam do contexto geral, para tornarem-se “virtuosos” em técnicas, como assim concebia Mario de Andrade “sobre meros malabarismos de habilidade pessoais, entregue à sensualidade do aplauso ignaro” (ANDRADE, 1963, p.15).

Nos três campos aqui mencionados, Artesanato, Design e Arte existem o especialista inerte em sua alienação mecânica de fazer pelo fazer, que de tão especialista acaba cortando o elo espiritual com o seu objeto.

No outro lado, destacam-se artesãos pelo seu trabalho [Figura 62] carregado de significações e com traços marcantes, que naturalmente atraem para si, discípulos que aprendem as técnicas de seu Artesanato e o reproduzem com ou sem inovações, tornando-se mais tarde assistentes ou novos artesãos.

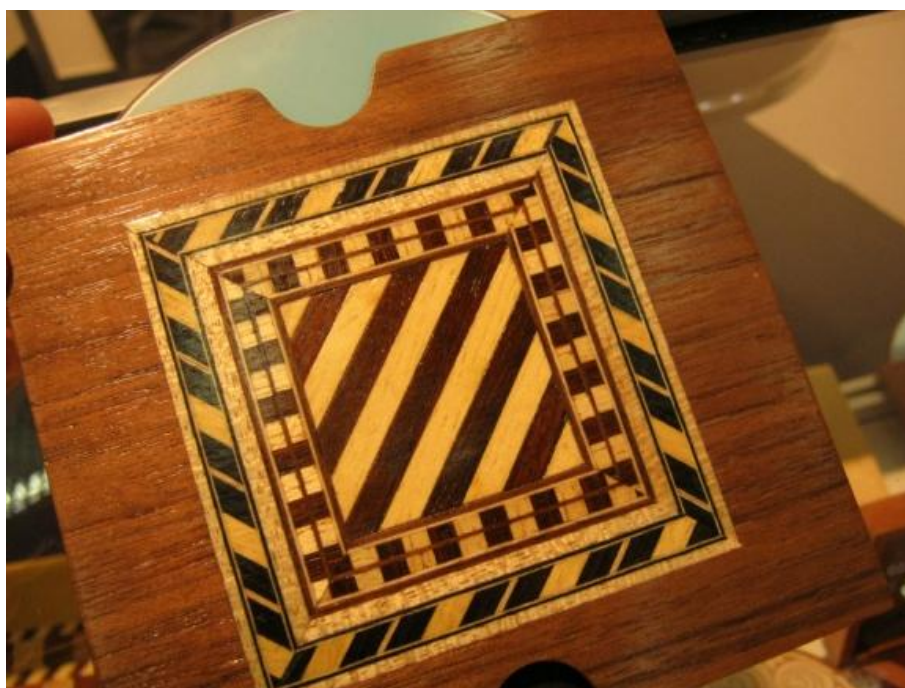


Figura 62 - Porta CD marchetado, confeccionado pelo artesão Guilherme, 2010.
Fonte: Arquivo pessoal.

Hoje é muito comum atribuir-se aos artesãos que mais se destacam o título de Mestre. No Brasil temos alguns mestres conhecidos como o Mestre Vitalino (1909 – 1963), de Pernambuco [Figura 63].



Figura 63 - O Mestre do Barro que completaria 101 anos, no dia 20 de julho de 2010.
Fonte: <http://avozdavitoria.blogspot.com>

Sua trajetória até receber essa alcunha necessitou da legitimação de um artista pernambucano, chamado Augusto Rodrigues (1913-1993) que o convidou a participar da “Exposição de Cerâmica Popular de Pernambuco”, realizada no Rio de Janeiro em 1947, exposição que mais tarde foi transferida para o MASP (Museu de Arte de São Paulo) em 1949.

Além dele, temos outros mestres que começaram a se tornar evidentes graças a um olhar mais atento sobre a cultura popular que se iniciou nos meados do século XX.

No interstício entre os mestres e os especialistas existem artesãos preocupados em impregnar nos seus artefatos “seus valores de vida que dão a medida para o seu pensar e fazer” (OSTROWER, 2009, p.40). O artesão Guilherme está situado nesse intervalo, não é um Mestre e também não se enquadra como um mecanicista alienado.

Os materiais utilizados pelo artesão apontam uma seleção e logicamente um abandono voluntário de outros materiais [Figura 64]. A escolha, por exemplo, de sobras de materiais que variam entre diversas espécies de madeiras, fibras e de tecidos orgânicos de órgãos internos de animais, indica uma filiação às reutilizações de matérias-primas que se adéqua ao pensamento do início do século XXI sobre a preservação e a sustentabilidade do meio ambiente.



Figura 64 - Porta-garrafas confeccionados pelo artesão Guilherme, 2010.
Fonte: Arquivo pessoal.

Os materiais escolhidos pelo artesão já implicam uma existência, de uma cultura da época, assim como os grafismos, as cores terrosas e as formas orgânicas simplificadas que ele utiliza [Figura 65]. Esse pensamento, de significância cultural da materialidade, harmoniza-se com a referência de Fayga Ostrower: “Com efeito, para o indivíduo que vai lidar com uma matéria, ela já surge em algum nível de informação e já de certo modo configurada – isso, em todas as culturas; já vem impregnada de valores culturais” (OSTROWER, 2009, p.48).



Figura 65 - Porta-sabonete, artefato confeccionado pelo artesão Guilherme, 2010.
Fonte: Arquivo pessoal.

Quando o artesão escolhe o material para formar, imediatamente afilia-se a uma cultura contaminada pelo espírito do tempo. Mas para formá-lo terá que transformá-lo, e, nesse mudar de configurações, não há a extinção da herança cultural, que é a matéria primeira. O transformá-lo, contudo, depende de um repertório daquele que modifica a matéria. Por essa razão, o contexto em que esse sujeito está, condicionará a nova configuração a significados específicos do lugar de onde se originou.

Nesse processo, a impregnação do individual, penetra no geral, naquilo que antes pertencia à matéria e lhe atribui mais um significado dinâmico, que, então, retorna à sociedade em forma de Artesanato. A espiral cultural que se forma e se transforma constantemente é nítida: trata-se da configuração abstrata do conceito de cultura, que não deixa de ser uma nova forma – transformada.

Dois movimentos simultâneos acontecem, um micro que é o objeto físico produzido, outro macro que é a formação da cultura dinâmica. Tanto o objeto

produzido, limitado pelo seu aspecto físico remete a um esplendor de significados que amplia sua existência, quanto à cultura reestruturada refletida nas pequenas transformações amplia a complexidade de simples objetos artesanais.

Guilherme exerce esse movimento circular cultural, pois a partir de seus artefatos impregnados de sua micro-cultura atinge a macro-cultura, num movimento de idas e vindas, com algumas acomodações, reformulações e resistências. Com isso Guilherme, abre caminhos, descaracteriza, de certa forma, os atributos do Artesanato convencionais e começa a impor-se pela via econômica. Se as regras de legitimação são caracterizadas pelos poderes aquisitivos, ou por um pertencimento a uma elite intelectual, Guilherme está rompendo com os limites da primeira regra. Mas, para romper a segunda, ou seja, conseguir adentrar na elite intelectual, sem carregar o estigma de primitivo ou do popular, como atributo menor, teríamos que acreditar na fluidez conceitual do contemporâneo e sua pré-determinação para a criação de novos conceitos, pois, desse modo, o primitivo ou o popular não lhe serão rótulos outorgados que o acompanharão em todo o seu percurso profissional como algo de valor inferior.

CAPÍTULO III: ARTESANATO, DESIGN E ARTE

Arte popular é o que mais longe está daquilo que se costuma chamar Arte pela Arte. Arte popular, neste sentido, é o que mais perto está da necessidade de cada dia, NÃO-ALIENAÇÃO, possibilidade em todos os sentidos.

LINA BO BARDI, Tempos de grossura

A ordem dos termos é proposital: Artesanato, Design e Arte, e, além disso, é indicial de uma crítica, pois declara pela ordem estabelecida, a importância que não é dada ao Artesanato como instrumento de análise acadêmica, especialmente pelo campo da Arte. Há uma rica bibliografia sobre o estudo do Artesanato por sociólogos, escritores, historiadores e antropólogos, mas, raramente, por críticos da Arte:

Os historiadores sociais da arte, que revelaram as dependências da arte culta com relação ao contexto social, quase nunca chegam a questionar a fenda entre o culto e o popular, que em parte se superpõe à cisão entre o rural e o urbano, entre o tradicional e o moderno (GÁRCIA CANCLINI, 2008, p. 242).

Este capítulo apresenta algumas discussões sobre a importância do Artesanato e as prevaricações repletas de culpas que o Design e a Arte flertam insolentemente nessa área, considerada **popular**. A admissão de culpa seria muito desgastante para as áreas que se consideram pertencentes a um estrato cultural alto, contudo a intromissão existe, além das apropriações indébitas e, quando acontece, o sentido é de cima para baixo, se considerar de fato que o Design e a Arte pertençam à alta cultura e o Artesanato à baixa. Atenuando um pouco o sentido das **apropriações indébitas**, outro movimento que pode acontecer entre a proximidade dos campos citados, é o fato deles se permearem, numa relação de horizontalidade, por isso as descobertas de um reverberam no outro, alterando modos de produção, utilização de estilos, materiais, etc.. Mas, de uma maneira mais pontual, vejo a hierarquização dominante nessas relações.

Vale ressaltar que as questões, como Artesanato, Design e Arte, que aqui estão selecionadas dialogaram tanto com minha história de vida que está disposta nesta dissertação em rápido preâmbulo, na Introdução, quanto com a história de vida do artesão Guilherme Augusto dos Santos Junior, que é o corpo e a alma deste

estudo. O constante processo de constituição de meus traços identitários se configurou a partir de mecanismos sociais e culturais, vivenciados em minha família pelas vertentes artísticas e artesanais. Tais conceitos ainda são conflituosos, pois há processos latentes de assimilação, acomodação, cooptação e resistência, até hoje, em meus posicionamentos.

Corroboraram para meu impasse conceitual a minha dificuldade de separar o prazer descompromissado do luxo reluzente que ofusca os meus olhos e enganam as minhas valorações a respeito de quaisquer manifestações culturais e suas localizações no campo dos conhecimentos. Além do mais, existe outra dificuldade: não costumo desassociar no objeto artístico ou artesanal, o *modus operandi* da fruição; a beleza do uso; a simbologia da razão.

No caso do artesão Guilherme, sujeito de meu estudo, trata-se de um artesão diferente do que eu imaginava, razão pela qual o desafio de decifrá-lo tornou-se mais sedutor. Seus trabalhos materializam a minha dúvida: pertencem ao campo do Artesanato, do Design ou da Arte [Figura 66]?



Figura 66 - Artefatos produzidos pelo artesão Guilherme, 2010.

Fonte: Arquivo pessoal

3.1 Arte e Artesanato: Luxo e Prazer

As origens dessa polaridade têm raízes em minha infância: não percebia diferenças de fruição ao me relacionar com o Artesanato e com a Arte. Desde muito cedo essas manifestações artísticas e artesanais estiveram presentes na minha família, embora seccionadas por eixos de ascendência. No caso do artesão Guilherme o incômodo conceitual foi entender se a sua produção, gerada por seu ofício, produzia **luxo** ou **prazer**, e ainda distinguir se os produtos pertenciam ao campo do Artesanato ou da Arte [Figura 67].



Figura 67 - Miniatura de violão confeccionada pelo artesão Guilherme. Data aproximada, 1991.

Fonte: Arquivo pessoal.

A discussão inicia-se com um texto de Goethe (1749-1832) escritor e filósofo alemão, de 1797 sobre “Arte e Artesanato” (GOETHE, 2008). Principiavam-se no momento histórico de sua escrita, as efervescências tecnológicas que desembocariam na Revolução Industrial e em seus processos produtivos, apesar de Goethe ainda não ter vivenciado a instauração da fábrica propriamente dita que surge, segundo Stamm, como unidade de produção após o ano de 1850. No entanto Goethe já apontava para uma “imitação não sentida” e para “uma procedência cômoda das gerações”. Sua crítica era dirigida a todos os produtos originados a partir de uma atividade eminentemente mecânica, e que se pode estender também aos produtos advindos do Design, atualizando a concepção para o nosso tempo. Um

desses indícios de industrialização foi a instalação da primeira máquina a vapor comercial em Dudley Castle, Staffordshire, por Thomas Newcomen em 1712, substituindo a força motriz humana, animal, hidráulica e aeólica pela máquina (STAMM, 1998).

Como diferença entre Arte e Artesanato, Goethe insinua que a primeira atividade produz **gozo** e a segunda, **luxo**. O **luxo** proporciona um “prazer instantâneo” e “alguma reputação diante dos outros”, enquanto que o **gozo** é “a verdadeira riqueza”, pois permanece para a eternidade. Para se produzir a verdadeira obra de Arte seria necessário unir “a pura visualidade com a intelectualidade”, afirmava o autor, e, complementava seu raciocínio quando criticava veementemente o artista mecânico, sobretudo pela reprodução idêntica de suas obras “transitórias e belas, delicadas e aprazíveis” colocando sob risco a ruína completa da Arte. Está claro que o autor considerava o Artesanato, e, consideraria também a concepção atual de Design como um retrocesso no campo das Artes.

No entanto, mergulhados no terceiro milênio, convivemos com a extrema reprodutibilidade dos produtos, sejam eles artísticos ou não. Não foi possível frear a industrialização, e muito menos o **luxo**, decorrente desse processo. Aliás, cada vez mais despontam dificuldades para se diferenciar os produtos oriundos do Artesanato, Design e da Arte, em âmbito geral, uma vez que os limites ficaram frágeis entre os três campos. A permeabilidade entre eles vem aumentando paulatinamente, e o eixo hierárquico, antes na vertical, rotacionou para o horizontal, com isto houve a desconstrução da pirâmide que determinavam os graus de importância do Artesanato, Design e da Arte, conforme demonstra o esquema [Figura 68].

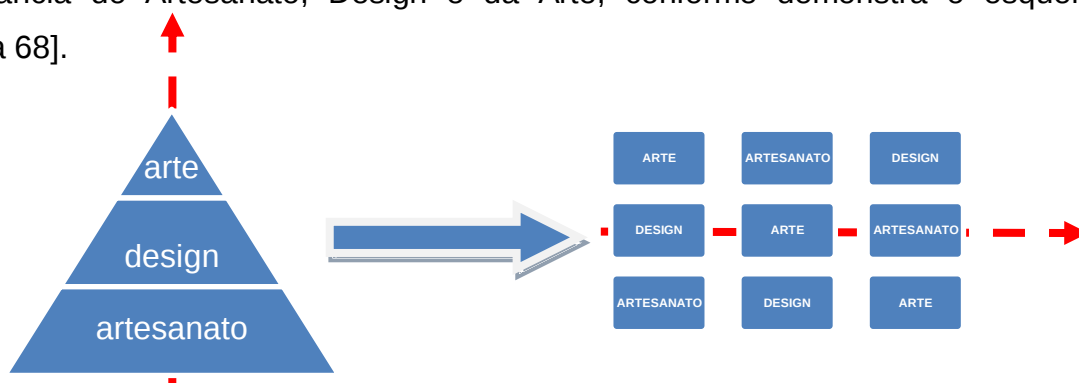


Figura 68 - Esquema de mudança de eixo da hierarquia dos campos estudados.

Fonte: Arquivo pessoal.

Essa dificuldade, da falta de precisão em diferenciar os campos estudados, fica potencializada pela prisão em que vive amarrada a sociedade às engrenagens da “máquina em modo contínuo que é o consumo” (BOSI, 2006, p.7). Está muito difícil distinguir um produto Artístico de um produto de Artesanato, um produto Artístico de um produto de Design e um produto de Design de um produto de Artesanato, pois os três estão submetidos a um comportamento de posse de bens simbólicos.

A acepção de **luxo** para Renato Barilli, crítico italiano da literatura e da arte (1995, p. 22), é diferente do que é para Goethe, uma vez que concebe o **luxo** como um perigo, entendido como “*otium*”, “como luxo do espírito”, sob o risco de “quedas idealistas”. Sobre o termo *prazer*, com linguagem menos pragmática, Octavio Paz (1991, p.51-2) afirma que: “No artesanato há um contínuo vaivém entre utilidade e beleza; esse vaivém tem um nome: prazer. As coisas dão prazer porque são úteis e belas. [...] o artesanato é uma espécie de festa do objeto: transforma o utensílio em signo de participação”.

Sobre **luxo** e **prazer** pode-se observar que as opiniões divergem: enquanto para Goethe o **luxo** refere-se às artes mecânicas, portanto ao Artesanato e ao Design (em certa medida), e o **prazer** relaciona-se à Arte; para Barilli (1995), o **luxo** significa um exagero de idealismos, portanto relacionado à Arte, ao passo que para Otavio Paz (1991), o **prazer** está somente presente nos produtos artesanais, pois, desses produtos, não se separa o útil do belo.

Tal confusão de delimitação desses campos, Artesanato, Design e Arte têm origem na história antiga. Não se pode negar que as três áreas possuem “atos pelos quais se muda a forma, se transforma a matéria oferecida pela natureza e pela cultura” (BOSI, 2006, p. 13); no entanto esta definição é dada somente para o termo arte. Mas o autor amplia sua área de atuação, mais à frente em seus textos, para qualquer atividade humana, desde que conduzida regularmente a um fim.

A Arte e a Técnica, no mundo grego possuíam apenas uma pequena distinção. O primeiro a definir o termo *tecnhé* foi Heródoto (484 AC-420 AC) como “um saber fazer de forma eficaz” (DIAS, 2000). A palavra latina *arts*, matriz do português **arte**, está na raiz do verbo **articular**, que denota a ação de fazer juntas entre as partes de um todo. Poderia se chamar de Arte a todas as atividades que

visavam a comover a alma (a música, a poesia, o teatro), quanto aos ofícios de artesanato, a cerâmica, a tecelagem e a ourivesaria, que aliavam o útil ao belo (BOSI, 2006, p. 13).

Mas Renato Barilli enfatiza: “[...] durante a Antiguidade e a Idade Média dava-se sem dúvida uma escala contínua que por um lado assegurava um estatuto cultural a todas as artes, mas por outro tendia a excluí-las da cultura **superior**, das ciências de conteúdo ou de discurso [...], que eram as únicas consideradas dignas do homem livre” (BARILLI, 1995, p.33).

É muito provável que esta proximidade entre os termos tenha repercutido até os dias de hoje, acarretando a dificuldade de definições e diferenciações entre **arte** e **técnica**, pois ambas tem o significado da “ação de fazer algo”. A herança de classificação da Arte por estratos culturais pode ter origem no Império Romano, naquela época havia uma diferenciação clara no sentido econômico-social das artes: “as artes *liberales* eram exercidas por homens livres: já os ofícios, artes *serviles*, relegavam a gente de condição humilde” (BOSI, 2006, 14).

Na Idade Média as separações das artes por estratos culturais já estavam bem delimitadas e tanto a arte como a técnica tinham significados semelhantes: “eram actividades laborativas desenvolvidas com inteligência, habilidade, capacidade qualitativa, e destinadas a produzir objectos materiais; que fossem pois designados para produzir objectos de uso corrente ou objectos simbólicos” mas deveriam ser executados por cultores de grau social inferior, para os escravos ou libertos, sendo considerado indigno do homem livre. Enquadram-se nesse conceito a produção artesanal de obras visuais, sons de música e até imitações cênicas. A exceção é dada somente à arte versada nas letras que exigia grande responsabilidade de ordem ético-política (BARILLI, 1995, p. 33).

Mais uma autora descreve essa questão de estratos culturais, Lina Bo Bardi (1914-1993) e enfatiza: “a palavra ARTE, que hoje define a atividade artística, indicou no passado a atividade artesanal de qualquer tipo: pintores e escultores foram, no passado, incluídos também no artesanato, nas assim chamadas *artes menores*” (BARDI, 1994, p. 26).

Com a Idade Moderna a técnica se funde à ciência e origina o que se chama de tecnologia, ou seja, uma técnica que emprega conhecimentos científicos e

que fundamenta a ciência. A tecnologia é então o conhecimento aplicado (DIAS, 2000), e os termos artista e artífice mantêm hoje a milenar oposição de classe entre o trabalho intelectual e manual (BOSI, 2006, p.14).

A Arte como entendemos hoje é diferente da forma como se pensavam na Antiguidade e Idade Média. Aos poucos, seu conceito foi se afastando da filiação às “artes servis”, ou menores ou mecânicas (artesanato) para sua plena inscrição no âmbito ideal; automaticamente migrando para o que podemos chamar provisoriamente de “uma alta cultura”.

O luxo e o prazer determinam conceitos sobre Artesanato, Design e Arte. Um produto Artesanal migra para o campo da Arte quando sua função predominante é a fruição e da mesma forma, o processo de movimentação acontece entre os três campos, numa analogia ao processo matemático da permutação, onde o cálculo se dá com a combinação de todas as variáveis. Se observados em um instante congelado é possível de se dizer que um produto Artesanal é considerado como tal quando sua função predominante está na sociabilidade com o seu usuário e oferece igualmente a fruição e o uso, simultaneamente; um produto de Design tem como função predominante o seu uso e um produto artístico tem como função predominante a fruição. Como afirmado anteriormente, de uma ora para outra, os produtos podem trocar de posições, mudando de estratos sociais, oferecendo ora **luxo**, ora **prazer**, mas indubitavelmente, estes objetos estão condicionados a um movimento motivado por interesses políticos e intelectuais.

Por considerar que os produtos confeccionados por Guilherme assumem como função predominante, simultaneamente o uso e a fruição e dialogam com o usuário trazendo uma sociabilidade descomprometida de apreciações ritualísticas, seus artefatos são considerados Artesanato e não pertencentes ao campo da Arte [Figura 69]. Mas sendo este Artesanato um tanto quanto refinado em seus acabamentos, resta-me outra dúvida: será que são produtos oriundos do campo do Design?

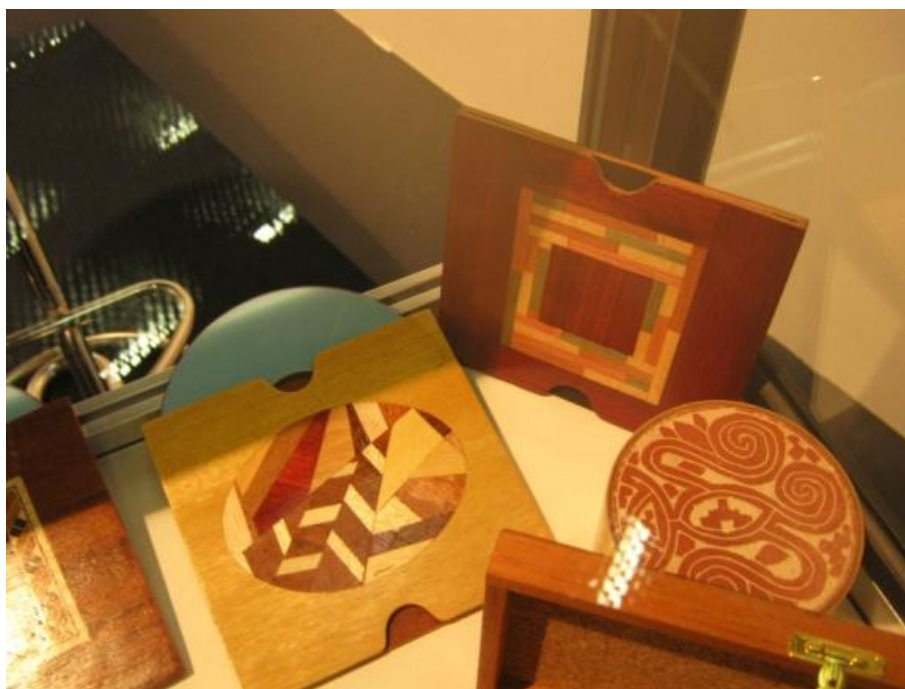


Figura 69 - Vários artefatos confeccionados pelo artesão Guilherme, 2010.
Fonte: Arquivo pessoal.

3.2 Como a cultura exerce influência no julgamento da Arte e do Artesanato

Concebida e admitida a dificuldade de saber se o **luxo** e o **prazer** são atributos do Artesanato ou da Arte, ou quem sabe pertencentes aos dois campos, há, por outro lado, um pré-julgamento claro, oriundo de estigmas institucionais que deixam todos, de certo modo, acomodados na fruição e no próprio discernimento do que é Artesanato, Design e Arte. Trata-se da legitimação e classificação desses campos: dependendo do local e do investimento intelectual ou material que se emprega no produto, e ainda do aval de dada instituição, o objeto migra de um campo a outro, com extrema facilidade. Considerando a marca indelével da classificação do que é Artesanato, Design e Arte, observa-se a problemática na permanência da distinção das culturas. Há, ainda, claramente evidente nos dias atuais a diferenciação de duas culturas: a alta e a baixa, sem considerar uma terceira, a cultura de massa, que não fará parte deste estudo.

Ao territorializar-me em duas vertentes familiares por um posicionamento fundamentado em seus afazeres predominantes: o Artesanato e a Arte, assumi óbvias impregnações de julgamentos de valores decorrentes de uma análise

superficial baseada em senso comum. É possível de se visualizar essa apreciação velada, nas entrelinhas de meu relato de vida: um diagnóstico dado pela insinuação de que a ala italiana é mais sofisticada do que a ala portuguesa.

Esse tipo de valoração muitas vezes ocorre de forma inconsciente e acaba tornando-se verdade se não refutadas a partir de uma análise crítica. Quando fiz o deslocamento para os objetos produzidos por Guilherme, busquei uma resposta, não às minhas questões pessoais, mas um aprofundamento teórico sobre as razões que levavam as pessoas, de modo geral, e o mundo acadêmico inclusive, a não considerarem o Artesanato em paridade com as outras atividades profissionais, posicionando-a imediatamente em categorias inferiores.

Renato Barilli, ofereceu em seu livro, “Ciência da cultura e fenomenologia dos estilos”, uma esclarecedora abordagem acerca da cultura, termo necessário para compreender o porquê do Artesanato, Design e Arte estarem localizados em estratos sociais diferentes. De acordo com o autor, a **cultura**, sob o olhar etimológico, no mundo latino, deriva de seu primeiro significado em que foi uma atividade tipicamente “material-laborativa”, isto é, tratava-se do cultivo dos campos ou da “agri-cultura”. Com a apropriação do termo a cultura torna-se peculiar somente aos homens, uma vez que estes utilizam “instrumentos extra-orgânicos com sequências sistemáticas e ordenadas de intervenção”. Como tentativa de ressaltar a importância da cultura o autor afirma que: “A cultura deve reencontrar plenamente o orgulho das suas origens a partir de actos de intervenção laborativa nas duras circunstâncias ambientes” (BARILLI, 1995, p.18). Para o autor a definição de cultura está no fato do homem assumir o uso de próteses como também variá-las no tempo e a cultura articula-se em dois níveis: “[...] um dos quais deve chamar-se propriamente material e diz respeito à esfera das práticas técnicas, das intervenções instrumentais; outro diz respeito à esfera das fugas para frente, o momento em que o homem pensa nas possibilidades futuras(...)” (*Id. ibid.*, p. 21).

De maneira geral, o senso comum e, muitas vezes, os saberes intelectuais trazem consigo os conceitos de alta ou baixa cultura, e nem sempre são conscientes dessa conduta, no entanto, esse tipo de classificação existe e pode derivar da antiguidade clássica quando se separava as artes em *liberales*, para os

homens livres e *serviles* para a gente de condição mais humilde e que na Idade Média agrega-se clara distinção por critérios econômicos e sociais (BOSI, 2006).

A bipartição se dá no momento em que o homem começa a separar em dois seguimentos os seus afazeres, distinguindo-os em “esfera das práticas técnicas” e em “esfera das fugas para a frente”. Delimita-se dessa forma o “homem que faz” do “homem que pensa”, entre uma “cultura ideal” e uma “cultura material” e naturalmente são deslocados para os extratos culturais altos – o homem que pensa e para os extratos culturais baixos – o homem que faz (BARILLI, 1995).



Figura 70 - Exemplos de cadeiras: a da esquerda é considerada Artesanato, a do centro é Design (Eames, 1948) e a da direita é Arte (representação de cadeira) – “A cadeira de Van Gogh, 1888. **Fonte:** “Cadeira artesanal”- Arquivo pessoal; “Design de cadeira do casal Eames”, e “A cadeira de Van Gogh”, capturadas na Internet.

Na Figura 70 é apresentada uma cadeira; as duas primeiras imagens são fotografias digitalizadas de cadeiras materializadas, realizadas em materiais físicos e a última é uma representação a óleo sobre tela. Essas imagens informam o *status quo* dos autores, a saber: da esquerda para a direita - um artesão desconhecido; o casal de designers Charles e Ray Eames e o artista Van Gogh. Deste exemplo conclui-se que a Arte, quando determinada como tal, é imortalizada em sua obra e em seu autor assim como o Design, desde que os autores atinjam determinado destaque em mercados ou exposições importantes, mas o Artesanato não possui autoria exata, e sua materialidade morre assim que seu ciclo de vida terminar, e como não há autoria, não são necessários o sepultamento do autor e muito menos as cerimônias póstumas regulares.

Por essa estrutura mental, que é partícipe do senso comum, quando nos referimos ao Artesanato, é impulso imediato situá-lo em uma cultura menos sofisticada, e também classificar o profissional dessa área como um trabalhador eminentemente manual que prescinde de um projeto ou de um planejamento científico para a elaboração de seus artefatos, porque se trata da cultura baixa, ou seja, o estrato da tecnologia material. Ao passo que se é para fazer referência à Arte, a concepção é de que o artista é um pensador, um intelectual, e seu produto artístico deriva de grande e profunda pesquisa científica e análise pelas categorias universais da filosofia, portanto pertence a um estrato cultural mais refinado, à cultura alta. Finalmente quando se fala sobre o Design, acredita-se que a campo está subordinada às normas técnicas, a introdução proposital de metodologias projetuais para demarcar o afastamento dos métodos indutivos e empíricos do campo das Artes e os limites dados tanto pela indústria, quanto pelo mercado, portanto o estrato cultural a que pertence está na mediação da alta e baixa cultura.

No Artesanato ocorre mais um fenômeno interessante, ao mesmo tempo em que ele é considerado uma atividade de menor valor, existe um discurso velado (porque quer esconder suas intenções), mas explícito (porque declara uma mentira), que enaltece o Artesanato, às vezes sob o nome de folclore, exaltando suas características de exótico e pitoresco, no entanto, trata-se de um repertório de falas que só rubrica a condescendência em relação ao Artesanato e ao seu pertencimento a uma classe inferior.

Se não houver nenhuma reflexão, e acreditarmos que o que é dado sobre alta e baixa cultura é verdade absoluta, Guilherme situa-se na baixa cultura, mas a proposição desta pesquisa é discordar.

Como é sabido nem sempre a Arte e o Artesanato se encontravam em estratos culturais diferentes e havia harmonia entre os campos. Sobre isso escreve Barilli: “Na Antiguidade e na Idade Média dava-se sem dúvida uma escala contínua que por um lado assegurava um estatuto cultural a todas as artes, mas por outro lado tendia a excluí-las da cultura superior, das ciências de conteúdo ou de discurso, que eram consideradas dignas do homem livre (BARILLI, 1995, p.33)”.

Mais tarde, as artes, tais como a entendemos hoje, sob a insígnia de **belas artes**, progressivamente se afastaram das artes servis ou menores e

adentraram no âmbito ideal (ou seja, das idéias). O primeiro passo para essa conquista, foi decorrente do processo histórico conhecido como o Renascimento, mas mesmo assim o artista continuava ligado a uma origem artesanal. É com a Revolução Industrial, iniciada no século XVIII, que há a desconexão entre o artesão e o artista. O artesão tem decretado o seu desabamento de estatuto, de vez que a máquina o substituiu quantitativa e qualitativamente em seus afazeres e o artista é atirado para a ribalta, com sua inscrição num status superior. Com toda a certeza há conexões entre classes econômicas, pois os artesãos são aqueles profissionais que se tornaram os proletários das fábricas, já os artistas assumiram o papel daqueles que protestavam contra o sistema produtivo (BARILLI, 1995).

Mas, não basta ressaltar essa cisão, é necessário introduzir na discussão a questão do culto e do popular, porque há controvérsias conceituais relativas aos posicionamentos de que somente as Artes são consideradas cultas (algumas vezes utiliza-se o termo erudito também) enquanto o Artesanato é uma arte popular. Por de trás dessas afirmações, está maculado mais uma vez a clara distinção por classes, então é necessário investigar com mais cuidado os termos **culto** e **popular**. Para Canclini essa discussão sobre popular é recorrente:

O popular é nessa história o excluído: aqueles que não têm patrimônio ou não conseguem que ele seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artistas, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos "legítimos"; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, "incapazes" de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes e estilos (GARCIA CANCLINI, 2008, p. 205).

E sobre o frágil limite entre culto e popular, o autor afirma:

A modernização diminui o papel do culto e do popular tradicionais no conjunto do mercado simbólico, mas não os suprime. Redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, sob condições relativamente semelhantes. O trabalho do artista e do artesão se aproximam quando cada um vivencia que a ordem simbólica específica em que se nutria é redefinida pela lógica do mercado. Cada vez podem prescindir menos da informação e da iconografia modernas, do desencantamento de seus mundos autocentrados e do reencantamento que a especularização da mídia propicia. O que se desvanece não são tanto os bens antes conhecidos como cultos ou populares, quanto a pretensão de uns e outros de configurar universos auto-suficientes, e de que as obras produzidas em cada campo sejam unicamente "expressão" de seus criadores (*Id. ibid.*, p.22).

Guilherme é um artesão que entra no culto e no popular sem nenhum constrangimento, sem preocupação alguma de perda de tradição ou de identidade,

pois percebeu que as linhas que separam esses campos estão flexíveis, permitindo idas e vindas com uma maior tranquilidade.

3.3 Uma abordagem atualizada de Artesanato e Design

Mais uma dicotomia está presente em meu relato de vida e que foi transferida para a análise da história de vida do artesão: a problemática dos seus produtos manuais se localizarem no campo do Artesanato ou do Design. Tal posicionamento diferenciador é importante para tentar situar as linhas tênues que os separam. Há, nesses campos, diferenças conceituais sutis, mas que são muito alargadas quando se faz uma leitura cultural. Não basta como solução epistemológica reduzir os conceitos, para simplificar entendimentos a partir de terminologias superficiais, como as que são apresentadas no “Termo de Referência do Artesanato do SEBRAE de 2010”, por exemplo: artesanato conceitual, artesanato de referência cultural, artesanato tradicional, artesanato indígena e Indutrianato/Souvenir (MASCÊNE, 2010). Mesmo sendo considerado **termo de referência**, é necessário um olhar crítico e não tão passivo diante do que é posto institucionalmente.

Para significar **design** e **artesanato** as seguintes definições foram consultadas no site “**A Casa Museu do Objeto Brasileiro (2010)**”

Artesanato: Atividade produtiva local de objetos e artefatos elaborados manualmente ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares em escala não industrial. O artesão usualmente não só detém os meios de produção, mas também domina todo o processo de fabricação do objeto.

Design: Projeto que se destina à execução de um objeto em escala industrial. Designa também ferramenta ou processo que permite adicionar valor aos objetos, aprimorando seus aspectos funcionais ergonômicos, visuais e estéticos levando a conquista dos mercados (A CASA..., 2010).

Para a definição de Artesanato, parece claro que é todo o objeto que se produz manualmente, ou no caso da necessidade, construídas com o auxílio de ferramentas de origem rudimentar. Não há preocupação nesse caso com uma produção em larga escala. Para a definição de Design, entende-se que a produção é destinada a uma escala industrial a partir de um aparato instrumental

indispensável para a reprodutibilidade dos produtos. É destinado a um mercado certo, e os aspectos ergonômicos e estéticos são considerados na sua concepção.

Mas, quando tentei compreender a definição de artesanato contemporâneo, deparei-me com certa dificuldade de coesão, pois o texto se confunde com a definição de Design, de acordo com a seguinte concepção:

Artesanato Contemporâneo: Atividade que recorre a repertórios cultural e tecnológico amplos para produção de objetos, associando referentes estético-culturais, design de novos produtos e novas matérias-primas e formas de produção. Em larga medida seu valor comercial está determinado pelo equilíbrio entre valor expressivo e valor de uso (A CASA..., 2010).

A definição de Artesanato Contemporâneo não é verdadeira também para os produtos de Design? Ainda sobre Artesanato Contemporâneo, a citação assegura que os artefatos são reelaborados e emprestam termos do Design para configurar essa “nova” vertente do Artesanato: “[...] design de novos produtos e novas matérias primas e forma de produção. Em larga medida seu valor comercial está determinado pelo equilíbrio entre valor expressivo e valor de uso”. Tal constatação promove ambigüidade de significados ao Artesanato, deixando o seu conceito em suspensão. Não se consegue mais situar o artefato produzido pelo artesanato nem o produto derivado do Design.

Investigando outras informações no mesmo site da “A CASA: museu do objeto brasileiro” (2010): encontra-se outra definição de objeto artesanal contemporâneo, conforme mostrado [Figura 71]:

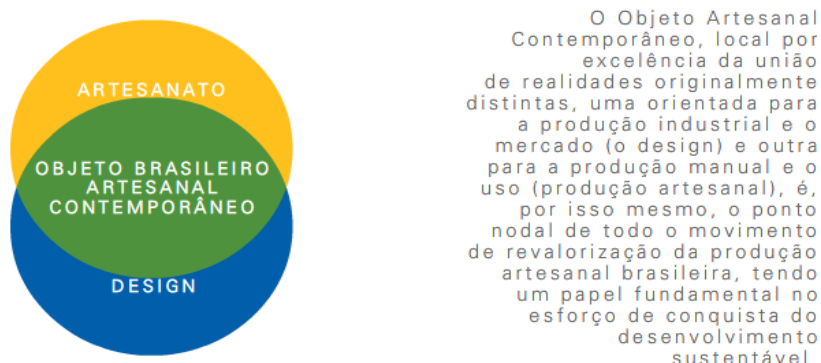


Figura 71 - Esquema de intersecção, 2010.
Fonte: www.premio.acasa.org.br/.

Nesta figura é apresentada uma intersecção do Artesanato com o Design que origina o **Objeto Brasileiro Artesanal Contemporâneo**. O texto distingue as realidades de origem do Design e do Artesanato, afirmando que a primeira é orientada para a produção industrial e para o mercado, e a segunda para a produção manual e para o uso. É fato que o Artesanato é feito manualmente e destinado ao uso, mas é extremamente relevante ressaltar também que o Artesanato é destinado ao mercado, pois há muito tempo, além de ser um objeto de agradecimentos entre as pessoas é um produto comercializado em feiras regionais e outros eventos.

Conforme a Figura 71 a intersecção do Artesanato com o Design dá origem a uma nova área, que é designada de área **nodal** e que gera o **Objeto Brasileiro Artesanal Contemporâneo**. Essa **área nodal**, considerada uma revalorização da produção artesanal brasileira e que se preocupa com o desenvolvimento sustentável, não seria o mesmo, bom e velho Artesanato que existe no Brasil há várias décadas?

Julgo não ser necessária uma adjetivação do termo Artesanato a exemplo do termo Design, pois acredito que os conceitos singulares, à medida que se compõem com substantivos ou adjetivos, ao invés de esclarecer significados apenas se compartimentam e se reduzem, diminuindo o seu valor semântico.

Ao visualizar os artefatos produzidos por Guilherme [Figura 72], as dúvidas se multiplicaram na medida do aprofundamento teórico. Inicialmente não conseguia observar em seus trabalhos o Artesanato comumente idealizado por mim e por essa razão a dúvida constituía em posicionar seu trabalho no Artesanato ou no Design. Pelo exposto os trabalhos produzidos pelo Guilherme permanecem no campo do Artesanato, e não no Design. Não se trata de um **artesanato contemporâneo** como esclarecido anteriormente nas definições do Museu a Casa do Objeto Brasileiro, mas de um Artesanato situado na atualidade e cúmplice de suas regras mercadológicas e culturais.



Figura 72 - Exemplo de artefato produzidos pelo artesão Guilherme, 2010.
Fonte: Arquivo pessoal.

3.4 Artesanato, Design e Arte

Um dos pontos de convergência entre o Artesanato, o Design e a Arte é a faculdade de percepção. Segundo a autora Fayga Ostrower, as percepções são as sensações que chegam ao consciente humano, de modo articulado, em formas organizadas (OSTROWER, 2009, p.12). A percepção abrange o intelectual, uma vez que é a elaboração mental das sensações. Ora, tanto o artesão Guilherme, quanto um designer e um artista elaboram seqüências de ações movidas por sensações, e que podem variá-las no tempo a partir de uma percepção.

Mas um artesão, assim como as crianças, possui uma facilidade perceptiva que supera em alguns momentos o puro cientificismo. Eles captam com mais tranquilidade as sensações, e transformam ideias em objetos ou desenhos sem tantos aparatos projetuais. Por essa razão os artesãos são situados em um **estrato material** (BARILLI, 1995), que diz respeito à esfera das práticas técnicas, das intervenções instrumentais. Essa capacidade de absorção das sensações, talvez desconforte um pouco o designer e o artista que se auto-compreendem no estrato

ideal, com seus pensamentos direcionados à possibilidades futuras de uso e de aperfeiçoamento de instrumentos já existentes. Mas é interessante lembrar que não há essa separação delimitada de campos como geralmente é atribuída a essa ou aquela atividade. Essa compreensão de mesclas, de atravessamentos entre ideal e material deve ser admitida com mais serenidade, como bem explicita Renato Barilli: “Certamente, será preciso evitar a queda nos dois erros opostos, isto é: acreditar que o martelo é exclusivamente natureza ou matérias, descurando captar nele o aspecto que faz dele uma ideia materializada; ou considerar tais ideias como espaço de contemplação pura, avulsa da vida prática” (BARILLI, 1995, p.22).

O desconforto do designer e do artista está consagrado na “satisfação desinteressada” (Kant) quando este confecciona os seus artefatos, sem necessariamente utilizar-se de uma **estética formal**. Outro incomodo para aqueles que estão no campo das ideações é perceber como o artesão desenvolve uma decodificação formal simplificada daquilo que capta da natureza e transporta para os seus artefatos, modelando a matéria, se consideram que eles (os artesãos) estão exclusivamente no campo da materialidade.

Quando o designer e o artista buscam no Artesanato soluções para o enigma das elaborações das sensações é porque eles têm dificuldades do confronto direto, físico e material com a natureza. Ao observar os artesãos nas suas atividades laborativas, nota-se que tanto os designers, quanto os artistas, querem se aproximar do fenômeno da percepção de uma forma não tão desgastante quanto àquela que estão acostumados a lidar. É possível atribuir essa dificuldade, à sua filiação ao estrato ideal, destituída da compreensão do seu pertencimento também ao estrato material, pois um não exclui outro.

O Artesanato é uma mediação entre o Design e a Arte. Segundo o autor Octávio Paz, considera que a Arte atual tem o mesmo rigor da religião cristã, tanto que a define como “religião artística” e, a propósito de sua acepção, esclarece que: “[...] a obra de arte nós vemos, mas não tocamos. O tabu religioso que nos proíbe de tocar nos santos se aplica também aos quadros e às esculturas. Sobre o Design diz que: “nossa relação com o objeto industrial é funcional” e encerra, suas considerações com uma citação que valoriza o Artesanato quando afirma que “o

artesanato não nos conquista somente por sua utilidade. Vive em cumplicidade com os nossos sentidos...” (PAZ, 1991, p. 50-51).

O estudo do Artesanato ainda caminha a passos lentos no intuito de se igualar aos cuidados acadêmicos dados às Artes e ao Design, possivelmente pelo seu estigma de “baixa cultura” (BARILLI, 1995). Mas, quando se assume que os artefatos populares, assim como a cultura popular, são valiosos instrumentos analíticos para o estudo dos fenômenos sociais e culturais, progride-se.

É sabido que estudiosos de cultura popular e artesanato brasileiro já se debruçaram sobre tais estudos e, como resultados práticos em forma de instituições constituídas e em exposições consagradas está o empenho da italiana Lina Bo Bardi (1914-1992) que se naturalizou brasileira em 1951. Sua importância nessa discussão é muito grande, pois a autora foi precursora de atravessamentos teóricos entre o Design e o Artesanato - idealizou a Escola de Desenho Industrial que teria como bases formativas o artesanato popular – e, não se pode negligenciar o fato que Lina Bo Bardi foi uma arquiteta (projetou e construiu o Museu de Arte de São Paulo: 1957-1969; restaurou o Solar do Unhão transformando-o em Museu de Arte Popular 1959-1964; restaurou uma fábrica do início do século XX em São Paulo para abrigar um centro cultural e de lazer – SESC Fábrica Pompéia: 1977 – 1986, sendo dessa forma pioneira na “arqueologia industrial” e restaurou o Palácio das Indústrias para o Conjunto Sede da Nova Prefeitura de São Paulo: 1990-1992 (BARDI, 1994). Também é muito importante relatar a sua vivência cultural e social que teve grandes impregnações da Arte, uma vez que se casou com Pietro Maria Bardi (1900-1999) jornalista, historiador, crítico, colecionador de Arte e diretor do Museu de Arte de São Paulo por 45 anos consecutivos.

Como contribuições ao estudo do Artesanato Lina Bo Bardi nos deixou o seguinte legado em exposições (RODRIGUES, 2008):

- a) Bahia (1959); Pavilhão Bahia – Parque do Ibirapuera, São Paulo.
- b) Nordeste (1962); Museu de Arte Popular – Solar do Unhão, Salvador, 1963.
- c) A mão do povo Brasileiro (1969); Museu de Arte de São Paulo.
- d) 4 exposições no SESC Pompéia – Centro de Lazer SESC Fábrica Pompéia de 1982 a 1985.
 - Design no Brasil: história e realidade (1982);

- Mil brinquedos para a criança brasileira (1982);
- Caipiras: pau-a-pique (1984);
- Entreato para crianças (1985).

No campo literário há o exemplo de Mario de Andrade, como já mencionado anteriormente, que escreveu um texto denominado “O artista e o artesão” em 1938, presente na obra literária “O Baile das Quatro Artes” (ANDRADE, 1963, pp.11-35). Ele expressa nesse texto, a dificuldade de se diferenciar a Arte do Artesanato, ponderando que: “Mas nos processos de movimentar o material, a arte se confunde quase inteiramente com o artesanato. [...] Afirmemos, sem discutir por enquanto, que todo o artista tem de ser ao mesmo tempo artesão.”

Outro teórico que se afeiçoou ao Artesanato, já citado anteriormente, foi o escritor mexicano Octávio Paz. Ele afirma que: “os objetos de artesanato pertencem a um mundo anterior à separação entre o útil e o belo” (PAZ, 1991, p. 46); e que: “O artesanato é um signo que expressa a sociedade não como trabalho (técnica) nem como símbolo (arte, religião) mas como vida física compartilhada”. (*Id. ibid.*, p. 52). O autor destaca a flexibilidade do Artesanato: “Em sua perpétua oscilação entre beleza e utilidade e, prazer e serviço, o objeto artesanal nos dá lições de sociabilidade” (*Id. ibid.*, p. 52).

O autor faz críticas à Arte e ao Design, desvelando sua preferência ao Artesanato. Sobre o Design afirma que: “O ideal estético da arte funcional consiste em aumentar a utilidade do objeto em proporção direta à diminuição de sua materialidade”; dizendo ainda que: “O ideal do desenho industrial é a invisibilidade: os objetos são tanto mais bonitos quanto menos visíveis” e complementando que: “Sua racionalidade o encerra numa alternativa: serve ou não serve” (*Id. ibid.*, p. 49-50).

Sobre a Arte exagera em seu discurso de que os objetos artísticos são intocáveis, na comparação que faz dos três termos deste estudo: Artesanato, Design e Arte:

O destino da obra de arte é a eternidade refrigerada do museu: o destino do objeto industrial é o lixo. O artesanato escapa ao museu, e quando cai em suas vitrinas defende-se honrosamente: não é um objeto, mas uma amostra. É um exemplar cativo, não um ídolo. O artesanato corre junto com o tempo, e não quer vencê-lo (*Id. ibid.*, p. 57).

Para arrematar os pensamentos e admitindo a postura de Otávio Paz a que eu comungo, encerra-se esta discussão com a transcrição do pensamento do autor que melhor explicita o valor do artesanato:

O artesanato não quer durar milênios nem está possuído pela pressa de morrer logo. Transcorre com os dias, flui conosco, desgasta-se pouco a pouco, não busca a morte nem nega: aceita-a. Entre o tempo sem tempo do museu e o tempo acelerado da técnica, o artesanato é a palpitação do tempo humano. E um objeto útil, mas também é belo; um objeto que dura, mas que acaba e se resigna a acabar; um objeto que não é único, como a obra de arte, e que se pode substituir por outro parecido, mas não idêntico. O artesanato nos ensina a morrer e, assim, nos ensina a viver (PAZ, 1991, p. 57).

Afilio-me a essa concepção de Octávio Paz, quando afirmo a autonomia dos três campos Artesanato, Design e Arte, mas admito as mesclas entre os três. No entanto, é necessária uma valorização mais abrangente ao Artesanato, considerado, ainda hoje, como a profissão daqueles que não tem alternativa para sobreviver. O Artesanato carrega em si conotações pejorativas, alguns acreditam que são profissionais destituídos de atributos intelectuais para alçar outras profissões e estes pré-julgamentos precisam ser revistos analiticamente.

3.5 Afinal, o que é Artesanato?

O que determina se este ou aquele objeto é Artesanato? Para Mario de Andrade o Artesanato era um estágio técnico e quando fosse superado deixaria de ser Artesanato para ser Arte (ANDRADE, 1963). O autor defendia que o Artesanato tratava-se de uma fase do trabalho artístico que poderia ser ensinada, para ele todo o artista era ou ainda seria um artesão. Segundo suas palavras: “O artesanato é uma parte da técnica, a mais desprezada infelizmente, mas a técnica da arte não se resume no artesanato. O artesanato é a parte da técnica que se pode ensinar” (*Id. ibid.*, p.13). Neste posicionamento é evidente que o Artesanato configura-se como o pensamento romano que o enquadra nas *artes servilles*.

O autor Mario de Andrade, assim como muitos pensadores atuais e o senso comum inclusive, imagina que a Arte ainda está relacionada “a um mistério, a caprichos e imperativos do ser subjetivo” (*Id. ibid.*, p.2); ele outorgou a palavra

virtuosidade a uma capacidade **a mais** do artista em relação ao artesão, e salientou que o **talento** era o distintivo da qualidade de ser artista.

A indagação estabelece-se novamente na seguinte formulação: - O artesão é um artista frustrado? A resposta que sintoniza com a defesa desta pesquisa é que: O artesão e o artista pertencem a duas esferas de conhecimentos distintos, que se confluem em determinado ponto, mas são independentes, além do mais não podem ser mensurados por valor de importância cultural e nem intelectual.

O escritor Mario de Andrade (ANDRADE, 1963, p.16) descreve que a técnica de se fazer obras de arte são compostas de três etapas: artesanato, virtuosidade e talento do artista. Define o Artesanato como a única etapa verdadeiramente pedagógica, que é “o aprendizado do material com que se faz a obra”. A segunda etapa, a virtuosidade é o conhecimento e prática das diversas técnicas históricas da arte “o conhecimento da técnica tradicional”. A última etapa é o talento, ou seja, “a solução pessoal do artista no fazer a obra de arte” (*Id. ibid.*, pp. 14-5).

Os conceitos de Mario de Andrade são conflituosos, a relação entre obra de arte e o fazer artesanal tem conotações servis, mas além desse ponto de vista, que ainda é atual, existe outra dificuldade que é ajuizar as práticas artesanais quando recebem as influências da indústria, isto porque os diversos campos, na atualidade, se entrecruzam motivados por razões mercadológicas.

Nas palavras de Barilli percebe-se esse fato:

Uma etapa ainda mais relevante e decisiva relaciona-se com a primeira revolução industrial, realizada sob o signo da máquina e da energia térmica [...]. Como é sabido, a máquina com a sua produção em série de mercadorias estereotipadas substituiu em grande parte o artesanato, pondo fim àquele útil estado intermédio que até àquele momento essa função assegurava entre qualidade e quantidade, cultura material e ideal (BARILLI, 1995, p.34).

Esta preocupação é explicitada no Diário de Notícias da Cidade de Salvador, do dia 26 de outubro de 1958 em um artigo que disserta sobre a Arte Industrial, e que conclui que naquela época iniciava-se a necessidade da coletividade para a fabricação dos produtos, ou seja, necessitava do executor que é o artesão-dono do processo e do projetista em comunhão: “Uma participação coletiva, não mais individual: o resultado técnico do artesanato dos nossos dias: a indústria” (FERRAZ, 1993, p.133).

Mario de Andrade falava de Artesanato a partir de um olhar impregnado de modernismos: no seu discurso há um posicionamento romantizado sobre o artesanato como uma tradição, ou como uma prática que não se deve mudar, deve manter-se intacta, pura. Como bem adverte García Canclini: “Tanto os tradicionalistas quanto os modernizadores quiseram construir objetos puros” (GARCIA CANCLINI, 2008, p. 21).

Para uma análise mais criteriosa é necessário admitir as mudanças econômicas, culturais, sociais e intelectuais para responder a pergunta: afinal o que é artesanato?

Na opinião de García Canclini (2008, p.22), as raízes da Arte e do Artesanato são comuns, pois ambas redefiniram a sua lógica de origem de caráter predominantemente simbólico para uma ordem gerida pelo mercado. Outra convergência entre a Arte e o Artesanato são as matrizes icônicas descritas pelo autor:

Vimos que os artesãos jogam com as matrizes icônicas de sua comunidade em função de projetos estéticos e inter-relações criativas com receptores urbanos. Os mitos com que sustentam as obras mais tradicionais e as inovações modernas indicam em que medida os artistas populares superam os protótipos, propõem cosmovisões e são capazes de defendê-las esteticamente e culturalmente (*Id. ibid.*, p.243).

Com a reflexão sobre os conceitos de Artesanato, mais uma vez endosso que os produtos produzidos pelo artesão [Figura 73], pertencem ao campo do Artesanato, mas é muito difícil a sua constante filiação a esse campo, pois a linha tênue entre a o Artesanato, o Design e a Arte está tensionada e pronta a se desfazer a qualquer momento.



Figura 73 - Artefatos produzidos pelo artesão, 2010.
Fonte: Arquivo do artesão.

Sob que aspecto pensar o Artesanato nos dias atuais, situando-o no Brasil, ou mesmo na América Latina? O Artesanato sob o olhar europeizado será um equívoco factual, pois a concepção de espaço geográfico interfere na concepção dos fatos culturais. Não houve no Brasil, “[...] uma industrialização sólida, uma tecnificação generalizada da produção agrária, muito menos uma organização sociopolítica baseada na racionalidade formal e material”. Entre nós, nem o “progressismo evolucionista”, nem o “racionalismo democrático” foram causas populares (GARCIA CANCLINI, 2008, p. 25).

Nossa realidade é outra, muito mais fragmentada, como Néstor Canclini afirma sobre a América Latina: uma pátria do **pastiche** e do **bricolage**. Então, analisar o Artesanato e responder a pergunta: afinal o que é artesanato, só será possível através de uma iluminação das abordagens culturais, ditas populares. Não através do inventário de uma cultura material, mas de uma análise de fenômenos que se transformam, se adaptam, resistem, e vivem em ações populares.

Essa conduta de análise pretende situar o conhecimento popular dentro do espírito científico pelas vertentes das observações diretas do fenômeno popular, buscando nas micro-histórias as respostas. Assim como José Alberto Nemer (Ouro Preto, MG, 1945), doutor em Artes Plásticas pela Universidade de Paris entre outros títulos, diz: “devemos olhar para o sujeito do artesanato”, desta forma conseguiremos perceber as mudanças sócio-culturais expressas nos bens materiais. (NEMER, 2003).

Como estratégia de aproximação do artesanato paraense Guilherme, torna-se necessário uma abordagem para conceituar o artesanato brasileiro.

3.6 O Artesanato Brasileiro

As manifestações populares, em forma de Artesanato, estão presentes desde as primeiras civilizações que habitaram quaisquer terras; não há dúvida que o fazer manualmente, com predominância do uso, da beleza, ou do valor simbólico, existe desde que o ser humano utiliza as “próteses” para facilitar o seu trabalho e as “varia no tempo” (BARILLI, 1995).

O estudo do Artesanato Brasileiro abordado aqui se configura no momento em que os holofotes se dirigiram para a arte popular, e de certa forma, institucionalizou-se a discussão. Ironicamente quem se debruçou sobre o Artesanato brasileiro foi a italiana, já citada anteriormente: Lina Bo Bardi (1914-1992), casada com o galerista, colecionador e jornalista italiano Pietro Maria Bardi (1900 – 1999) que tinha o pensamento de não restringir a atividade do museu ao domínio das Artes eruditas, mas para aquilo que poderia ser interpretado também como folclore e arte popular (WALDECK, 2009, p.14).

No ano da instalação do Museu de Arte em São Paulo, em 1947, o modernista Renato de Almeida (1895 – 1981) criava, no Instituto Brasileiro de Educação, Cultura e Ciência (IBEECC), a comissão Nacional de Folclore, inaugurando dessa forma o movimento folclórico brasileiro (*Id. ibid.*, p.15).

O movimento tratava-se de uma congregação de professores, artistas e intelectuais de projeção local, que irradiou pelo país em defesa do que consideravam genuínas as expressões do povo. Em 1958, a Comissão Nacional de Folclore se institucionalizou como Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, participando ativamente do processo de redefinição de significações de objetos de arte e cultura fora de seus circuitos tradicionais, ou seja, as feiras e os mercados populares, os monumentos de devoção religiosa e o calendário de festas populares (*Id. ibid.*, p. 15-6), conforme explicitado na citação de Renato Almeida:

Feiras e mercados representavam para intelectuais modernistas uma espécie de fonte das tradições populares, ambientes de “grande concentração folclórica”, “ponto de partida para a investigação (...) de quase toda a arte popular” (ALMEIDA, 1969, p. 10).

Para Lina Bo Bardi a palavra **folclore** era condenável, pois quem a utilizava posiciona-se de forma elitista. Seu pensamento está sintetizado a seguir:

Está fora de causa o folclore, que serve aos turistas e às “Senhoras” que acreditam na beneficência. Folklore é uma palavra que precisa ser eliminada, é uma classificação em “categorias”, própria da Grande Cultura central, para eliminar, colocando no devido lugar, incomodas e perigosas posições da cultura popular periférica (BARDI, 1994, p. 20).

Além dessa opinião, Lina Bo Bardi, acreditava que no Brasil nunca houve Artesanato, como corpo social, mas sim um pré-artesanato, doméstico e esparso se comparado aos moldes europeus. Para a autora Artesanato Popular correspondia a:

[...] Uma forma particular de agremiação social, isto é, às uniões de trabalhadores especializados reunidos por interesses comuns de trabalho e mútua defesa, em associações que, no passado, tiveram o nome de CORPORAÇÕES. [...] As corporações existiram na Antiguidade Clássica, isto é, na Grécia e Roma, e tiveram o máximo esplendor na Idade Média, quando a Europa inteira se constituiu em Corporações (BARDI, 1994, p. 16).

Historicamente as corporações foram abolidas por consequência da Revolução Francesa e a introdução das máquinas no trabalho do homem. Não havia mais possibilidade de um sistema com bases coletivas se adaptar a um sistema capitalista com bases individualistas. A autora conclui: “desde o fim do século XVIII, os artesãos sobrevivem como herança de ofício, como trabalho, não mais como parte viva de uma estrutura social” (*Id. ibid.*, p. 17).

O Artesanato Popular, de acordo com Lina Bo Bardi, só existiria se houvesse condições sociais para isso, e o Brasil, nunca apresentou tais oportunidades, conforme ocorreu “na Antiguidade Clássica, isto é, na Grécia e Roma, e tiveram o máximo esplendor na Idade Média, quando a Europa inteira se constituiu em Corporações” (*Id. ibid.*, p.16). A autora critica ainda o Artesanato existente em países de regime ditatorial de bases nacionalistas, como a Itália (Fascismo), e a Rússia (Leninismo), pois considerava que as formas de associação entre donos e trabalhadores eram artificiais.

A industrialização no Brasil ocorreu de forma repentina, em poucos anos, “estruturalmente importada”, “abrupta não planejada”, “[...] um processo que nas nações industrializadas demorou séculos para se processar” (*Id. ibid.*, p.11), e não se pode comparar com o modo como se realizou na Europa em consequência da Revolução Industrial iniciadas nos séculos XVIII e XIX. Naquele continente o artesão tem uma história longínqua que é desconstruída pela Revolução Industrial, conforme Renato Barilli comenta:

Verifica-se até o desabamento do estatuto social do artesão, que sofre o bem conhecido processo de proletarização, obrigado a trabalhar na fábrica e encontrando assim uma condição servil, em comparação com a qual muitas vezes empalidecem os lados desumanos do modo de vida dos escravos na Antiguidade (o operário, sob uma leve aparência de liberdade,

é explorado pelo “patrão do vapor” de forma bastante mais sistemática e integral) (BARILLI, 1995, p. 34-5).

A necessidade de um progresso, de cunho político e ideológico, imposto ao Brasil, muitas vezes, ao invés de trazer benefícios, trouxe uma enxurrada de produtos superficiais do tipo “*gadgets*, objetos na maioria supérfluos” (BARDI, 1994, p. 11). Alguns compromissos de incentivar esse desenvolvimento a qualquer custo originou, os primeiros cursos superiores de Desenho Industrial, nos meados de 1960 que faliram nos seus resultados, pois suas bases eram ideológicas e panfletárias de um governo populista com resquícios de estruturas oligárquico-nacionais. Segundo Bo Bardi (1994, p. 13): “tal iniciativa transformou-se na mais estarrecedora denúncia da perversidade de todo um sistema”.

Para se falar em Artesanato é necessário assumir a existência do termo Folclore, mesmo tendo que admitir conceitos elitistas da época de seu uso inicial. Como já citado anteriormente o significado de Artesanato dado pelo dicionário Houaiss (2001) “é a arte e a técnica do trabalho manual não industrializado, realizado por artesão, e que escapa à produção em série; tem finalidade a um tempo utilitária e artística”, e o Folclore é uma designação mais complicada de se abranger. O neologismo *Folklore* surge pela primeira vez na Inglaterra, em 1846 e atribui-se sua autoria ao arqueólogo Ambrose Merton, cujo pseudônimo foi o William John Thoms. Os primeiros estudiosos a se interessarem pelas culturas populares foram irmãos Grimm e Herder, quando fundam, em 1878, a primeira Sociedade do Folclore, na Alemanha. Entretanto, mais importante do que elucidar as suas raízes epistemológicas, sua ideologia supera o interesse para este estudo, portanto a síntese feita por García Cancline é o suficiente para contemplar a ideologia do que foi o folclore para os países americanos. O autor sintetiza três tópicos chave acerca do Artesanato a partir de uma carta elaborada por um conjunto representativo de especialistas e aprovada pela Organização dos Estados Americanos (OEA) em 1970:

O folclore é constituído por um conjunto de bens e formas culturais tradicionais, principalmente de caráter oral e local, sempre inalteráveis. As transformações são atribuídas a agentes externos, motivo pelo qual se recomenda instruir os funcionários e os especialistas para que “não desvirtuem o folclore e “saibam quais são as tradições que não têm nenhuma razão para serem mudadas”.

O folclore, entendido dessa maneira, constitui a essência da identidade e do patrimônio cultural de cada país.

O progresso e os meios modernos de comunicação, ao acelerar o “processo final de desaparecimento do folclore”, desintegram o patrimônio e fazem os povos americanos “perderem sua identidade” (GARCIA CANCLINI, 2008, p.213).

Artesanato e folclore estavam unidos naquela época, pois o primeiro servia para validar a ideologia do segundo. No entanto, o Artesanato não era o único dispositivo que legitimava o folclore, porque também haviam as danças, festas populares, e outras manifestações populares.

A pobreza e a miséria no Brasil são os argumentos que direcionam as famílias ao trabalho manual, pois, muitas vezes, o Artesanato é a única alternativa para o seu sustento. Nesse caso específico, é possível de se afirmar que se trata de um Artesanato de Subsistência. Não se pode pensar o Artesanato com um “olhar romântico-artesanal, às visões de Ruskin e Morris” (BARDI, 1994, p. 13). Há de se ter um olhar corajoso sobre “esse fazer manual”, condicionado à dureza, a feiúra e assim como diz Bardi (1994, p. 12) “uma massa que inventa, que traz uma contribuição indigesta, seca, dura de digerir”.

Com uma atitude realista, o Artesanato Brasileiro é um excelente objeto de estudo para avaliar possibilidades criativas originais; “qual o lugar que à arte popular compete, qual a sua verdadeira significação, qual o seu aproveitamento fora dos esquemas românticos do perigoso folclore popular” (*Id. ibid.*, 25), trazendo-as dessa forma para uma abordagem científica que poderá ser útil às várias modalidades de projetistas de produtos e de ambientes, desmistificando “os romantismos populistas, as falsas tradições, todas as formas de enlanguescimento cultural, assim como as atitudes da tecnocracia ideológica” (*Id. ibid.*, p. 24).

Como fenômeno decorrente da “falta de campo fértil” para as corporações exercerem o Artesanato, há, na atualidade, outras buscas, a partir do fazer manual, além daquelas expostas anteriormente, em que a pobreza e a miséria determinam a necessidade de produzir artesanato e comercializá-lo para sua a manutenção familiar, como “sobrevivência desesperada” (*Id. ibid.*, 24). Duas delas merecem destaque e ponderações: a interferência de agências de fomento ao Artesanato e a iniciativa isolada do artesão.

Falar em Artesanato, em 2010, significa pensar em um Brasil imerso na globalização e num país sem muitas fronteiras estaduais, consequência das

migrações facilitadas e das “experiências diaspóricas” (HALL, 2003, p. 426). Por todo o exposto acerca do Artesanato, discordei dos argumentos de Lina Bo Bardi quando ela negou a existência de Artesanato no Brasil, defendendo a existência de produções esporádicas que denominou de pré-artesanato. Lina Bo Bardi viveu até 1992, e não é possível que não tenha visto Artesanato no Brasil, talvez, quando a autora compara a nossa produção artesanal com Artesanato europeu, a dificuldade se justificasse.

Considerarei que existem abundantes manifestações artesanais no Brasil, mas como são atividades menosprezadas e mal remuneradas, muitas vezes há o deslocamento desse artesão para atividades mais promissoras. No entanto, mesmo nessa situação, o artesão continua a produzir Artesanato, não mais como moeda de troca, mas com uma satisfação pessoal.

Para se consagrar o Artesanato do Brasil, devem-se pensar nas frágeis fronteiras entre os campos citados, Design e Arte, e considerar que o artesão não pertence exclusivamente ao popular. Não se pode mais designar filiações exatas para este ou aquele profissional. O Artesanato está imerso num caldo multideterminado de “agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transnacionais. [...] usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações” (GARCIA CANCLINI, 2008, p.220).

Assim, falta maior observação ao Artesanato como um fenômeno cultural, a partir de um olhar sobre os discursos que disseminam o seu conceito para poder compreender o porquê ele ainda é mal interpretado.

3.7 O fenômeno da sobreposição

O fomento ao Artesanato brasileiro tem se intensificado nos últimos 15 anos, principalmente em comunidades afastadas do centro urbano. Geralmente são intervenções e interferências de profissionais do Design nas produções artesanais com objetivos claros de alavancar a produção e posicioná-los no mercado de forma competitiva. De certa forma os profissionais do campo do Design seguem as recomendações do Ministério da Educação, proferidas pelo Conselho Nacional de Educação – Câmara de Educação Superior (Resolução nº 5, de 08 de Março de

2004) que indicam essa capacidade de interferência nas comunidades afastadas, no sentido de incentivar o seu desenvolvimento.

Art. 3º O curso de graduação em Design deve ensinar, como perfil desejado do formando, capacitação para a apropriação do pensamento reflexivo e da sensibilidade artística, para que o designer seja apto a produzir projetos que envolvam sistemas de informações visuais, artísticas, estéticas culturais e tecnológicas, observados o ajustamento histórico, os traços culturais e de desenvolvimento das comunidades bem como as características dos usuários e de seu contexto sócio-econômico e cultural. (Disponível no endereço eletrônico (www.portal.mec.gov.br, 2010).

Geralmente essas iniciativas partem ora do governo, ora de instituições privadas. A autora mineira Adélia Borges (1951-), jornalista e especialista em Design, corrobora com essa prática, segundo se observa:

O artesanato é um patrimônio inestimável que ninguém pode se dar ao luxo de perder. Mas esse patrimônio não deve ser congelado no tempo, congelado, ele morre. E é na transformação respeitosa que entra o papel dos designers. Vida longa para esse namoro que apenas se inicia (BORGES, 2009a, p. 171).

Tal atividade conjunta, entre designers e artesãos, deve ser observada por lupa: a atual situação econômica do país, com certo populismo governamental, compele o incentivo ao Artesanato como mais um meio de promover ganhos monetários para as classes de renda inferior, e assim apaziguar os ânimos dessa categoria. São vários cuidados que o designer deve ter nessa atitude de motivação ao artesão, para não sobrepor sua inventividade às manifestações culturais impregnadas no Artesanato. O desvelo com essa atitude é de extrema importância, pois delimita o seu poder de interferência e seu respeito por essas características culturais tão caras.

Lina Bo Bardi, já possuía um olhar criterioso sobre essa postura romantizada. Segundo ela: “a volta a corpos sociais extintos é impossível, a criação de centros artesanais, o retorno a um artesanato como antídoto a uma industrialização estranha aos princípios culturais do país é errada!” (BARDI, 1994, p. 12).

A atuação dessas empreitadas sobre o Artesanato, como fomentadores da produção artesanal organizada, merece ponderações com uma atitude de reflexão e crítica. Seriam interessantes estudos de casos com os artesãos que participaram da ação dos designers ou das instituições de fomento ao Artesanato, após alguns anos

da intervenção, pois o que se vê, comumente, é o desmantelamento da maioria dessas ações, pois não há sustentação do projeto, que acaba se esfacelando quando as instituições de fomento encerram sua missão no local.

José Alberto Nemer, autor já citado anteriormente, refere-se à cultura brasileira como sendo composta por um bando de mamelucos, parafraseando o antropólogo Darcy Ribeiro (Montes Claros, MG, 1922 – 1977) que considerava o mameluco “aquilo que se possui, escravo”, ou seja, de um povo de possuídos, ou possuíveis, melhor explicitado a seguir:

Na condição de colonizados, portanto, nós brasileiros seríamos um “bando de possuídos por alguém” ou, entre uma dominação e outra, um “bando de possuíveis”. Em outras palavras, seríamos nômades sem jamais sair do lugar, uma vez que nossa originalidade foi sendo, ao longo desses processos, substituída por influências sucessivas, portuguesas, inglesas, francesas, e hoje, globais. Por isso, atualmente, estamos vivendo um período muito atípico de desenraizamento, de influência sem cara definida. (NEMER, 2003)

Na verdade Alberto Nemer se refere às influências dos povos dominantes nos processos de dominação territorial e cultural, mas ao imaginar que o designer também pode exercer esse papel pedagógico sobre os artesãos, é momento de reflexão. Será que está atribuição do designer é saudável?

O assistencialismo não é a melhor conduta para a valorização do Artesanato. A ação pedagógica catequizadora dos designers, ao invés de alavancar uma produção pode aprisionar os artesãos. Atitudes de incentivo à pesquisa seriam mais interessantes à valorização da tradição. A aproximação das práticas científicas com as tradições populares pode ser mais construtiva do que as ações de paternalismo de investimentos no Artesanato, porque poderá se rompida definitivamente a cisão do equivocado olhar ocidental sobre a produção brasileira, arrebatando, dessa forma as fronteiras da estética ocidental.

É necessário admitir que o Brasil possui uma outra estética, com influências orientais inclusive, mas própria, acima de tudo, com ricas contribuições indígenas, africanas, européias, ocidentais e globais.

Novamente, José Nemer aponta caminhos de reflexão sobre as condutas governamentais ou as não governamentais sobre o Artesanato e faz um alerta àquelas que não possuem clareza em seus objetivos. Ao contrário de realizar uma

ação com propósitos de oferecer a autonomia aos artesãos, o que se vê com muita frequência é um aprisionar de criatividade e uma dependência pautada em assistencialismo:

E os órgãos do Estado acham essa solução milagrosa. A questão é que levantamentos deste tipo são virtuais, vagueiam como zumbis num limbo, sem jamais tocarem a dinâmica cultural do contexto, o âmago da criação. O artesanato é fruto da mão do ser humano e depositário de sua cultura complexa. É importante conhecer a artesã-bordadeira e ouvi-la, criar meios para fazer emergir o que ela considera um ícone. Ela é a criadora e só ela poderá ser a intérprete. Ela não precisa fazer jogos americanos com os principais monumentos de sua cidade. É preciso acreditar que os ícones vêm da inspiração, vêm do coração, vêm de algum território misterioso, mas certamente da pessoa que faz. A intervenção adequada consiste, muitas vezes, em apenas ajudá-la a ver, a aperfeiçoar aquilo que ela faz, mas sempre respeitando a sua essência. A gente vê logo quando a pessoa sente que, com a sua intervenção ela cresceu e não, ao contrário, ela se anulou (NEMER, 2003).

Outros questionamentos relevantes, reservados para próximas investigações, no intuito de verificar a eficiência das intervenções do designer sobre o artesanato: houve prejuízo cultural ao artesanato local, é possível realizar esse diagnóstico? Perderam-se as raízes do Artesanato? Modificou-se toda a produção artesanal em detrimento do mercado consumidor? O Artesanato original manteve-se intacto e, em contrapartida, iniciou-se outro setor de Artesanato, agora modificado para ser vendável? Como é vinculada “a cara brasileira” no exterior e quais as imagens mais comuns que se apresentam ao mundo? Não se esqueceu de estabelecer, nos objetivos dessas ações, uma conduta mais humanística, antropológica e culturalista voltadas às manifestações populares? O escritor Octávio Paz faz considerações interessantes sobre esse tema:

Frequentemente os próprios governos estimulam a produção artesanal. O fenômeno é perturbador, porque a solicitude governamental se inspira geralmente em razões comerciais. Os artesãos que são hoje objetos do paternalismo dos planejadores oficiais ainda ontem se viam ameaçados pelos projetos de modernização desses mesmos burocratas intoxicados pelas teorias econômicas aprendidas em Moscou, Londres ou Nova York. As burocracias são inimigas naturais do artesão, e cada vez que pretendem “orientá-lo” deformam sua sensibilidade, mutilam sua imaginação e degradam suas obras (PAZ, 1991, p.56).

Há um limite bem claro entre o Artesanato e o Design, pois são campos distintos: quando há a permeabilidade de um conhecimento ao outro se forma uma

terceira manifestação, híbrida, nesse caso. Porém, a questão não é tão simples assim de analisar. Geralmente os designers são contratados por instituições, e suas intervenções no Artesanato têm claros objetivos, como ressalta Canclini:

A disputa pelo uso dos recursos públicos ocorre tanto por bens materiais (créditos, empréstimos) quanto pelos simbólicos (concursos, prêmios, ritualizações em que se teatraliza a unidade social ou nacional).[...]Os artesãos precisam das instituições para reproduzir-se, mas as instituições também precisam dos artesãos para legitimar sua existência por meio do “serviço” que prestam (GÁRCIA CANCLINI, 2008, pp.278-9).

O envolvimento do designer, tutelado por instituições públicas ou privadas, carregam em si objetivos claros de espetacularizar, em palcos e vitrines, a cultura nacional. Assim, esta cultura percorrerá outras regiões, iniciando um processo de unificação cultural que cabe chamar-se de globalização do Artesanato por intermédio do designer e de instituições. Há um grande risco nesse processo, de que os artefatos tornem-se produtos meramente mercantis e que percam suas origens nacionais simbólicas, ou melhor dizendo, regionais. Talvez irrompam produtos globais, derivados da multiplicidade de artefatos nacionais, e o cidadão artesão ou designer criará “produtos” em função de uma globalidade, nivelando a cultura local a um único patamar que poderia ser chamado de **artesanato plastinado** (universal).

Este estudo não pretende ser uma abordagem tradicionalista que nega as inovações tecnológicas e as afasta como se estas fossem dispositivos apocalípticos. Também não se trata de uma súplica reescrita a partir dos apelos dos folcloristas “para salvar o artesanato à beira da extinção” (*Id. ibid.*, p.364). A crítica elaborada por Néstor García Canclini poderá ser mote para reflexões futuras, num ensejo de olhar o Artesanato com um olhar científico e ao mesmo tempo realista:

A afirmação do regional ou do nacional não tem sentido nem eficácia como condenação geral do exógeno: deve ser concebida agora como a capacidade de interagir com as múltiplas ofertas simbólicas internacionais a partir de posições próprias (*Id. ibid.*, p. 354).

Dessa forma é possível a coexistência da identidade cultural regional ou nacional com a modernidade, admitindo a presença de trocas e atualizações entre elas, sem que nenhuma delas seja aniquilada.

A segunda modalidade de Artesanato que foge daquela “necessidade de sobrevivência” descrita por Lina Bo Bardi vem despontando e se caracteriza pelo indivíduo que trabalha manualmente e consegue manter-se longe da industrialização e do trabalho formal na típica relação de empregador e empregado ditadas por leis trabalhistas, ou mesmo informais. Esta especificidade de trabalho não estuda o artesão com origens humildes, e muito menos o artesão comumente idealizado, aquele que recebe um aprendizado transmitido de pai para filhos e continua nessa atividade *ad infinitum*.

Nas palavras de Alberto Nemer, essa atualização do artesão é bem explicitada:

Mas, sob o bombardeamento da mídia eletrônica e do êxodo rural, o artesanato entrou num movimento de desculturação. Os artesãos já não usam as mesmas técnicas. Mudaram os materiais, os conceitos, o ritmo das coisas. E a elite faz uso dessa virtualidade, assim como as instituições, que curiosamente se debruçam vorazmente, em busca de elementos genuínos, sobre a velha realidade que não conseguem mais encontrar (NEMER, 2003).

Este novo artesão surge na contemporaneidade impelido por necessidade de trabalho, mas não por necessidade de sobrevivência e **Guilherme Augusto dos Santos Junior** insere-se nesse contexto.

Como já exposto anteriormente, Guilherme projetou-se sozinho no Artesanato, e por essa razão é possível que seu Artesanato seja mais mercantil, pois se harmonizou ao sistema capitalista ao qual se insere.

O trabalho artesanal de Guilherme segue a lógica da contemporaneidade e, para finalizar, a citação de Néstor Canclini é apropriada:

[...] do lado popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma. Para o autor não podemos negar a modernidade tanto que afirma: nunca houve tantos artesãos [...] nem semelhante difusão do folclore, porque seus produtos mantêm funções tradicionais [...] e desenvolvem outras modernas: atraem turistas e consumidores urbanos que encontram nos bens folclóricos signos de distinção, referências personificadas que os bens culturais não oferecem (GARCÍA CANCLINI, 2008, p. 22).

CONCLUSÃO

O **fazer arte(são) de Guilherme Augusto dos Santos Junior: interfaces Artesanato, Design e Arte** foi um tema que elegi para desenvolver a discussão entre os campos que confluem na contemporaneidade: Artesanato, Design e Arte - propositadamente nessa ordem, pois o meu intuito foi questionar a hierarquia predominante a qual afirma uma suposta superioridade da Arte sobre o Design e o Artesanato, e do segundo sobre este último.

Geralmente, a Arte está no ápice de uma pirâmide imaginária [Figura 74], seguida pelo Design e pelo Artesanato. A hierarquia se estabelece por valores de importância, principalmente quando se considera que a Arte pertence a uma cultura de elite e o Artesanato a uma cultura popular ou primitiva, comumente ligada às tradições e fadada a se repetir num fazer mecânico e desprovido de criatividade.

Na subversão da leitura dessa configuração, a interpretação poderia ser outra, ou seja, o Artesanato está no final da cadeia, mas ao invés de simplesmente estar subordinado às primeiras, ele encontra relação de coexistência, na qual age como o pilar das outras duas. Nesse caso o Artesanato é essencial para o desenvolvimento das outras manifestações, pois as fundamenta. Outra interpretação possível: o Artesanato encontra-se na base da estrutura, pois foi a primeira manifestação do **fazer artístico** como *póiesis*, portanto, justifica-se a sua dimensão alargada.

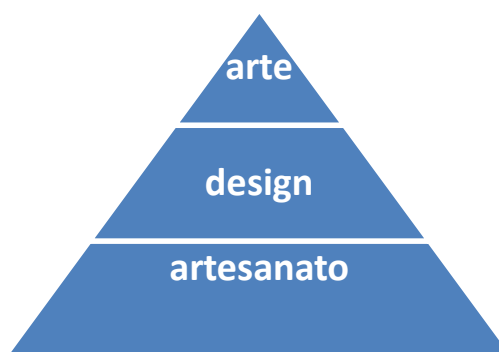


Figura 74 - Esquema piramidal.
Fonte: Fonte pessoal.

Como se vê, as leituras são múltiplas, no entanto, ainda nos dias atuais, recorre-se à interpretação de que o campo da Arte é o expoente principal, o maior, o mais expressivo, o mais intelectual e o mais espiritual dos três campos citados.

Não se procura aqui uma simples inversão da ordem, na qual o Artesanato ascenderia em importância, ocupando o lugar da Arte, mas sim que se reconheça a importância deste como importante manifestação cultural. É prioritário se estabelecer uma relação de diálogo entre os três campos, na qual se admita empréstimos e apropriações, mas respeitando-se, acima de tudo, a autonomia do Artesanato, do Design e da Arte.

Para induzir a desconstrução dessa configuração, e de muitas outras que existem, utilizei a produção artesanal de Guilherme Augusto dos Santos Junior, ou seja, **o seu fazer arte(são)**. Este profissional paraense e contemporâneo ao nosso tempo, não se caracteriza no estatuto do artesão convencional, razão pela qual, foi mais motivadora a investigação. Ele não possuía tradição familiar no Artesanato, ou seja, foi um artesão tardio, iniciou-se nesse ofício com 30 anos de idade, e mantém-se nele há 20; tem dois funcionários, estranhos à sua família; expõe seus artefatos em feiras nacionais e internacionais, geralmente não como o autor-artesão, mas com a representação de sua empresa (AYTY Embalagens artesanais da Amazônia); fez dezenas de cursos voltados à administração do seu negócio; permeia o campo do Design, quando ministra oficinas para os profissionais decorrentes daí, ou mesmo participa de cursos desse campo, intromete-se na Arte, quando interfere na obra de um artista paraense e, ainda o convida para participar da composição de um de seus artefatos, conjugando Arte e Artesanato; tem inserções midiáticas, pois já concedeu diversas entrevistas à jornais, revistas e programas de televisão (locais); confecciona jóias e tem dois exemplares expostos no Museu de Gemas, do Pólo Joalheiro São José Liberto, em Belém do Pará, enfim, essas são algumas características desse profissional que escapa ao estereótipo de Artesanato tradicional, mas não por isso os destitui do campo do Artesanato.

Para justificar a escolha do tema e de certa forma sedimentar o caráter qualitativo da pesquisa foram trazidas à baila as minhas memórias infantis, acerca da relação com o Artesanato, Design e Arte e alguns entrecruzamentos foram induzidos com as proposições: **meu pai europeu; minha mãe artesã, e meu irmão**

o método. Foram três relações capitais, que podem ser generalizadas para o pensamento recorrente e fundador do consenso a respeito de como são pensadas as manifestações culturais por valorações, principalmente quando se julgam os produtos decorrentes daí em forma de artefatos, produtos industrializados ou produtos artísticos. Mas não somente referem-se ao consenso, uma vez que há abundantes estudos sobre a cultura que categoriza os produtos por estratos culturais.

A partir dessas três sentenças concluí que o olhar do brasileiro para si mesmo (sinônimo da **brasilidade**) comporta-se como uma visão multifocal, ou seja, ao mesmo tempo em que ele se vê pelos seus próprios olhos, visualizando a sua cultura e a valorizando, tem outro olhar que tenta emular o olhar ocidental-europeu, esforçando-se em conhecer-se por um olhar estrangeiro. Mas, além desses dois modos mais usuais, existem outros, pois sendo constituído etnicamente de hibridizações, ele vislumbra o fenômeno dos multiculturalismos em si mesmo, nesse caso, essas influências chegam até si como um feixe sintetizado e provocam-lhe o efeito semelhante ao que ocorre com a dispersão da luz sobre um prisma, ou seja, subdividem-se em múltiplas experiências culturais, como as diversas cores decompostas e possíveis de serem vistas.

Finalmente o método científico, outro olhar do brasileiro sobre si, entra como um dispositivo regulador de racionalidade, de dependência às suas próprias regras e aos métodos, além de um respeito desmedido ao acadêmico. Sob outro aspecto pode também o libertar, se utilizado para bens analíticos e críticos, e não unicamente como ferramenta que limita os seus atos criativos ou inventivos.

A importância de analisar os aspectos do auto-conhecimento da brasilidade justifica-se para comprovar que a produção decorre dessa fundamentação, e para desmoronar alguns pilares desnecessários é necessário encontrar as suas fragilidades.

Os Estudos Culturais foram os suportes teóricos que permitiram estudar os fenômenos destituídos de uma análise exclusiva da materialidade, introduzindo o estudo na relação objeto/produtor. Mais importante do que analisar a materialidade produzida por Guilherme foi entender que os artefatos foram planejados e produzidos por ele, um homem de nosso tempo. Sua história de vida e suas

escolhas pessoais e profissionais impregnaram a sua produção de simbolismos e significados. Dessa forma, destitui-se a ideia de que o artesanato é concretude, portanto, para ser analisado não basta uma crítica formal, são necessários aprofundamentos teóricos que impliquem na conjunção da observação de seus atos com a teoria elegida.

Outro argumento da escolha dos Estudos Culturais foi travar interconexões entre as culturas em que Guilherme está imerso, pois ele é um exemplo latente de um homem híbrido e, ao mesmo tempo, compósito. Esse multiculturalismo que está implícito em seu ser, rompe com concepções estanques dadas até então de conceitos fragmentados e essencialistas sobre o Artesanato e o Artesão, e propõe estudos das relações entre as culturas, suas trocas, recriações, perdas e ganhos e sua identidade específica.

Privilegiei **o fazer arte(são)** de Guilherme que elabora o seu produto e o produz prescindindo das metodologias tradicionais. Comprovei dessa forma que é possível, fora da academia, de se exercer outras maneiras de pensar. O fato de Guilherme não produzir um conhecimento formal, não o legitima como um não-produtor de conhecimentos. Seu trabalho e sua trajetória comprovam um caminhar de construções de saberes, que vão, aos poucos sendo reelaborados, e consequentemente aperfeiçoados.

Quando as interfaces Artesanato, Design e Arte foram estudadas, intencionei demonstrar que não é tão óbvio o esquema piramidal, principalmente nos dias de hoje, por isso **o fazer arte(são)** é tão apropriado para compor o título da dissertação. O campo do Design, como um terceiro fenômeno dos saberes, foi incluído para demarcar que a Revolução Industrial, não foi uma revolução apenas tecnológica, mas também de pensamentos, pois trouxe à tona novamente a discussão dos fazeres artesanais e artísticos. As influências da reprodução dos produtos, sua funcionalidade, seu aspecto estético, seu valor de mercado reverberaram nos campos da Arte e do Artesanato, até hoje.

Portanto esse estudo procurou desconstruir percepções e tradições e lançar um convite para a valoração desses campos, sugerindo revisões. Refuto que o Artesanato só pode ser analisado pelo seu aspecto concreto e material, pelo virtuosismo de sua técnica. Assim como a Arte e o Design são analisada por críticos,

historiadores e teóricos, que observam mais do que a materialidade dos objetos, proponho também essa análise a outros artesãos e manifestações afins. Mas, esse exame não deve ser comparativo, pois poderia incorrer nos mesmos erros que cometeu o Folclore, e penso que nem mesmo os Estudos Populares abarcam a totalidade das manifestação artesanais, são necessários outros aportes investigativos, mais condizentes com o hibridismo do homem atual.

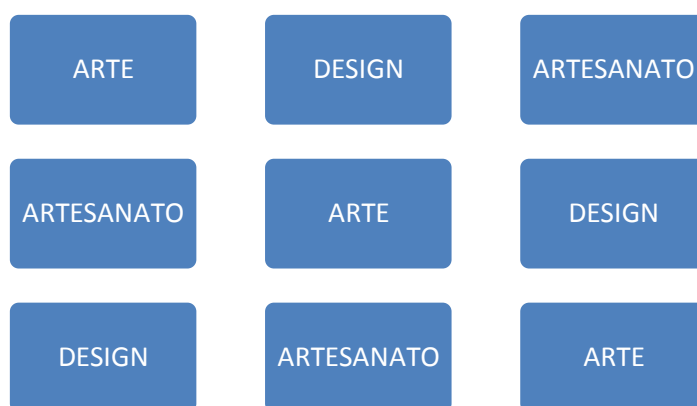


Figura 75 - Esquema em forma de uma matriz matemática.

Fonte: Fonte pessoal.

A nova configuração de análise proposta [Figura 75] é a destituição da pirâmide hierárquica para contemplar a horizontalidade. Desta forma, os campos se manterão autônomos e em interligações necessárias, sem valorações por classe, e não haverá posição estática: os campos poderão se relacionar entre si, harmonizando-se com as características de fluidez da contemporaneidade, como uma matriz matemática **não cartesiana**, em interconexões contínuas.

REFERÊNCIAS

ABREU Jr., Laerthe. **Conhecimento transdisciplinar**: o cenário epistemológico da complexidade. Piracicaba, SP: UNIMEP, 1996.

A CASA: museu do objeto brasileiro. Disponível em: <http://www.acasa.org.br/arquivo.php?modo=objeto&pchave=Artesanato>. Acesso em: 19 out. 2010.

ADORNO, Theodor Wiesengrund. **Educação e emancipação**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

ALMEIDA, Renato. Apresentação. In: BORBA FILHO, Hermilo; RODRIGUES, Abelardo. **Cerâmica popular do Nordeste**. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1969.

ANDRADE, Mario. **O Baile das Quatro Artes**. Obras completas de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1963.

ARNOLD, Dana. **Introdução à história da arte**. Tradução Jacqueline Valpassos; revisão Maria Beatriz da Rocha Lagoa. São Paulo: Ática, 2008.

ARTE NAIF. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5357&cd_idioma=28555&cd_item=8. Acesso em: 21 dez. 2010.

ARTE de Pequeno Polegar. **Jornal O Liberal**. Caderno Troppo, ano 2, n.º 63, 18 de Janeiro de 1998.

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

BARILLI, Renato. **Ciência da cultura e fenomenologia dos estilos**. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa, 1995.

BAXTER, Mike. **Projeto de Produto**: guia prático para design de novos produtos. 2ª ed. revista. Tradução Itiro Iida. São Paulo: Edgard Blücher, 2001.

BIGAL, Solange. **O design e o desenho industrial**. São Paulo: Annablume, 2001.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a Arte**. São Paulo: Ática, 2006.

BORGES, Adélia. **Designer não é personal trainer e outros escritos**. 2ª ed. São Paulo: Rosari, 2009a.

BORGES, Jorge Luis. **O livro de areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009b.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução Fernando Tomaz (português de Portugal) - 13ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CASTRO, Fabio Daniel de. **Metodologia de projeto centrada na casa da qualidade**. Dissertação (Mestrado em Engenharia Mecânica) – Programa de Pós-Graduação em Engenharia Mecânica, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em: < <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15032/000675922.pdf?sequence=1> > , acesso em 03 de dez 2010.

CIPINIUK, Alberto; PORTINARI, Denise B. Sobre Métodos de Design. In: COELHO, Luiz A. L. (org.). **Design Método**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-RIO; Teresópolis: Novas Idéias, 2006. pp.17-38.

CHASSOT, Attico. **A ciência através dos tempos**. São Paulo: Moderna, 2004.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo: Cortez, 1998.

DAMAZIO, ALEX. **Administrando pela gestão da qualidade total**. Rio de Janeiro: Interciência, 1998.

DE MASI, Domenico. **Fantasia e concretude**. Tradução de Léa Manzi e Yadyr Figueiredo. Rio de Janeiro: Sextante, 2005.

DIAS, Maria Helena Pereira. **Encruzilhadas de um labirinto eletrônico**: uma experiência hipertextual. 2000. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2000. Disponível em: < <http://www.unicamp.br/~hans/mh/> >. Acesso em: 19 out. 2010.

EXÓGENO. In: **Glossário geológico ilustrado**. Disponível em: <http://vsites.unb.br/ig/glossario/>. Acesso em: abr. 2010.

FANON, Frantz. Black Skin, White Masks. London: Pluto, 1986. In: BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myrian Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

FERRAZ, Marcelo Carvalho (org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Empresa das Artes, 1993.

FROTA, Lélia Coelho. **Pequeno dicionário da arte do povo brasileiro, século XX**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**: estratégia para entrar e sair da modernidade. Tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4ª ed. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 2008.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GLISSANT, Edouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução de Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Escritos sobre a Arte**. Tradução e notas de Marco Aurélio Werle. 2ª ed. São Paulo: Humanitas: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: identidade e mediações culturais. Tradução Adelaide La Guardiã...[et. al]. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da UNESCO, 2003.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INSTITUT FÜR AUSLANDSBEZIEHUNGEN (Instituto Cultural de Relações Exteriores). Bauhaus. Tradução de Hilde Engel, Willy Keller, Nice Rissone, Edgar Welser. Stuttgart, 1974.

LÖBACH, Bernd. **Design Industrial**: bases para a configuração dos produtos industriais. Tradução: Freddy Van Camp. 1ª ed. Rio de Janeiro: Edgard Blücher, 2001.

MASCÊNE, Durcelice Cândida; TEDESCHI, Maurício. **Termo de referência**: atuação do Sistema SEBRAE no artesanato. Brasília: SEBRAE, 2010. Disponível em:
<[http://www.biblioteca.sebrae.com.br/bds/bds.nsf/4762969DAC2E2FBC8325770E005416FC/\\$File/NT00043F22.pdf](http://www.biblioteca.sebrae.com.br/bds/bds.nsf/4762969DAC2E2FBC8325770E005416FC/$File/NT00043F22.pdf)> Acesso em: 12 nov. 2010.

MORAES, Dijon de. **Metaprojeto**: o design do design. São Paulo: Blucher, 2010.

NEMER, José Alberto. **José Alberto Nemer**: o artista plástico e professor, fala à CASA sobre arte, artesanato, criação, design.. Entrevista concedida a Marina Vidigal em 9/12/2003. Disponível em: <<http://www.acasa.org.br/ensaio.php?id=46&modo>>. Acesso em: 14 nov. 2010.

NIEMEYER, Lucy. **Elementos de semiótica aplicados ao design**. Rio de Janeiro: 2AB, 2009.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 24. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

PACHECO, Agenor Sarraf. Lutas e Urdiduras entre a cidade e a floresta: O “fazer-se” da Educação em Melgaço-Pa. **Revista Eletrônica de Ciências da Educação**, Campo Largo, v.8, n.2, nov. 2009. Disponível em: <<http://revistas.facecla.com.br/index.php/reped/article/view/814>>. Acesso em: 11 fev. 2011.

PARCERIA: microempresários geram renda e trabalho com o impulso de empréstimos a juros baixo no Pará. **ATITUDE: a revista da responsabilidade social da CVRD**, nº 6, janeiro de 2006. Disponível em: <http://www.vale.com.br/vale/templates/htm/vale/hot_sites/revista_atitude/atitude06/materia8.htm>. Acesso em 07 dez 2010.

PAZ, Octávio. **Convergências**: ensaios sobre arte e literatura. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PLATÃO. Banquete, 205 B8. In: BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a Arte**. São Paulo: Ática, 2006.

RODRIGUES, Mayra. **Exposições de Lina Bo Bardi**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2008. Orientador: Prof.Dr. Luciano Migliaccio. Disponível em: <http://www.usp.br/fau/disciplinas/tfg/tfg_online/tr/082/a044.html>. Acesso em: 20 out. 2010.

SANTOS JUNIOR, Guilherme Augusto dos. **Relatos do artesanato no período de 9 de julho de 2010 a 5 de janeiro de 2011**. Belém, 2011. Arquivo com extensão mp3.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. **Curso racionalidade no design**: Bauhaus, Ulm e a atualidade. São Paulo: Centro Universitário Maria Antonia: USP, 2009.

SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. **Notas para uma história do design**. Rio de Janeiro: 2AB, 2001.

STAMM, Harro. **Simulação industrial**: uma avaliação de sua utilização no sudeste e sul do Brasil. 1998. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) – Programa de pós-graduação em Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1998. Disponível em <<http://www.eps.ufsc.br/disserta98/stamm/index.html>>. Acesso em 24 fev. 2010.

THOMPSON, E.P. **Costumes em Comum**: estudos sobre a cultura popular tradicional. Tradução Rosaura Eichenberg. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

WALDECK, Guacira (org). **Mestre Vitalino e artistas pernambucanos**. Rio de Janeiro: IPHAN, CNFCP, 2009. Catálogo da exposição realizada na Galeria Mestre Vitalino, no período de 17 de dezembro de 2009 a 21 de fevereiro de 2010.

IMAGENS

Cadeira artesanal, fotografia digitalizada de exposição do Museu da Ciência do Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia - INPA, Manaus, Amazonas, 2010.

Design de cadeira do casal de designers Charles e Ray Eames -

La Chaise, 1948. Disponível em <<http://www.ohthemodernity.com/blog/eames-la-chaise/>>, acesso em 13 nov 2010.

Esquema de interseção – Imagem digitalizada do site A CASA: museu do objeto brasileiro. Disponível em <<http://www.acasa.org.br/instituicao.php>>, acesso em 19 out 2010.

O Mestre do Barro completaria 101 anos, no dia 20 de julho de 2010. Disponível em < <http://avozdavitoria.blogspot.com/2010/07/mestre-vitalino-sera-homenageado-neste.html>>, acesso em 31 dez 2010.

Retirantes, Mestre Vitalino. Disponível em <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=mais&inicio=1&cont_acao=1&cd_verbete=4457> Acesso em 07 dez 2010.

A Rainha do Mar (ARTE NAIF) - Fernando Lopes - S. Miguel dos Campos/AL, 1936 - - 1965 - óleo s/ tela - 70 x 90 cm, Acervo do museu do sol – Penápolis. Disponível em <<http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/naif2002/>> Acesso em 07 dez 2010.

A cadeira de Van Gogh Cadeira de Van Gogh. Disponível em <<http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=6752>>, acesso em 13 nov 2010.

SITES CONSULTADOS

<http://vsites.unb.br/ig/glossario/index.html>, acesso em 21 dez 2010.

<http://www.portal.ufpa.br/imprensa/noticia.php?cod=2613>, acesso em 29 set 2010.

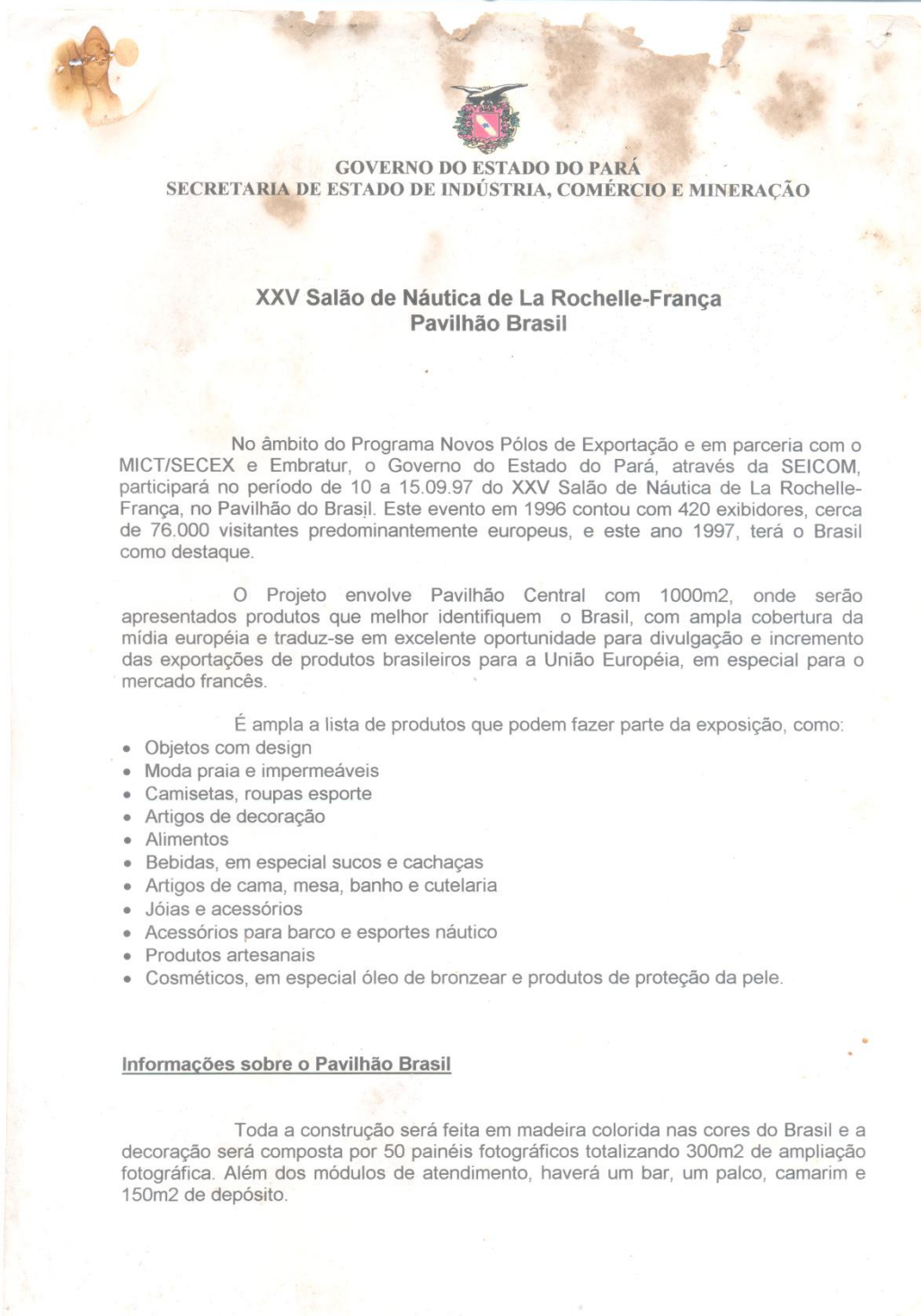
http://www.cleanservi.com.br/servicos/residuo_comercial_residencial.php, acesso em 26 nov 2010.

www.portal.mec.gov.br/cne/arquivos/pdf/rces05_04.pdf, acesso em 27 nov 2010.

ANEXOS

EXPOSIÇÕES INTERNACIONAIS

- 1.1 XXV Salão de Náutica de La Rochelle – França**, realizado pelo Governo do Estado do Pará – Secretaria de Estado de Indústria, Comércio e Mineração, no período de 10 a 15 de setembro de 1997. La Rochelle – França.



1.2 XXV Salão de Náutica de La Rochelle – França, realizado pelo Governo do Estado do Pará – Secretaria de Estado de Indústria, Comércio e Mineração, no período de 10 a 15 de setembro de 1997. La Rochelle – França.

A iluminação será em halogênio, e haverá mobiliário específico para ambientação. Está prevista a utilização de 50 mesas, 100 cadeiras e 30 balcões de atendimento.

Será construído um portal de entrada com o nome Brésil com 3,5 m de altura cada letra e um mapa do Brasil e suas regiões, também com 3 m de altura e 3 m de largura.

Há previsão para sistema de áudio e vídeo, microcomputadores, balcões, mesas de atendimento e salas de reuniões privativas.

O pavilhão contará com o apoio de 05 recepcionistas, 02 barmens, e 05 técnicos da montadora.

O bar do stand terá café, sucos, água e caipirinha, e será exclusivamente para os convidados.

O palco será equipado com dois microfones e caixas de som.

NOTAS:

a) No caso de utilização de algum item não previsto no projeto básico, tais como computador para sua utilização exclusiva, geladeira de pequeno porte, tradutor, recepcionista própria, televisão, vídeo e som, mobília específica(exceto balcão padrão), pessoal para montagem de materiais ou equipamentos próprios e outros, a empresa deverá contactar diretamente a montadora, arcando com os custos extras.

b) Haverá carrinho de transporte não motorizado à disposição dos participantes. O armazenamento do material no stand poderá ficar condicionado ao volume de cada empresa. No caso de material em grande volume, provavelmente a mesma terá que utilizar os serviços de sua transportadora para armazenamento.

c) A montadora possui seguros de responsabilidade civil e geral. Não existe seguro de roubo para o material dos expositores. Desta forma, o cooperado que possuir material de valor deverá cuidar de seu próprio seguro de acordo com sua avaliação. O "Grand Pavois" sugere: Ana Assurances - Monsieur Claude Aleouf fone (00331) 53203930 Fax (00331) 53203931.

IMPORTANTE:

Paralelo à mostra, será realizado Seminário sobre Investimentos em Projetos de Turismo, Indústria e Comércio, no Brasil com apoio da Câmara de Comércio da La Rochelle.

Em reunião do dia 03.07.97 no Instituto Brasil-Europa, com o Diretor de Assuntos Internacionais da Câmara de Comércio de La Rochelle, ficou decidido, entre outros assuntos a confecção de lista de empresas/produtos brasileiros que participarão da "Roda de Negócios", marcada para 11.09.97, para que sejam agendados os encontros com as empresas francesas interessadas.

2 Brazil Design Show, de 05 a 07 de novembro de 2003. Miami, EUA.

GAZETA MERCANTIL — QUINTA-FEIRA, 18 DE SETEMBRO DE 2003

Página B-12



NORTE/NORDESTE

FEIRA INTERNACIONAL

Miami expõe artesanato e móveis paraenses

O Brazil Design Show é feito por fabricantes brasileiros e distribuidores americanos para apoiar pequenos produtores

Raimundo José Pinto
de Belém

Uma parte do trabalho realizado no Espaço São José Liberto, um centro de produção de jóias e artesanatos instalado pelo governo do Pará num antigo prédio perto do centro de Belém, estará embarcando no próximo sábado para Miami, nos Estados Unidos, para uma feira de produtos brasileiros, o Brazil Design Show. A feira será promovida nos dias 5, 6 e 7 de novembro pela empresa Terra do Brasil. São cerca de quatro toneladas de móveis de madeira e artesanato que seguirão de Belém.

O São José Liberto mandará 25 peças de cerâmica, produção das associações de artesãos ligadas ao centro. Serão enviadas também jóias e peças do acervo do Museu de Genas, que funciona no mesmo espaço. "Esse evento é importante para o desenvolvimento de vários setores produtivos do estado, principalmente porque estamos reunindo várias microempresas para participação na feira", afirma Denise Farah, diretora do Sindicato da Indústria de Marcenaria do Pará e responsável pela organização do embarque das peças.

O Brazil Design Show é organizado pela Terra do Brasil em conjunto com fabricantes brasileiros e distribuidores americanos. O objetivo é "apoiar, incentivar e viabilizar ao pequeno e médio produtores condições e informações que para vender produtos de valor agregado no mercado norte-americano, sem atravessadores", como explicam os organizadores do evento. Com a feira, será inaugurado show room e um depósito de 1.300 m² em Miami para facilitar esse intercâmbio.

"Queremos mostrar que o Brasil tem móveis e design capazes de competir de igual para igual com os melhores produtos europeus",

afirma Roberto Oliveira, dirigente da Terra do Brasil, empresa formada por empresários brasileiros e norte-americanos. Um dos segmentos entre os produtos que resultam das parcerias firmadas no Espaço São José Liberto é o de embalagens, que tem na criatividade dos artesãos paraenses um de seus principais itens. São utilizadas sobras de madeiras amazônicas, folhas desidratadas, sementes regionais e uma infinidade de produtos que, na maioria das vezes, acabam na lata do lixo.

Produtos florestais

O aproveitamento de sobras de madeira para fabricação de embalagens começou há oito meses com o trabalho de Guilherme Júnior, técnico de mineração e arte-sano autodidata, que descobriu o artesanato há 12 anos, fazendo miniaturas de instrumentos musicais em madeira. Ele fez um curso de

designer no Pólo Joalheiro do São José e participou da primeira coleção de jóias com temática regional, a Hileia Amazônica.

Depois foi só juntar sua experiência ao conhecimento de Max Yamaguchi, engenheiro químico com especialização em aproveitamento de florestais não madeiros, que havia criado a empresa Brasmazon (Indústria de Oleaginosas e Produtos da Amazônia Ltda.).

Surgiu então a "Woodskin - Reciclagem de Madeira", que partiu para a produção de embalagens, brindes empresariais e produtos próprios, como pentes, necessaire e as miniaturas de instrumentos

musicais. Guilherme Júnior partiu para a formação de mão-de-obra nessa área, descobrindo artesãos entre ajudantes de pedreiro, pescadores, serventes, vigias, feirantes.

Das três pessoas iniciais da empresa, hoje são 28 artesãos. Guilherme e Max montaram inclusive núcleos da empresa no interior, onde os novos artesãos realizam todas as etapas da produção. Já existe até uma parceria com a Albras, a indústria de alumínio da Companhia Vale do Rio Doce localizada em Barcarena, a 40 quilômetros de Belém. "Com esse trabalho oferecemos uma oportunidade de geração de renda, dentro dos princípios da iniciativa privada, que requer qualidade, profissionalismo e cumprimento nos prazos de entrega", afirma Max.

A Woodskin trabalha com sobras de madeira certificada e de serrarias. Mas diz que é enorme a quantidade disponível de matéria-

prima na região. O caminho que uma tora de madeira percorre da floresta até o produto final há uma perda de até 70%. Caso não sejam aproveitadas, as sobras recolhidas por madeireiras e serrarias acabam geralmente virando cinzas.

A Woodskin já fechou contrato com a Givaldan, a segunda maior empresa de fragrâncias do mundo, para fornecer uma linha de embalagens para sabonetes, perfumes e cosméticos em geral. Outro cliente é a Incosmetic, considerada a maior feira de cosméticos do mundo, no Principado de Mônaco.

A Ornatos Embalagens é outra empresa de sucesso no mix do São José. Ela aproveita de tudo em seu trabalho, do caroço de biriba (uma fruta regional) até a folha da mangueira, varrida nas ruas de Belém como lixo. E mais: caroços de açaí, ameixa e biribá, milho, feijão, sementes de vários tipos e flores desidratadas.

Sobras florestais são utilizadas em trabalhos levados aos EUA

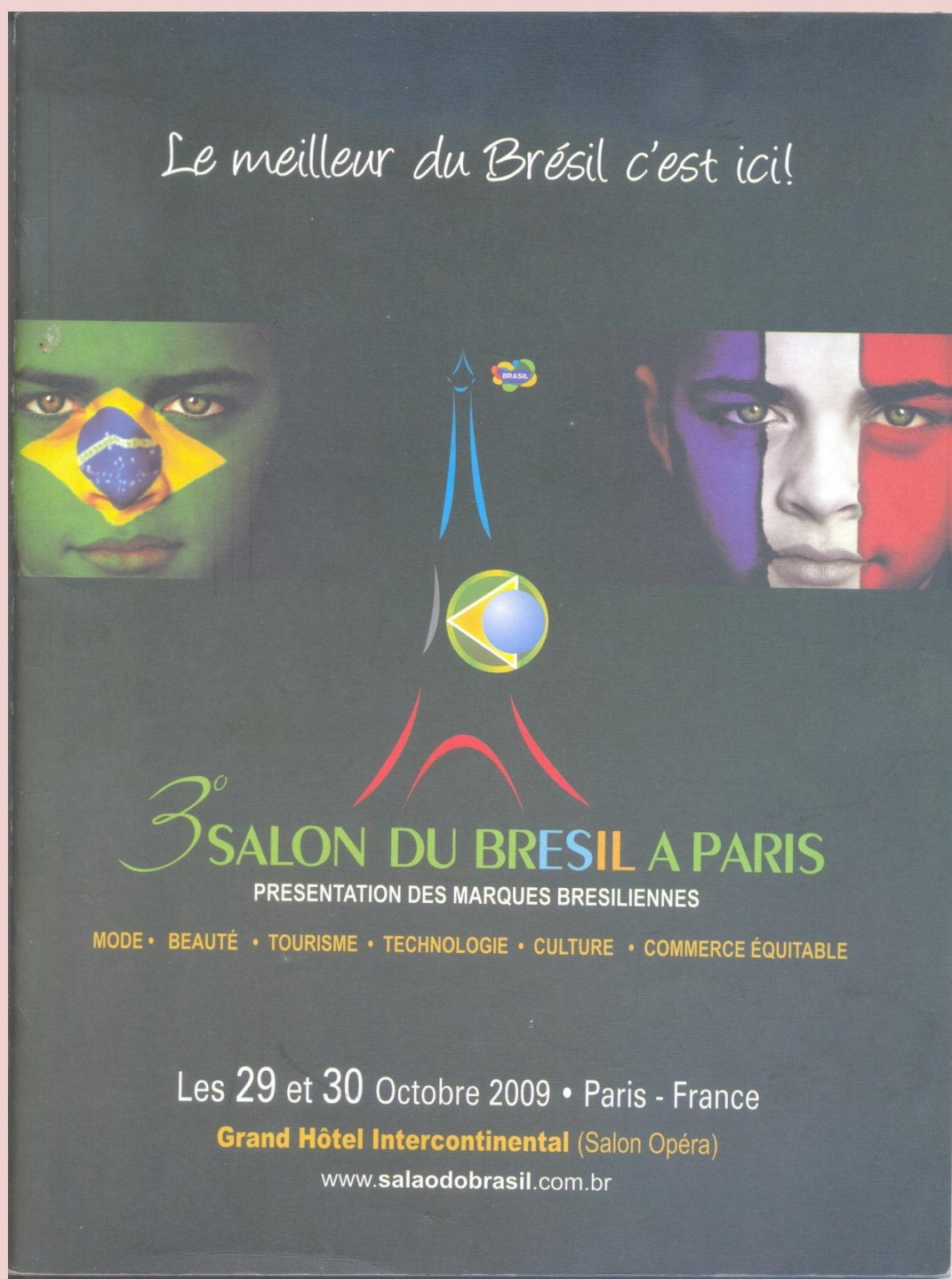
3.1 2º Salon Du Bresil a Paris, de 05 a 07 de Setembro de 2007. Paris, França.



3.2 2º Salon Du Bresil a Paris, de 05 a 07 de Setembro de 2007. Paris, França. .



4.1 3º Salon Du Bresil a Paris, de 29 a 30 de Outubro de 2008. Paris, França.



4.2 3º Salon Du Bresil a Paris, de 29 a 30 de Outubro de 2008. Paris, França.




Amazongreen
beleza naturalmente correta

amazongreenmanaus@yahoo.com.br - Tel. 55 (92) 3652 1600
Manaus • Amazonas • Amazônia • Brazil

5 AF L'Artigianato in fiera, de 04 a 12 de dezembro de 2010. Milão, Itália.

SPONSORING
L'ARTIGIANO IN FIERA
15^a Mostra Mercato Internazionale dell'Artigianato

4 - 12 dicembre 2010 fieramilano



Il più grande new media italiano!

 www.artigianoinfiera.it 

6 **Jewellery & Watch Fair, setembro (ano desconhecido). Hong Kong, China.**

As invenções dos primeiros estilistas

INNOVO

Objeto do governo pretende evitar fraudes

IL CASTRO

João Paulo - Desde a passada, a aprovação de projetos culturais utilizam recursos de ativos fiscais do governo. A condição para a contratação de auditoria externa.

Os auditores independentes deverão acompanhar a execução do projeto cultural - filme, teatro, espetáculo musical, entre outros.

A nova regra, que tem o aval de artistas e designers, está em vigor desde o último dia 5, quando foi publicada no *Diário Oficial da União* a Instrução Normativa nº 1/2000, do Ministério da Cultura. Com a medida, o governo pretende evitar fraudes na gestão de projetos financiados pelas leis de incentivo à cultura, como a do Audiovisual, que isenta empresas abastecedoras do Imposto de Renda de Juros e investimentos.

A criação de auditorias nas vendas de produtos, desde o ano passado, vem sendo discutida. O governo quer evitar fraudes de desvios de recursos. O caso do filme "O Rei do Gato", de Norma Benedito, de má administração, gerou muitas críticas. No caso do filme "Chatô, o Rei do Brasil", de Guilherme (nome não revelado), a forma exige que todo projeto que use mais de R\$ 1 milhão de incentivos fiscais seja acompanhado por auditores independentes. Os custos com auditoria não são previstos no orçamento do projeto cultural.

As despesas não podem ser superiores a 10% dos projetos orçados em R\$ 300 mil. No caso de projetos orçados em R\$ 1 milhão, o limite é de 2%. Além do acompanhamento contábil, os auditores independentes deverão assessorar o responsável pelo projeto.

Dezesseis profissionais que atuam no curso de Designer de Jóias querem agitar um mercado ainda não explorado no Estado

MOZART LIRA

O Pará já tem seu grupo de designers de jóias, oriundo da primeira turma de design formada pelo Centro Federal de Educação Tecnológica (Cefet) e coordenada pelos professores Rosângela Gouvêa e Tadeu Nunes. O trabalho do grupo despertou o interesse do governo do Estado que, em vistas de transformar o Pará em pólo joalheiro, investiu no lançamento da primeira coleção "Jóias do Pará", composta de 63 peças criadas pelos 16 participantes daquele grupo.

As peças, inclusive, fizeram o maior sucesso na "Jewellery & Watch Fair", uma tradicional feira internacional de jóias ocorrida em setembro em Hong Kong, China, e na Tecnogold, em São Paulo. Por serem inspiradas em temas amazônicos, o sucesso não tardou a chegar por aqui, mas por falta de divulgação nunca tinha se personalizado os criadores das peças. Os designers participantes da coleção são Álvaro Teixeira, Angelo Franco, Erivaldo Júnior, João Sales, Milena Costa, Misael Lima, Reinaldo Glória, Rubens Cunha, Tiago de Sales, Veridiano Sales, Francemir Gonzaga, Socorro Lisboa, Cláudia Schneider, Ocione Santos e Antonio Maria Dias.

Um dos designers, o também artista plástico Misael Lima, explica que o grupo está aberto a novas propostas visto que um projeto de caráter joalheiro, no Brasil, leva anos para ser colocado em prática. Para ele, a apresentação da



Os artistas que fazem parte do design de jóias do Cefet

coleção é o primeiro passo para uma maciça divulgação em âmbitos nacional e internacional da produção paraense.

Quanto ao estilo adotado na criação, a inspiração em temas amazônicos acena para uma proposta universal, sem ficar a idéia no regionalismo - idéia que, segundo Misael, causou o furor provocados pelas jóias lá fora. "O design desses objetos é um novo valor. É uma criação em cima da idéia transmitida pelo formato tradicional do produto que aqui no Pará somos os pioneiros", teoriza.

Dentro da qualificação de mão-de-obra parceiros como o Sebrae, o Senai e o Centro Federal de Educação Tecnológica (antiga Escola Técnica) exercem papel fundamental. "O

Senai comprou equipamento e montou uma oficina para cursos na área de joalheria básica", lembra a professora Rosângela Gouvêa. Ela também garante que todos os 16 alunos - entre arquitetos, artesãos, ceramistas, artistas plásticos e ourives - são dotados de elevado talento para o design de jóias. "Acho que essa agregação de valores e diferentes pontos de vista tornam mais ricas as idéias de cada peça, por mais que sejam criações individuais". O curso do Cefet, que ganhou nova turma de oito alunos em janeiro e deve ganhar outros no próximo semestre.

Rosângela ressalta que quem pretende aprender

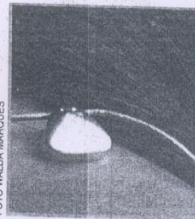
design de jóias deve ter conhecimento básico de desenho técnico, passar por testes de criatividade, entrevista e deve ter no mínimo o primeiro grau. "Nossos alunos mostraram muita criatividade. O resultado foi essa excelente coleção", afirma. Ela também diz que "no design de jóias é fundamental se aprender que no papel tudo é possível, mas quando a idéia vai para prática pode não ser tão simples executá-la".

A professora diz que o Pará ainda se ressentia da falta de lapidários. "Temos também que lapidar o profissional para que o programa funcione plenamente".

No momento, o grupo trabalha para lançar, em outubro, a segunda coleção com cerca de 100 peças, novamente com inspirações amazônicas. Elas já tiveram seus desenhos concluídos e foram enviadas aos joalheiros, que junto com os designers devem montar uma cooperativa. "Queremos montar uma tabela de preços adequados aos nossos serviços", diz Misael Lima.

O contrato de responsabilidade assinado pelos designers dessas coleções garante o direito autoral, isso porque eles confeccionam as chamadas "jóias de autor", caracterizada pelo cunho artesanal, visto que o Estado ainda não dispõe de uma indústria de jóias - o que faz a produção ainda ser lenta. "As empresas que custearam essa primeira coleção podem fazer apenas 10 peças iguais ao modelo projetado e ainda informar ao cliente o autor da peça", afirma Rosângela.

Um catálogo com imagens das jóias da primeira coleção deve ser lançado no mês que vem.



Muiraquitã III, designer Mario Barata

um for qui pro um fan tá reaa fini ser Exq riqu as!

era cob cha Cor fec faz cab esq Ror esp idéi "po per não nat tóri prój atra hon mur (grál da t nide pesc

Pi

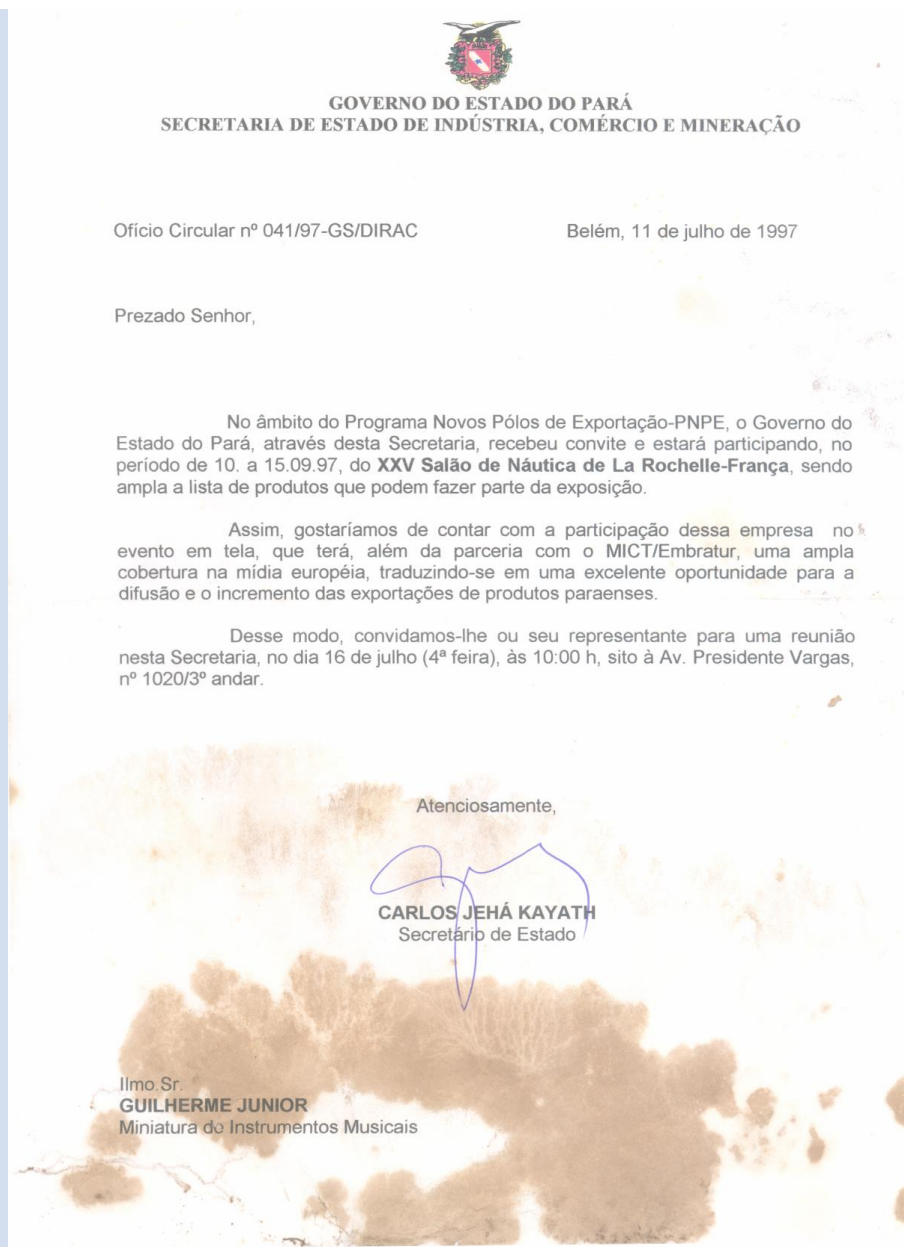
Fu

(soci tran déci mex decl impi lectt man gua. "

ter, proz com na d é m dar Fuet entrí che l mem

EVENTOS NACIONAIS

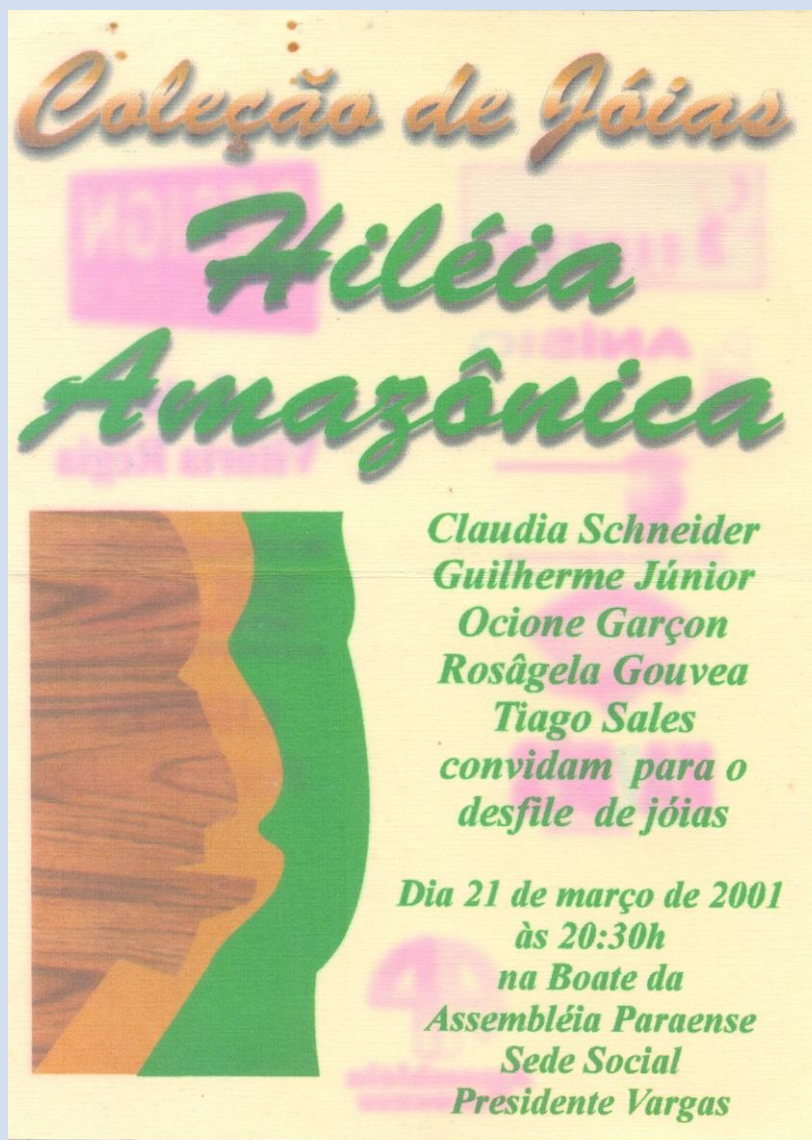
- 7 **Expositor** na “Vitrine dos Estados”, realizado pela Subsecretaria de Relações Públicas do Senado Federal, no período de 15 a 22 de Junho de 1997. Brasília - DF.



8 **Expositor na “Vitrine dos Estados”, realizado pela Subsecretaria de Relações Públicas do Senado Federal, no período de 30 de março a 09 de Abril de 1998. Brasília - DF.**



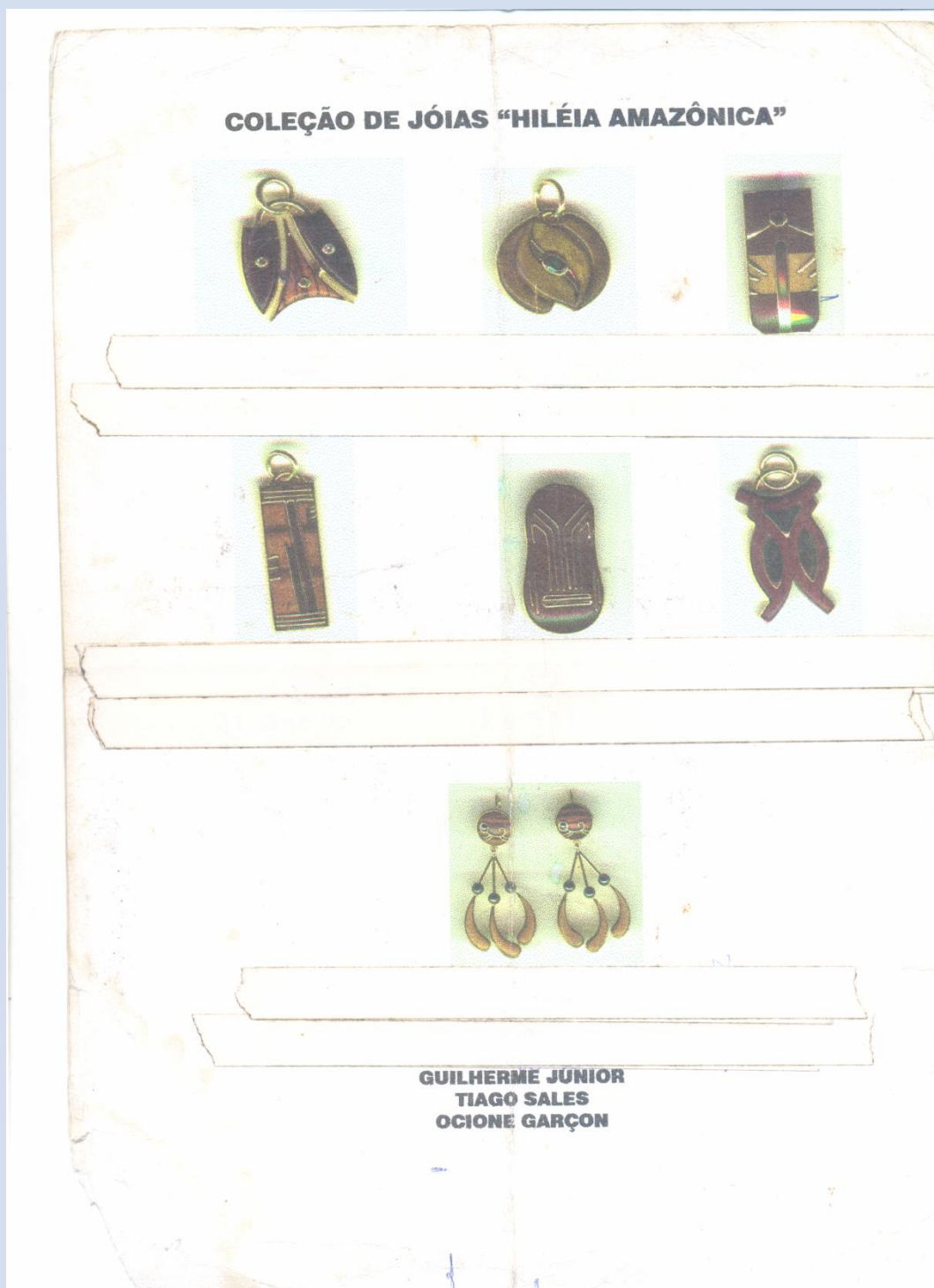
9.1 Catalogado em publicação da Coleção de Jóias “Hiléia Amazônica” - 21 de março de 2001. Belém - Pa.



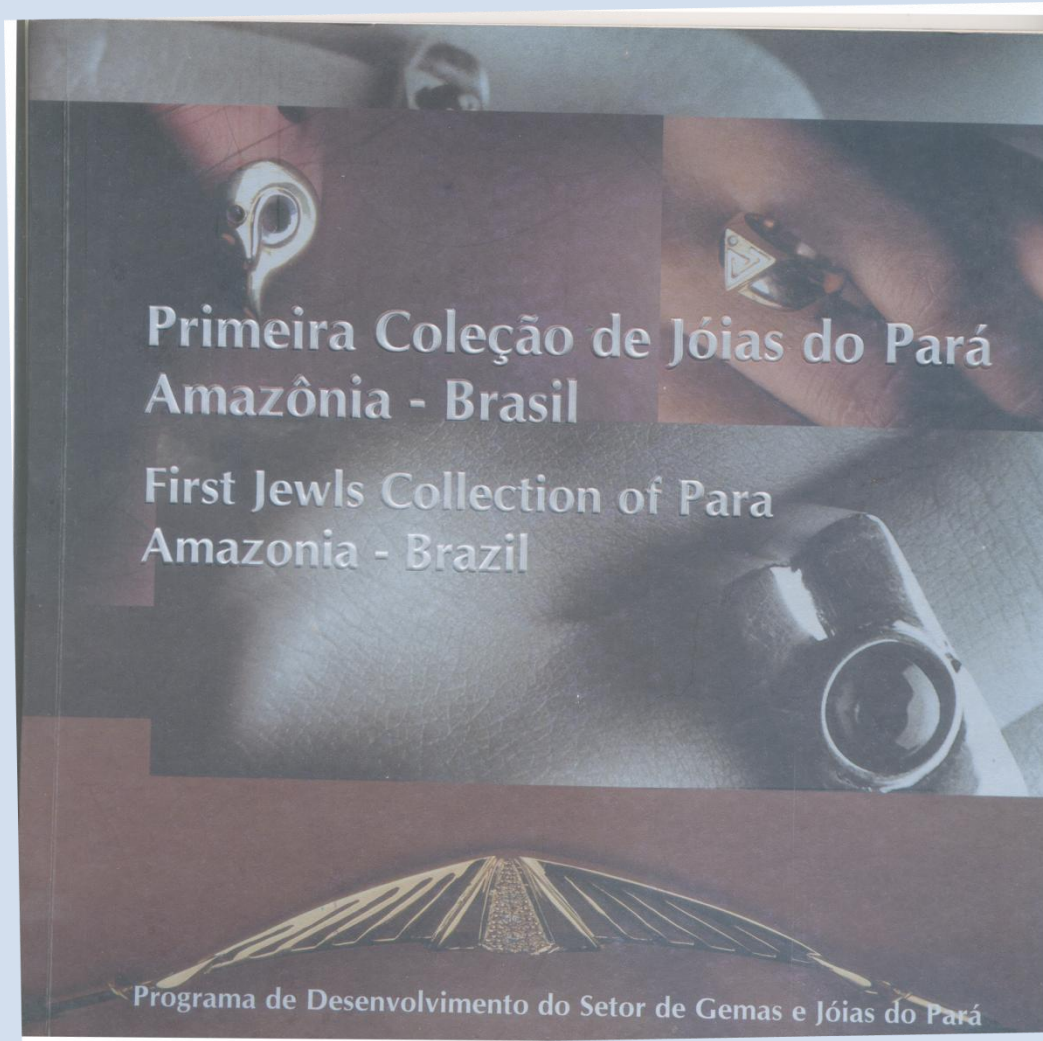
9.2 Catalogado em publicação da Coleção de Jóias “Hiléia Amazônica” - 21 de março de 2001. Belém - Pa.



9.3 Catalogado em publicação da Coleção de Jóias “Hiléia Amazônica” - 21 de março de 2001. Belém - Pa.



- 10.1 Catalogado em publicação “I coleção jóias do Pará – Amazônia – Brasil”, Secretaria Executiva do Trabalho e Promoção Social, 2002. Belém, Pará.



10.2 Catalogado em publicação “I coleção jóias do Pará – Amazônia – Brasil”, Secretaria Executiva do Trabalho e Promoção Social, 2002. Belém, Pará.

GOVERNADOR DO ESTADO DO PARÁ
Almir José de Oliveira Gabriel

SECRETÁRIA ESPECIAL DE ESTADO DE PROTEÇÃO SOCIAL
Socorro Gabriel

SECRETÁRIA EXECUTIVA DO TRABALHO E PROMOÇÃO SOCIAL
Suleima Fraiha Pegado (1999-2002)
Leila Nazareth Gonzaga Machado (2002)

COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE DESENVOLVIMENTO DO SETOR DE GEMAS E JÓIAS DO PARÁ
SECRETARIA EXECUTIVA DO TRABALHO E PROMOÇÃO SOCIAL - SETEPS
SECRETARIA EXECUTIVA DE INDÚSTRIA, COMÉRCIO E MINERAÇÃO - SEICOM
SERVIÇO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS DO PARÁ - SEBRAE-PA
CONSULTORIA:
IBGM - Instituto Brasileiro de Gemas e Metais Preciosos
SEBRAE-PA - SERVIÇO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS DO PARÁ

CATÁLOGO DA 1ª COLEÇÃO JÓIAS DO PARÁ - AMAZÔNIA - BRASIL

COORDENAÇÃO
Ana Catarina Peixoto de Brito

EDIÇÃO E TEXTO
Hamilton Braga

PROGRAMAÇÃO VISUAL
Luciano Oliveira

FOTOGRAFIA
Walda Marques / WO

REVISÃO EDITORIAL
Renata Ferreira

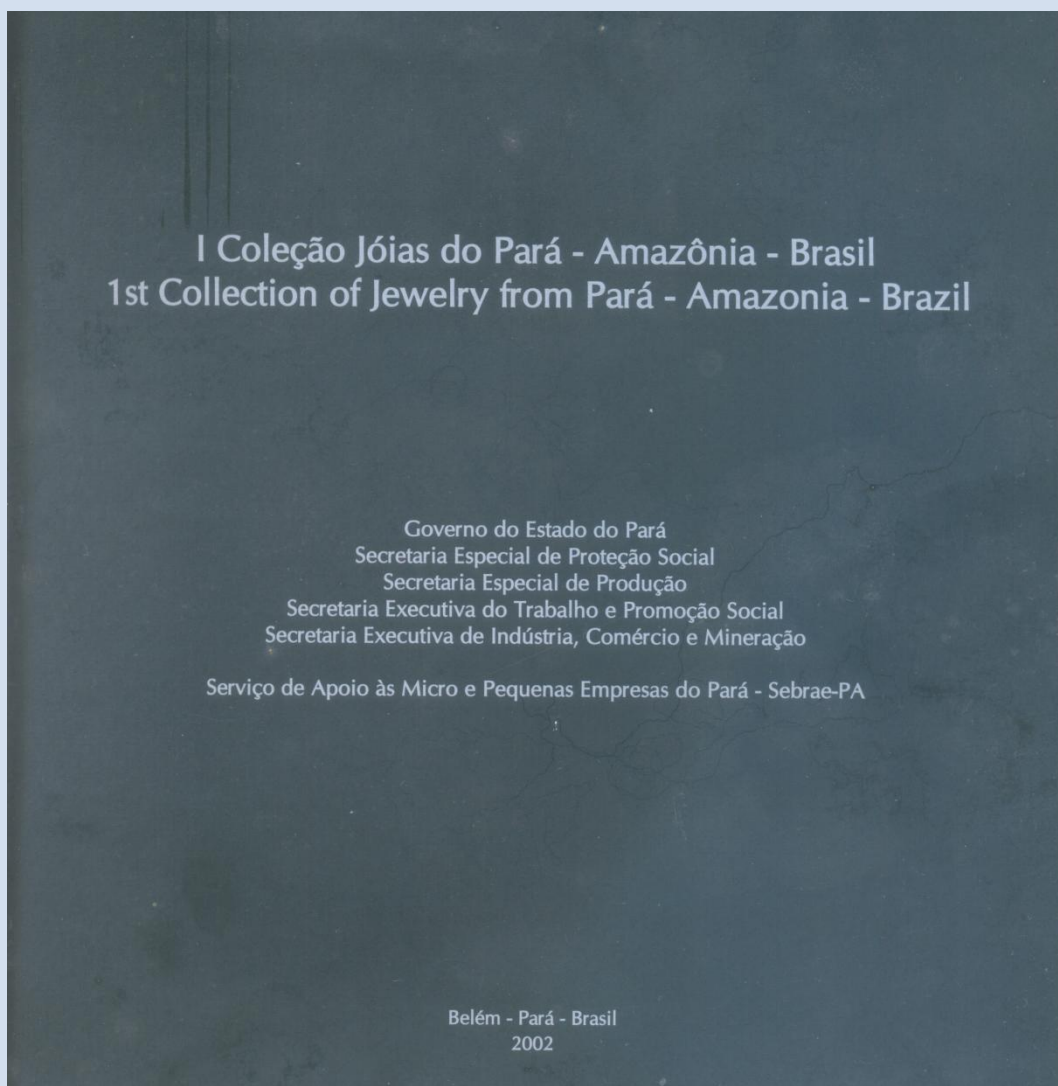
CATALOGAÇÃO

P221 p. Pará - Secretaria Executiva do Trabalho e Promoção Social.
1ª Coleção Jóias do Pará - Amazônia - Brasil
Belém, SETEPS, 2002

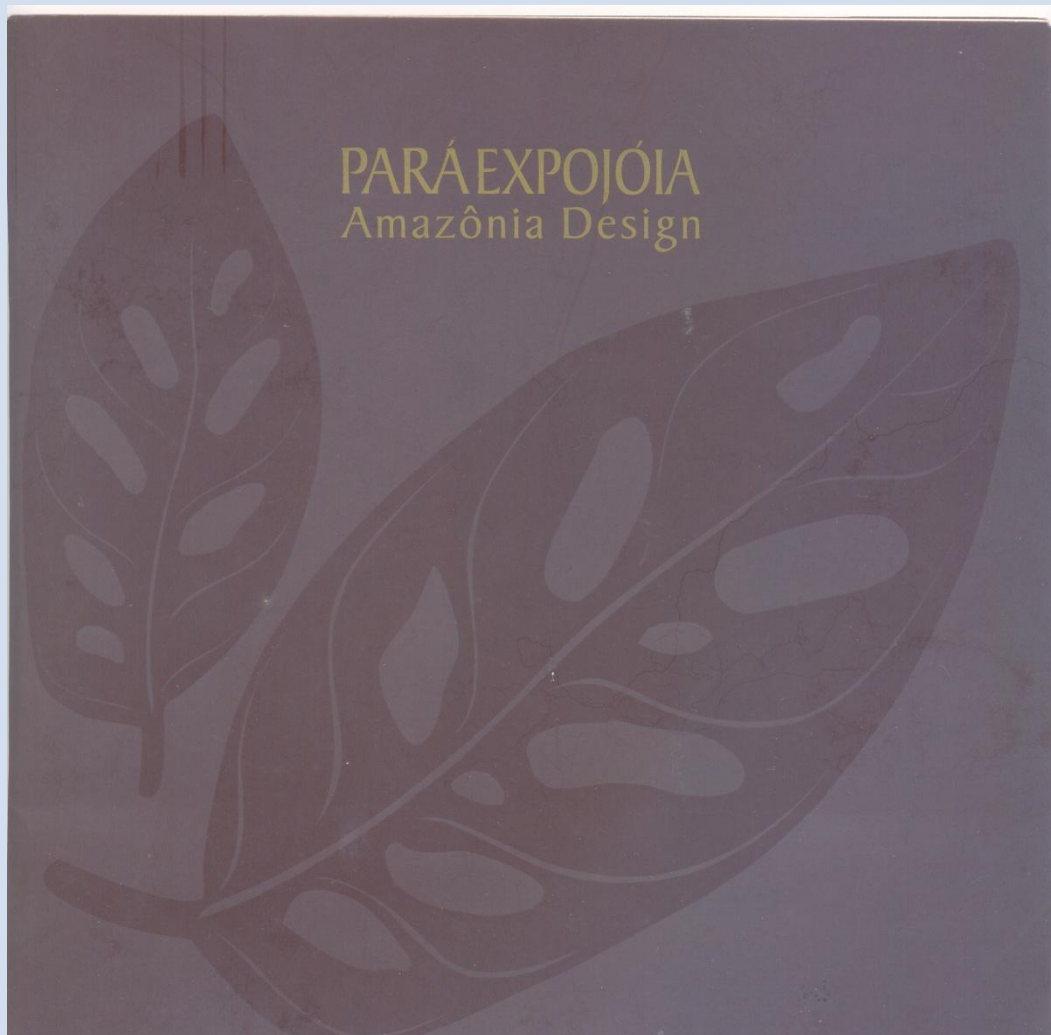
1. Catálogo. 2. Jóias. Pará. I. Título.

SECRETARIA EXECUTIVA DO TRABALHO E PROMOÇÃO SOCIAL
Av. Governador José Malcher, 652 - 3º andar
CEP: 66.035-100 - Belém - Pará - Brasil
Fone/Fax: (0xx91) 224.2321 / 225.3281
Fone: (0xx91) 224.1412
e-mail: seteps2@prodepa.gov.br

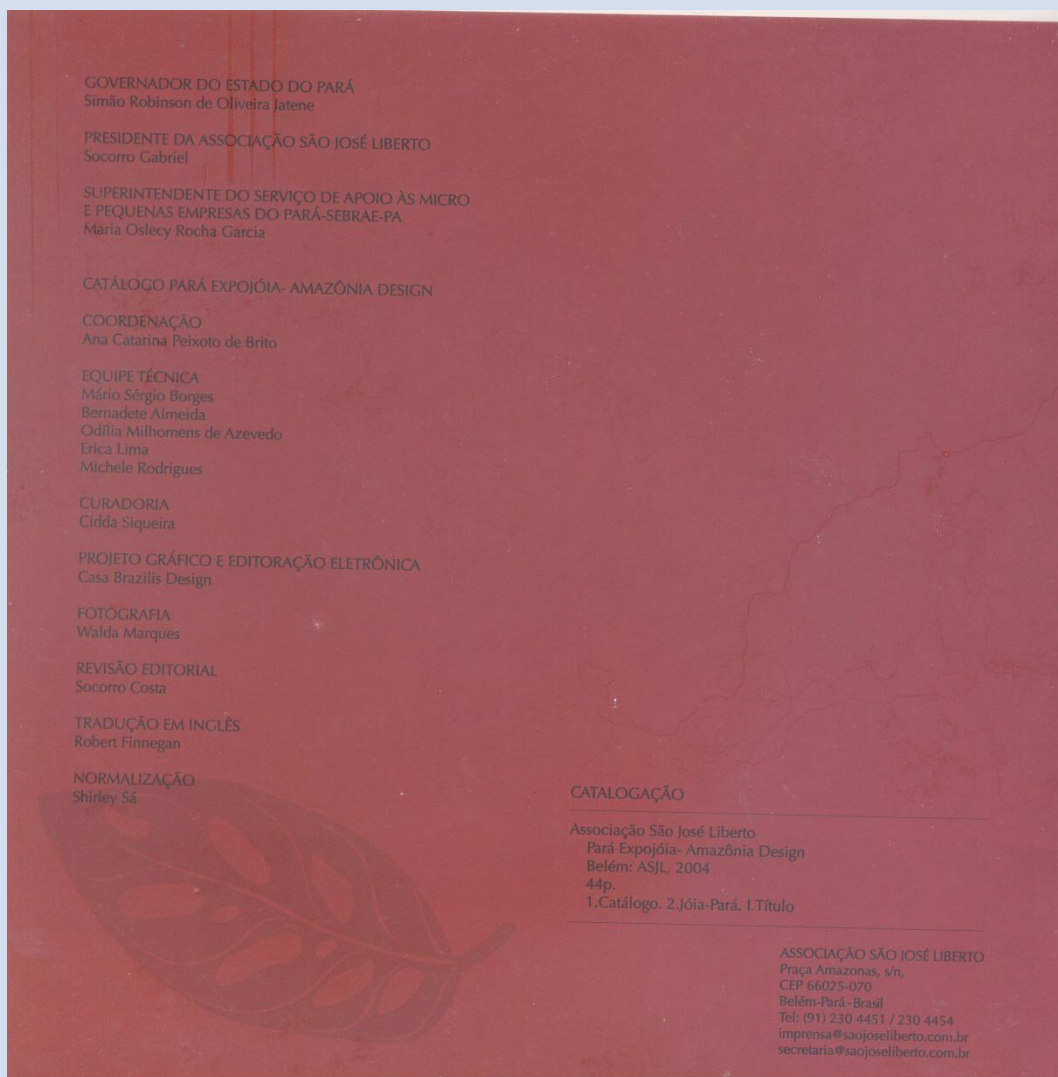
10.3 Catalogado em publicação “I coleção jóias do Pará – Amazônia – Brasil”, Secretaria Executiva do Trabalho e Promoção Social, 2002. Belém, Pará.



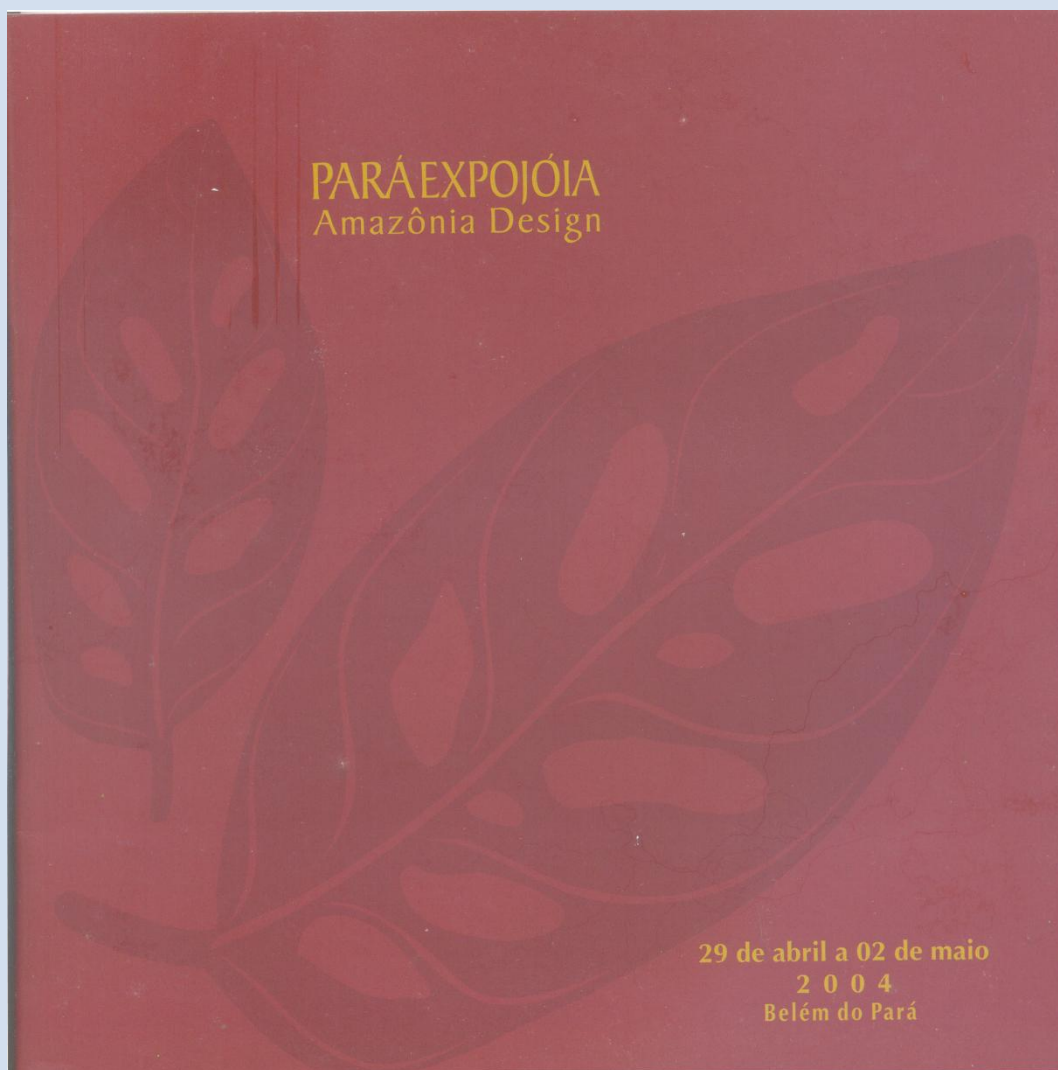
- 11.1 Catalogado em publicação “Pará Expojóia: Amazônia Design”, Associação São José Liberto, 2004. Belém, Pará.



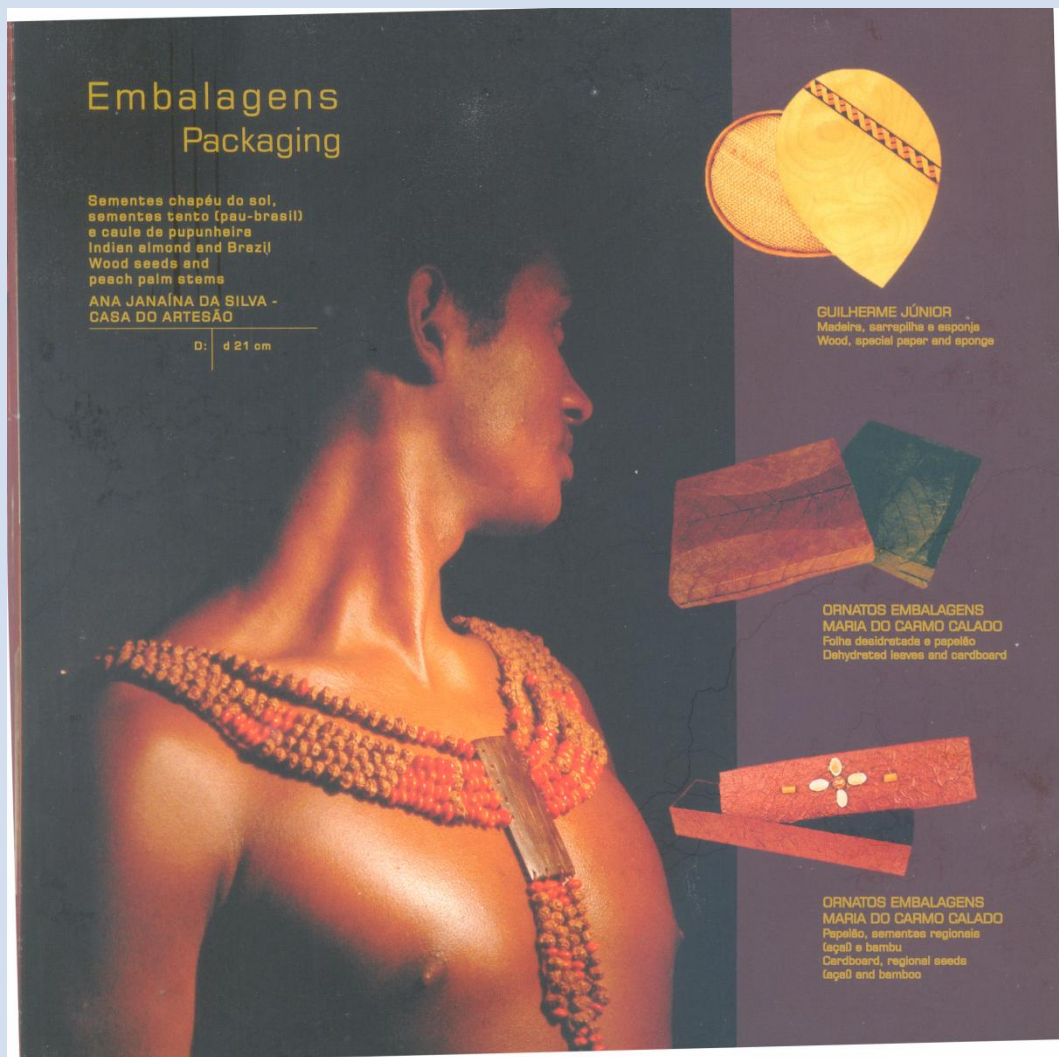
11.2 Catalogado em publicação “Pará Expojóia: Amazônia Design”, Associação São José Liberto, 2004. Belém, Pará.



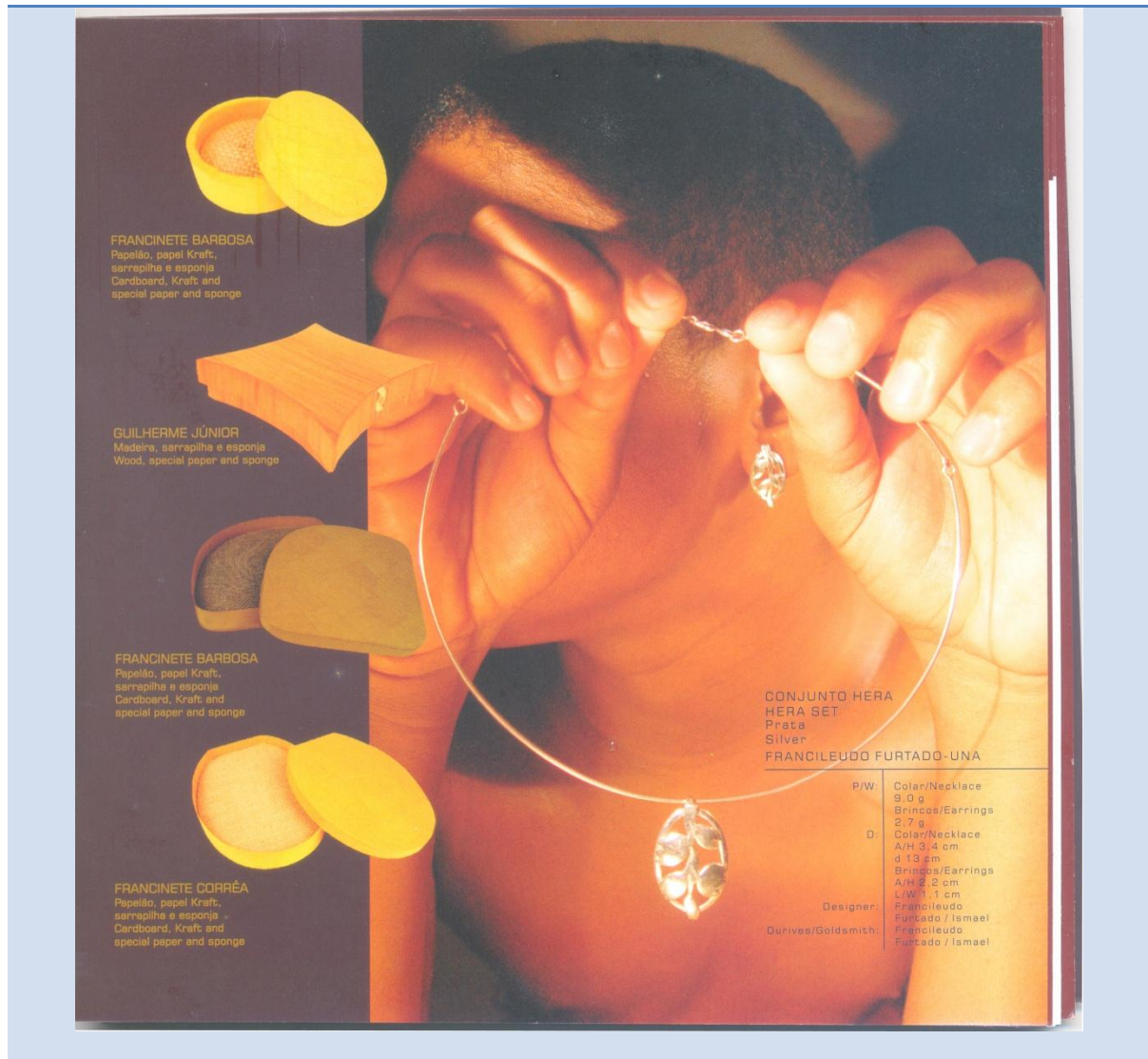
- 11.3 Catalogado em publicação “Pará Expojóia: Amazônia Design”, Associação São José Liberto, 2004. Belém, Pará.



11.4 Catalogado em publicação “Pará Expojóia: Amazônia Design”,
Associação São José Liberto, 2004. Belém, Pará.



**11.5 Catalogado em publicação “Pará Expojóia: Amazônia Design”,
Associação São José Liberto, 2004. Belém, Pará.**



**11.6 Catalogado em publicação “Pará Expojóia: Amazônia Design”,
Associação São José Liberto, 2004. Belém, Pará.**



CORAÇÃO DA AMAZÔNIA
HEART OF THE AMAZON
 Ouro 18kt, madeira marchetada e brilhantes
 18kt gold, inlaid wood and diamonds
ARCANJO'S - UNA

PT/TW:	3,4 g
D:	A/H 2,5 cm - L/W 2,7 cm - P/D 0,6 cm
Designer:	Carlos Arcanjo / Cláudio Sobral
Ourives/Goldsmith:	Irlândio Mattos

TARTARUGA
TURTLE
 Fios de ouro, madeira
 envernizada e diamantes
 Gold strands, varnished
 wood and diamonds
OUROGEMA

PT/WT:	7,2 gr
PD/WG:	6,3 gr
D:	A/H 3,0 cm
	L/W 2,3 cm
	P/D 0,7 cm
Designer:	Telma Gomes
Ourives/Goldsmith:	Paulo Filgueiras

TARTARUGA
TURTLE
 Citrino, diamantes e
 acabamento em ouro 18kt
 Citrine, diamonds and
 trimmings in 18kt gold
OUROGEMA

PT/WT:	6,8 gr
PD/WG:	4,4 g
D:	A/H 0,7 cm
	L/W 2,4 cm
Designer:	Telma Gomes
Ourives/Goldsmith:	Paulo Filgueiras

11.7 Catalogado em publicação “Pará Expojóia: Amazônia Design”, Associação São José Liberto, 2004. Belém, Pará.

GOVERNADOR DO ESTADO DO PARÁ
Almir José de Oliveira Gabriel

SECRETÁRIA ESPECIAL DE ESTADO DE PROTEÇÃO SOCIAL
Socorro Gabriel

SECRETÁRIA EXECUTIVA DO TRABALHO E PROMOÇÃO SOCIAL
Suleima Fraiha Pegado (1999-2002)
Leila Nazareth Gonzaga Machado (2002)

COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE DESENVOLVIMENTO DO SETOR DE GEMAS E JÓIAS DO PARÁ
SECRETARIA EXECUTIVA DO TRABALHO E PROMOÇÃO SOCIAL - SETEPS
SECRETARIA EXECUTIVA DE INDÚSTRIA, COMÉRCIO E MINERAÇÃO - SEICOM
SERVIÇO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS DO PARÁ - SEBRAE-PA
CONSULTORIA:
IBGM - Instituto Brasileiro de Gemas e Metais Preciosos
SEBRAE-PA - SERVIÇO DE APOIO ÀS MICRO E PEQUENAS EMPRESAS DO PARÁ

CATÁLOGO DA 1ª COLEÇÃO JÓIAS DO PARÁ - AMAZÔNIA - BRASIL

COORDENAÇÃO
Ana Catarina Peixoto de Brito

EDIÇÃO E TEXTO
Hamilton Braga

PROGRAMAÇÃO VISUAL
Luciano Oliveira

FOTOGRAFIA
Walda Marques / WO

REVISÃO EDITORIAL
Renata Ferreira

CATALOGAÇÃO

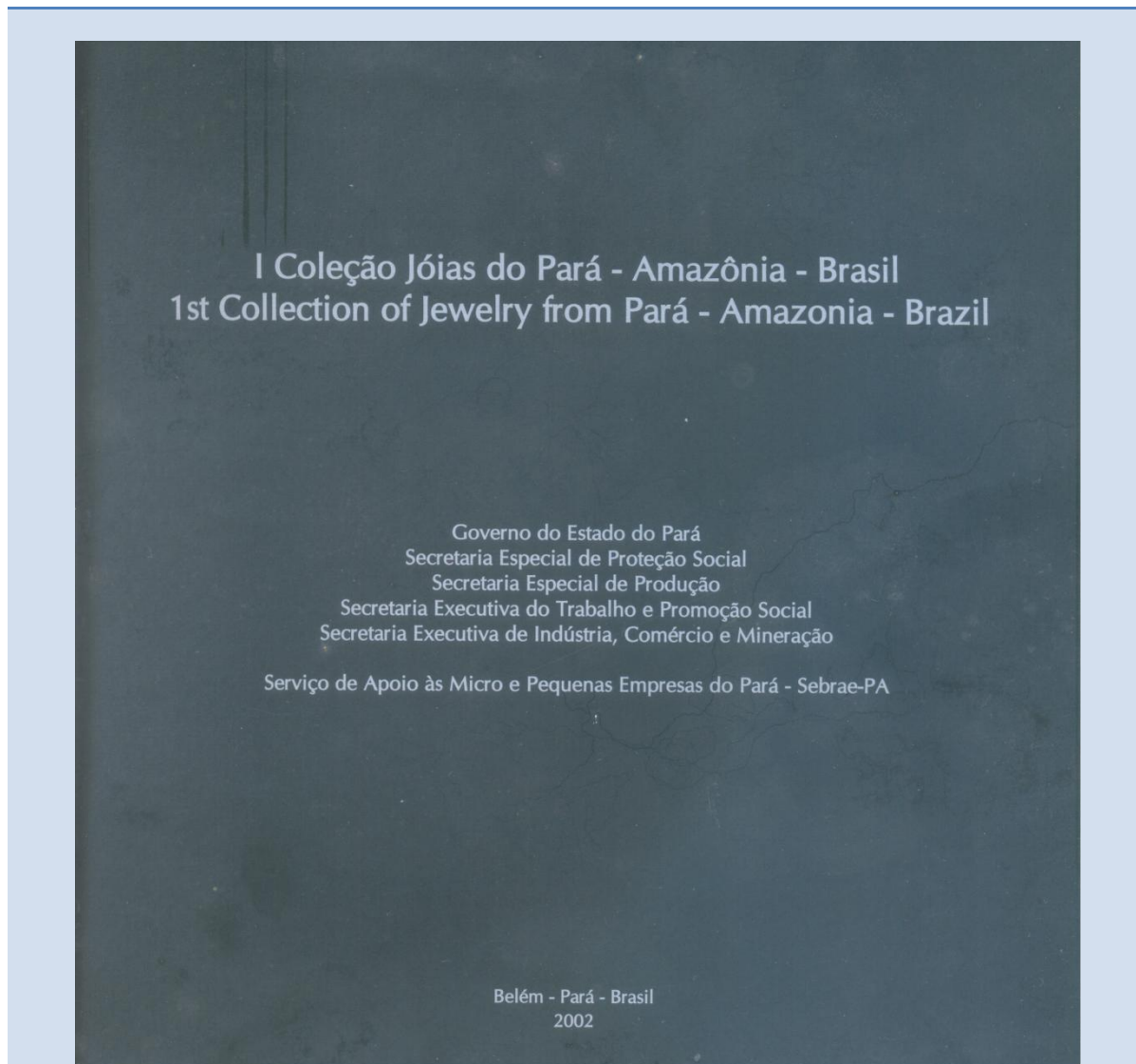
P221 p. Pará - Secretaria Executiva do Trabalho e Promoção Social.

1ª Coleção Jóias do Pará - Amazônia - Brasil
Belém, SETEPS, 2002

1. Catálogo. 2. Jóias. Pará. I. Título.

SECRETARIA EXECUTIVA DO TRABALHO E PROMOÇÃO SOCIAL
Av. Governador José Malcher, 652 - 3º andar
CEP: 66.035-100 - Belém - Pará - Brasil
Fone/Fax: (0xx91) 224.2321 / 225.3281
Fone: (0xx91) 224.1412
e-mail: seteps2@prodepa.gov.br

**11.8 Catalogado em publicação “Pará Expojóia: Amazônia Design”,
Associação São José Liberto, 2004. Belém, Pará.**



12.1 Expositor na “4º Brasiltec – 4º Salão Internacional de Inovação Tecnológica”, de 5 a 8 de outubro de 2005. São Paulo – SP.



12.2 Expositor na “4º Brasiltec – 4º Salão Internacional de Inovação Tecnológica”, de 5 a 8 de outubro de 2005. São Paulo – SP.



- 13 Expositor na “II Pará Expojóia Amazônia Design – Riqueza viva”, (sem data). Belém – Pa.



- 14.1 Catalogado em publicação “Jóias do Pará – Amazônia - Brasil, coleção 2005-2006”, Associação São José Liberto, 2006. Belém, Pará.



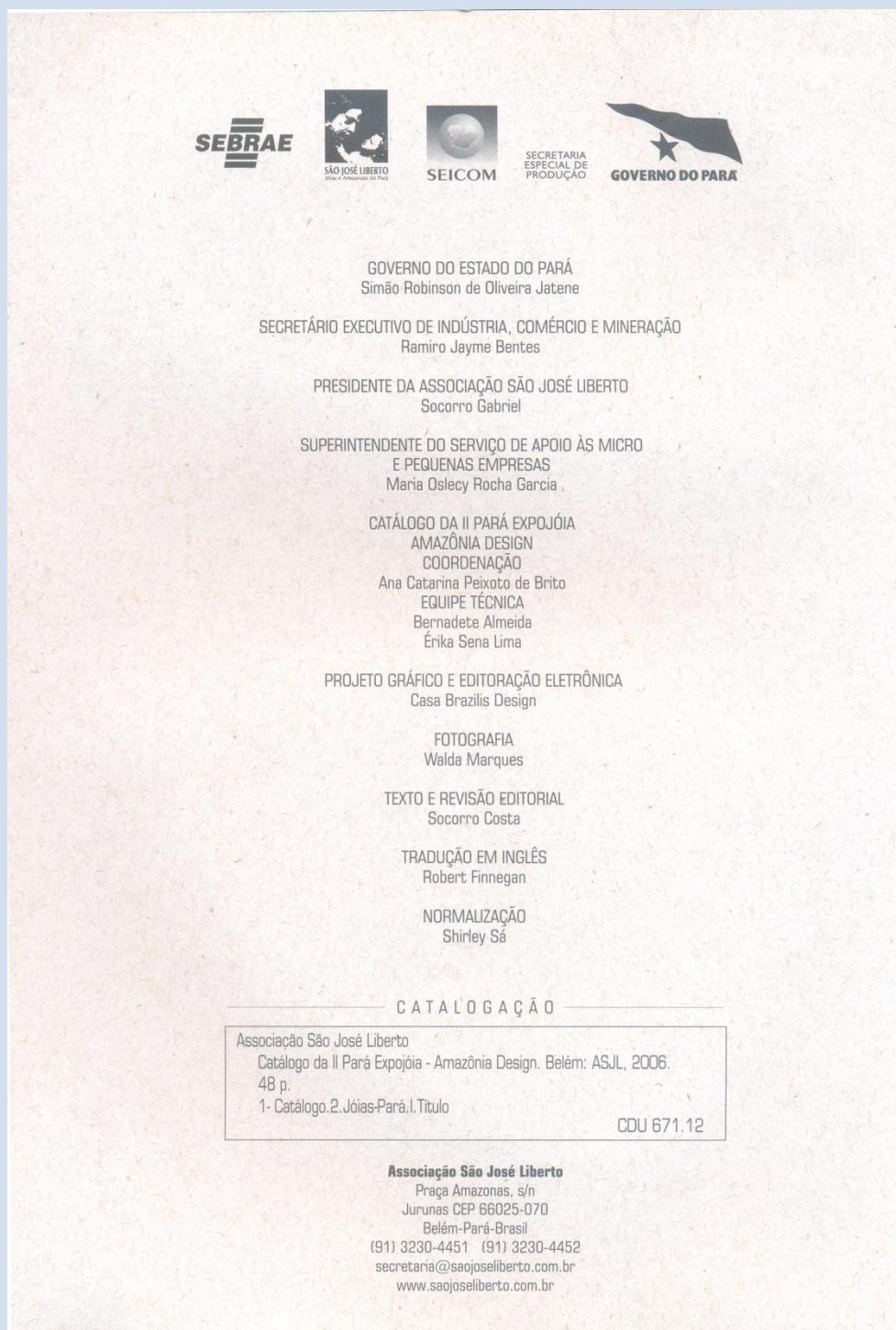
14.2 Catalogado em publicação “Jóias do Pará – Amazônia - Brasil, coleção 2005-2006”, Associação São José Liberto, 2006. Belém, Pará.



14.3 Catalogado em publicação “Jóias do Pará – Amazônia - Brasil, coleção 2005-2006”, Associação São José Liberto, 2006. Belém, Pará.



14.4 Catalogado em publicação “Jóias do Pará – Amazônia - Brasil, coleção 2005-2006”, Associação São José Liberto, 2006. Belém, Pará.



14.5 Catalogado em publicação “Jóias do Pará – Amazônia - Brasil, coleção 2005-2006”, Associação São José Liberto, 2006. Belém, Pará.

24 REMANDO CONTRA A MARÉ

Prata e couro de peixe | Silver and fish leather
PINGENTE | PENDANT
Peso total | Total weight: 8,2g
Dimensões | Dimensions: A | H 5,2cm L | W 2 cm
ANEL | RING
Peso total | Total weight: 8g
Dimensões | Dimensions: A | H 4,1cm L | W 1,6 cm
Designer: Cláudia Schneider
Ourives | Silversmith: Paulo Tavares
Produtor | Producer: Grupo Matsueté

25 LÁ ONDE O RIO FAZ A CURVA

Prata e couro de peixe | Silver and fish leather
PINGENTE | PENDANT
Peso total | Total weight: 13,9g
Dimensões | Dimensions: A | H 4,9cm L | W 2,8cm
Designer: Cláudia Schneider
Ourives | Silversmith: Paulo Tavares
Produtor | Producer: Grupo Matsueté

TEM UMA PEDRA NO MEU CAMINHO

Prata e couro de peixe | Silver and fish leather
PINGENTE | PENDANT
Peso total | Total weight: 16,1g
Dimensões | Dimensions: A | H 4,9cm L | W 3,4cm
Designer: Cláudia Schneider
Ourives | Silversmith: Paulo Tavares
Produtor | Producer: Grupo Matsueté

26 SERPENTE TAPAJÓUNICA

Prata, pó da semente de muru-muru e óxido vermelho | Silver, muru-muru seeds dust and red oxide
BRINCOS | EARRINGS
Peso total | Total weight: 7,4g
Dimensões | Dimensions: A | H 26mm L | W 15mm
PINGENTE | PENDANT
Peso total | Total weight: 8,8g
Dimensões | Dimensions: A | H 43mm L | W 20mm
Designer: Carlos Henrique
Produtor | Producer: Irilândia Mates

27 CURVAS DE CARAJÁS

Ouro, chifre e esmeraldas | Gold, bull horn and emeralds
PINGENTE | PENDANT
Peso total | Total weight: 8,7g
Dimensões | Dimensions: A | H 30mm L | W 19mm
Designer: Yá Mara
Produtor | Producer: Ourögema

28 PIRACEMA

Prata e rubi | Silver and ruby
PINGENTE | PENDANT
Peso total | Total weight: 7,8g
Dimensões | Dimensions: A | H 42mm L | W 20mm
Designer: Jaime Lisboa
Produtor | Producer: Jr. Jóias

MANTO

Prata, pó da semente de muru-muru e óxido vermelho | Silver, muru-muru seeds dust and red oxide
BRINCOS | EARRINGS
Peso total | Total weight: 6,8g
Dimensões | Dimensions: A | H 41mm L | W 12mm
COLAR | NECKLACE
Peso total | Total weight: 9,8g
Dimensões | Dimensions: A | H 33mm L | W 25mm
Designer: Carlos Henrique
Produtor | Producer: Irilândia Mates

29 VITÓRIA RÉGIA

Ouro e gemas brasileiras | Gold and brazilian gemstones
COLAR | NECKLACE
Peso total | Total weight: 9,8g
Dimensões do pingente | Pendant dimensions: A | H 3,5cm L | W 1cm
Designer: Circo Silva
Produtor | Producer: Circo Silva

30 TREVO

Prata, calcetônia e granada | Silver, calcetônia and garnet
ANEL | RING
Peso total | Total weight: 16,5g
Dimensões | Dimensions: A | H 3,1cm L | W 3,3cm
Designer: D' Sales
Produtor | Producer: D' Sales

PIPA

Ouro e quartzo | Gold and quartz
ANEL | RING
Dimensões da gema | Gems dimensions: A | H 1,2cm L | W 1,2cm
Peso total | Total weight: 3,4g
Lapidária | Stonecutter: Leila Salame
Designer: Joseli Lima
Ourives | Silversmith: Irilândia Mates

31 MUNDO CARAJÁS

Couro e osso pirolado | Leather and bone
COLAR | NECKLACE
Peso total | Total weight: 15,3g
Dimensões do pingente | Pendant dimensions: Ø 3,9mm
Designer: Yá Mara
Produtor | Producer: Ourögema

GÊNESE

Prata e tucumã | Silver and tucumã seed
CHAVEIRO | KEYCHAIN
Peso total | Total weight: 16g
Dimensões | Dimensions: A | H 12cm L | W 13mm
Designer: Argemiro Muiroz
Produtor | Producer: Joartmoro

32 PANEIROS DE AÇAÍ

Ouro e ametista | Gold and amethyst
COLAR | NECKLACE
Peso total | Total weight: 19,2g
Dimensões do pingente | Pendant dimensions: A | H 125mm Ø 73mm
Designer: Erivaldo Jr.
Produtor | Producer: Azevedo e Góis

33 AJURÁ

Prata, diamantes e greengold | Silver, diamonds and greengold
ANEL | RING
Peso total | Total weight: 25,3g
Dimensões | Dimensions: A | H 20mm L | W 25mm
Designer: D' Sales
Produtor | Producer: D' Sales

34 BALÉ DAS NINFAS

Ouro e citrino briolat | Gold and citrine
BRINCOS | EARRINGS
Peso total | Total weight: 10,3 g
Dimensões | Dimensions: A 77mm L 20mm
Designer: Yá Mara
Produtor | Producer: José Ribamar

35 EVOLUÇÃO

Prata e coco | Silver and coconut hull
PULSEIRA | BRACELET
Peso total | Total weight: 28,9g
Dimensões | Dimensions: L | W 11mm C | D 20 cm
ANEL | RING
Peso total | Total weight: 28,9g
Designer: Ocione Garçon
Produtor | Producer: Edvaldo da Costa

CANOA

Ouro e ametista | Gold and amethyst
ANEL | RING
Peso total | Total weight: 9,8g
Dimensões | Dimensions: L | W 20mm
Designer: Ocione Garçon
Produtor | Producer: José Ribamar

36 DONA BELA

Ouro e esmeraldas | Gold and emeralds
COLAR E PINGENTE | COLAR AND PENDENT
Peso total | Total weight: 30mm L | W 38mm Ø 12,2mm
BRINCOS | EARRINGS
Peso total | Total weight: 24,3g
Dimensões | Dimensions: A 40mm L 13mm
Designer: Selma Montenegro
Produtores | Producers: Lourival, Dionísio de Oliveira e Audimar Coelho da Silva

CARAJÁS

Ouro e diamantes | Gold and diamonds
PINGENTE | PENDENT
Peso total | Total weight: 8g
Dimensões | Dimensions: A | H 41mm L | W 13mm
Designer: Carmen Lamas
Produtores | Producers: Sumika Miyashiro, Sétima de Sousa e Marlene Ribeiro

37 MINÉRIOS

Ouro polido e fênice | Gold
BRINCOS | EARRINGS
Peso total | Total weight: 5,7g
Dimensões | Dimensions: A | H 49mm L | W 8mm
Designer: I Carmen Lamas
Produtor | Producer: Carlos Manoel

38 e 39 COLEÇÃO BOSQUE DE PEDRAS | BOSQUE DE PEDRAS

COLLECTION
Descrição | Description: Rocha cloritita e prata | Cloritite stone and silver
PEÇAS | PIECES
Castiçal | Candlestick
Porta-recado | Memoholder
Porta-caneta | Pencil cup
Cinzeiro | Ashtray
Porta-jóias | Jewelry box
Designer: Carlos Azeiteiro
Produtores | Producers: Associação dos Artesãos e Lapidários de Floresta do Araguaia e Rahma Cenas e Jóias | Floresta do Araguaia Stonecutters Association and Rahma Gems and Jewels

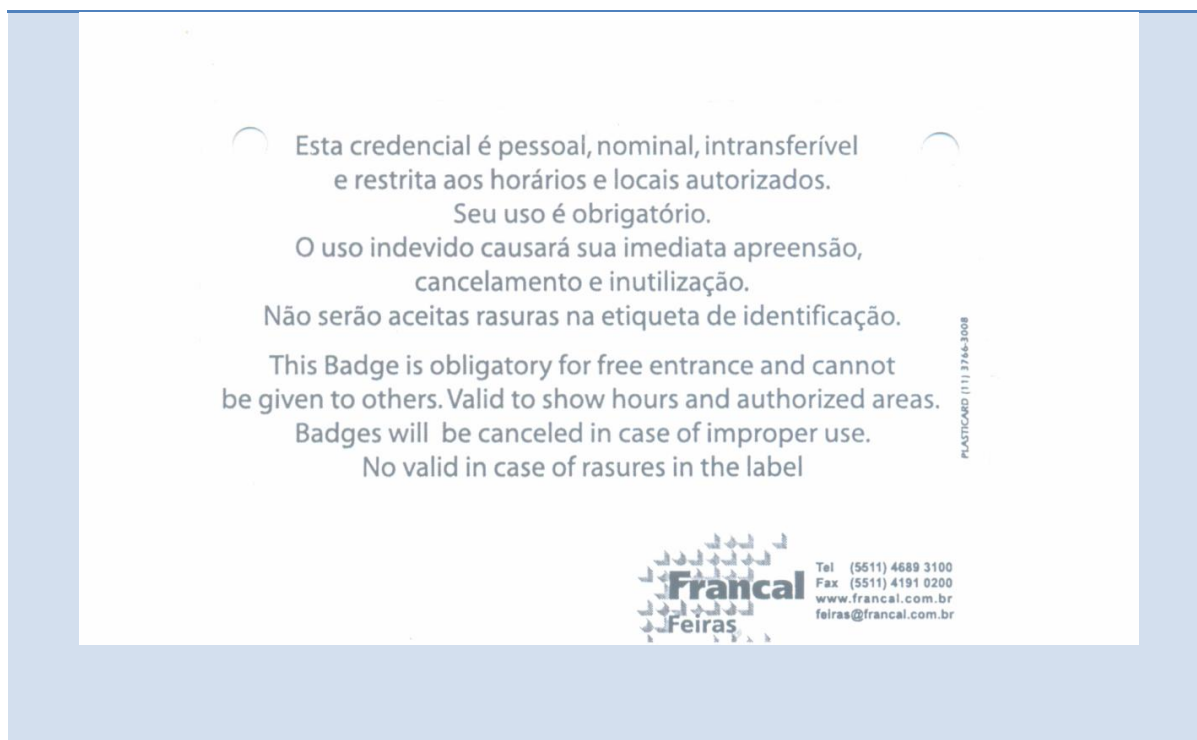
40 e 41 EMBALAGENS | PACKING

Produtor | Producer: ORNATOS
Descrição | Description: Embalagens em folhas desidratadas e papelão | Packaging in dehydrated leaves and cardboard
Produtor | Producer: ANYTY
Descrição | Description: Embalagens em madeiras da Amazônia | Packaging in amazonian woods
Produtor | Producer: CAIXANGÁ
Descrição | Description: Embalagens em papel kraft, papelão, fibra de abacaxi e sementes | Packaging in cardboard, pineapple fiber paper, natural fibers and seeds

15.1 Expositor na “Bio Brazil Fair” - 2ª Feira Internacional de Produtos Orgânicos e Agroecologia, de 20 a 26 de abril de 2006. São Paulo – SP.



15.2 Expositor na “Bio Brazil Fair” - 2ª Feira Internacional de Produtos Orgânicos e Agroecologia, de 20 a 26 de abril de 2006. São Paulo – SP.



- 16 Expositor na “III Pará Expojóia Amazônia Design - Em cena, sua verdadeira natureza”, de 23 a 26 de novembro de 2006. Belém, Pará.



- 17 Expositor na “Amazon Tech 2006 - novos rumos para a ciência, tecnologia e negócios sustentáveis” de 29 a 03 de dezembro de 2006. Belém – Pará.



- 18 Expositor na “VIII Feira da Indústria do Pará”, de 23 a 26 de maio de 2007. Belém – Pará.



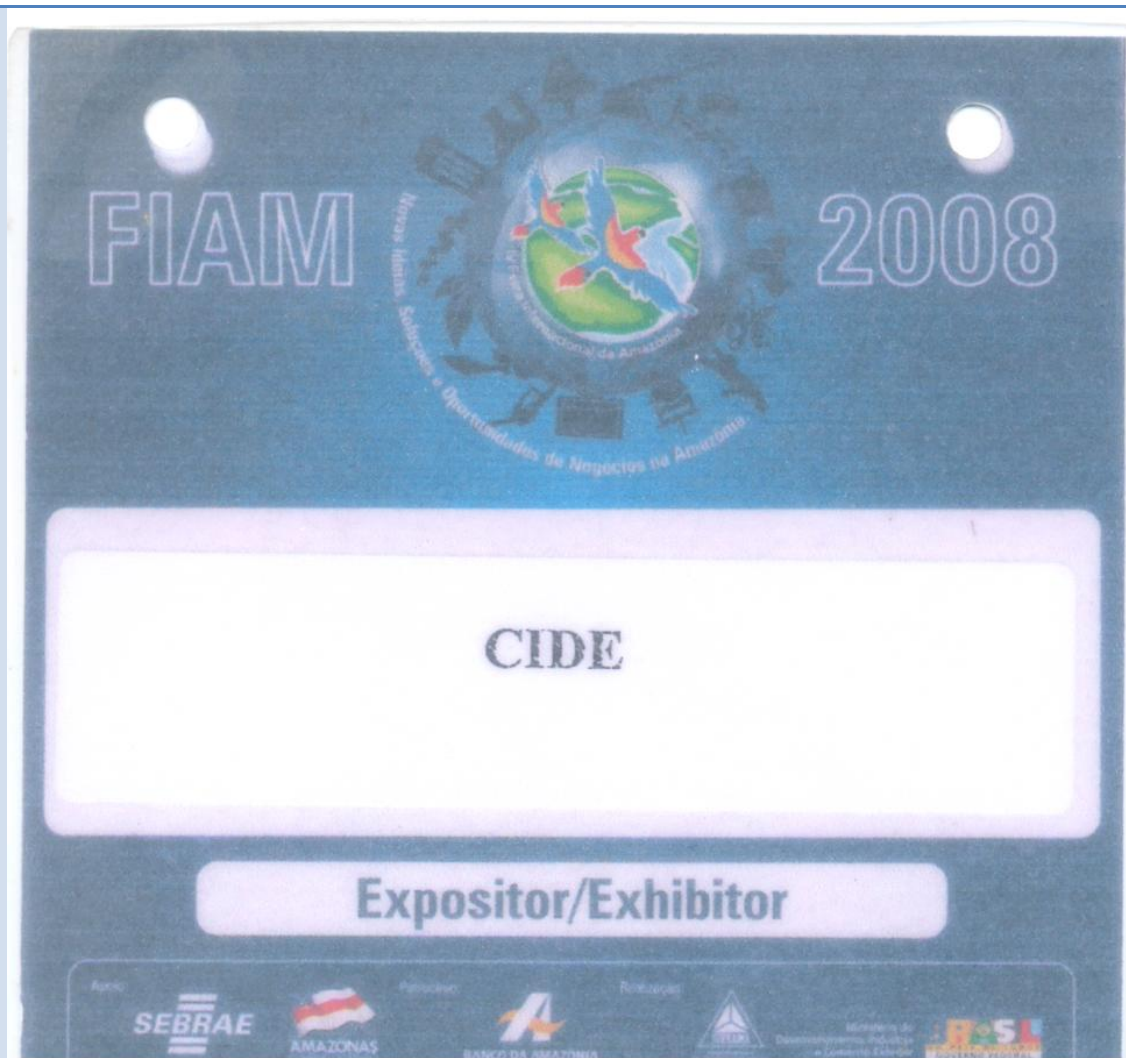
- 19 Expositor na “59ª Reunião Anual SBPC – Amazônia: Desafio Nacional”, de 08 a 13 de julho de 2007”. Belém – Pará.



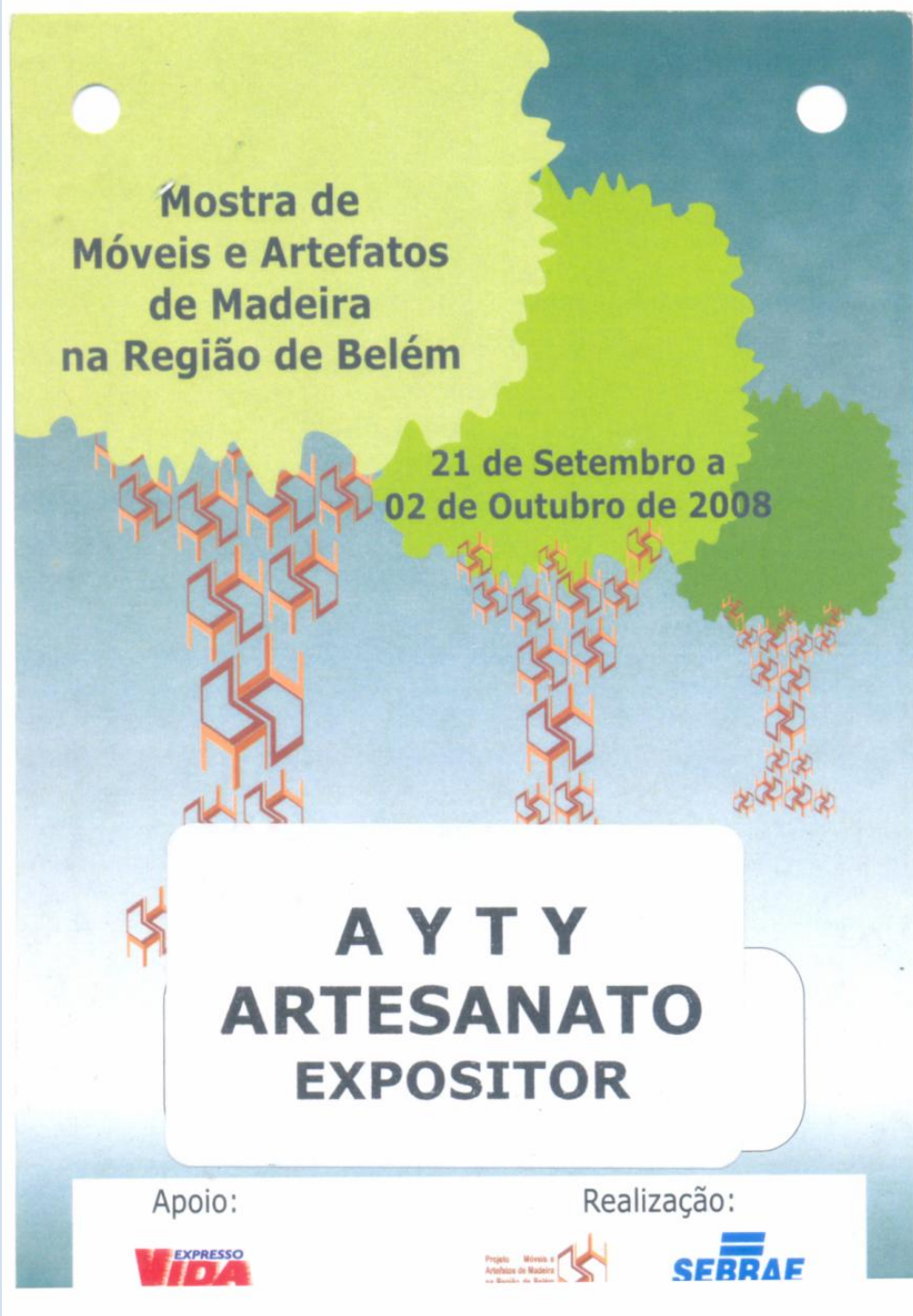
- 20 Expositor na “Sthetic & Look Hair”, de 27 a 29 de julho de 2008. Belém – Pará.



- 21 Expositor na “VI Feira Internacional da Amazônia – FIAM 2008”, 10 a 13 de setembro de 2008. Manaus - Am.



- 22 Expositor na “Mostra de móveis e artefatos de madeira na região de Belém”, de 21 de Setembro a 02 de Outubro de 2008. Belém – Pa.



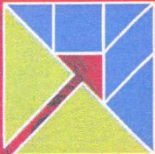
- 23.1 Expositor na “Amazon Tech 2008 – educação e inovação pela sustentabilidade” e comunicação de experiências de sucesso com o tema “Inovação e design na fabricação de pequenos objetos de madeira” de 25 a 28 de novembro de 2008. São Luis, Ma.



- 23.2 Expositor na “Amazon Tech 2008 – educação e inovação pela sustentabilidade” e comunicação de experiências de sucesso com o tema “Inovação e design na fabricação de pequenos objetos de madeira” de 25 a 28 de novembro de 2008. São Luis, Ma.



- 23.3 Expositor na “Amazon Tech 2008 – educação e inovação pela sustentabilidade” e comunicação de experiências de sucesso com o tema “Inovação e design na fabricação de pequenos objetos de madeira” de 25 a 28 de novembro de 2008. São Luís, Ma.



WORKSHOP

TECNOLÓGICO REGIONAL

PROJETO ESTRUTURANTE MADEIRA E MÓVEIS DA AMAZÔNIA

Amazontech - São Luís - Maranhão - Brasil

DATA: 26/11/2008 – AMAZONTECH 2008

LOCAL: Auditório Jaracaty – Sebrae/MA

São Luís/MA

Realização:



PROGRAMAÇÃO

8h as 8h45min	Credenciamento
8h45min as 9h	Solenidade de Abertura
9h as 9h45min	Tecnologia de Secagem da Madeira. Palestrante: Dr. Osmar Aguiar (EMBRAPA Amazônia Oriental)
9h45min as 10h30min	Utilização de Resíduos Florestais: Estudo de utilização de galhos pós-exploração de manejo. Palestrante: Renato Almeida (CETEMM - SENA/AC)
10h30min as 10h45min	Intervalo para o café
10h45min as 11h30min	Transformação de Resíduo de Marcenaria em produtos de madeira. Palestrante: Engenheiro Miguel Fiet (Palmann do Brasil)
11h30min as 12h15min	A importância da utilização do Design como ferramenta para o Desenvolvimento das Micro e Pequenas Empresas do segmento de madeira e móveis. Palestrante: Joice de Jesus Machado (FUCAPI)
12h15 as 14h15min	Intervalo para o Almoço
EXPERIÊNCIAS DE SUCESSO	
14h15min as 14h45min	PARICA - Alternativa para a fabricação de móveis Palestrante: Marco Síviero (Grupo Arboris)
14h45min as 15h15min	Processo de Colagem FINGER Palestrante: Jeane Dalmaso (Di Dalmaso)
15h15min as 15h45min	Linha de Pequenos Objetos de Madeira de Marabá Palestrante: Maria Inês Marangoanha (Movelaria Marangoanha)
15h45min as 16h15min	Inovação e Design na Fabricação de Pequenos Objetos de Madeira Palestrante: Guilherme Augusto dos Santos Junior (Ayty Artesanatos)
16h15min as 18h	Bate-papo tecnológico – Com os empresários do setor de Móveis e Artefatos de Madeira e Instituições de Ciência e Tecnologia. Objetivo: Aproximar as demandas das ofertas tecnológicas.
18h as 18h30min	Apresentação da Consolidação das demandas do setor de Móveis e Artefatos de Madeira e das ofertas tecnológicas das instituições de Ciência e Tecnologia da Amazônia.
18h30min	Coquetel de encerramento

24 Expositor no “Salão Abimóvel: salão internacional de vendas e exportação de móveis”, de 17 a 21 de agosto de 2009. São Paulo – SP.

salão abimóvel

Salão Internacional de Vendas e Exportações de Móveis
International Sales and Exports Furniture Show

Esta credencial permite o acesso do expositor ao recinto de realização do evento desde o período de montagem até a desmontagem, conforme cronograma abaixo. / This badge allows access for exhibitors to the event venue during the assembly to dismantling periods, according to the schedule below.

Período de Montagem: 11 a 15 de agosto - das 8 às 20h. / **Assembly Period:** August 11 - 15 - from 8:00 am to 10:00 pm.
Entrega do estande ao expositor: 15 de agosto até às 20h. / **Booth delivery to exhibitor:** August 15 - by 8:00 pm.
Limpeza Geral: 16 de agosto. / **General Cleaning:** August 16.
Abertura Oficial: 17 de agosto - a partir das 11h. / **Official Opening:** August 17 - 11:00 am.
Período de funcionamento do evento: 17 a 21 de agosto de 2009. / **Event period:** August 17-21, 2009.
Horário de funcionamento do evento: 13h às 20h. / **Event hours:** 1:00 to 8:00 pm.
Entrada para visitantes pré-cadastrados: 13h às 20h. / **Event hours for pre-registered visitors:** 1:00 to 8:00 pm.
Limpeza e abastecimento dos estandes: das 8h às 12h 30. / **Cleaning and supplying booths:** from 8:00 am to 12:30 pm.
Desmontagem: 22 a 24 de agosto - das 03h do dia 22/08 até às 13h do dia 24/08. / **Dismantling:** August 22 - 24 - from 12:00 am on August 22th until 1:00 pm on August 24th.

Por medidas de segurança é obrigatório aos expositores em todos os períodos do evento: / **For security purposes all exhibitors must at all times:**

- Usar a credencial de identificação. / **Use their badges;**
- Não trazer bermudas ou calções. / **Not wear bermuda shorts or shorts;**
- Usar calçado apropriado (durante a montagem), ficando proibidos: chinelos, tamancos e sandálias. / **Wear appropriate footwear (during assembly); the use of the following is forbidden: slip flops, clogs and sandals;**
- Usar equipamentos de segurança individual, de acordo com as normas da ABNT, quando necessários. / **Use personal protective equipment according to the ABNT standards; whenever necessary**

A credencial é pessoal e intransferível. / **The badge is for your strictly personal use.**

Não é permitido o ingresso de menores de 14 anos sob quaisquer circunstâncias em qualquer período da feira (montagem, evento e desmontagem). Na contratação de serviços de terceiros, não contrate menores de 18 anos. / **Age under 14 is not permitted at any time during the trade fair (pre and post-fair period). When engaging third-party services, do not hire minors under 18.**

Em caso de extravio desta credencial, deverá ser solicitado no CAEX uma re-emissão que terá o custo de R\$ 15,00. / **In case of lost badge, a new one must be requested from CAEX at a cost of R\$ 15.00.**

Organização / **Organization**

abimóvel
Associação Brasileira de Indústrias de Móveis e Decoração

MULTIPLUS
Associação Brasileira de Indústrias de Móveis e Decoração

Local / **Show Place**

anhembí
Associação Brasileira de Indústrias de Móveis e Decoração

salão abimóvel

Salão Internacional de Vendas e Exportação de Móveis
International Sales and Exports Furniture Show

17 a 21 AGOSTO 2009
Anhembi (São Paulo) Brasil
www.salaoabimovel.com.br

GUILHERME AUGUSTO

DIRETOR

AYTY EMBALAGENS

EXPOSITOR



EXPOSITOR

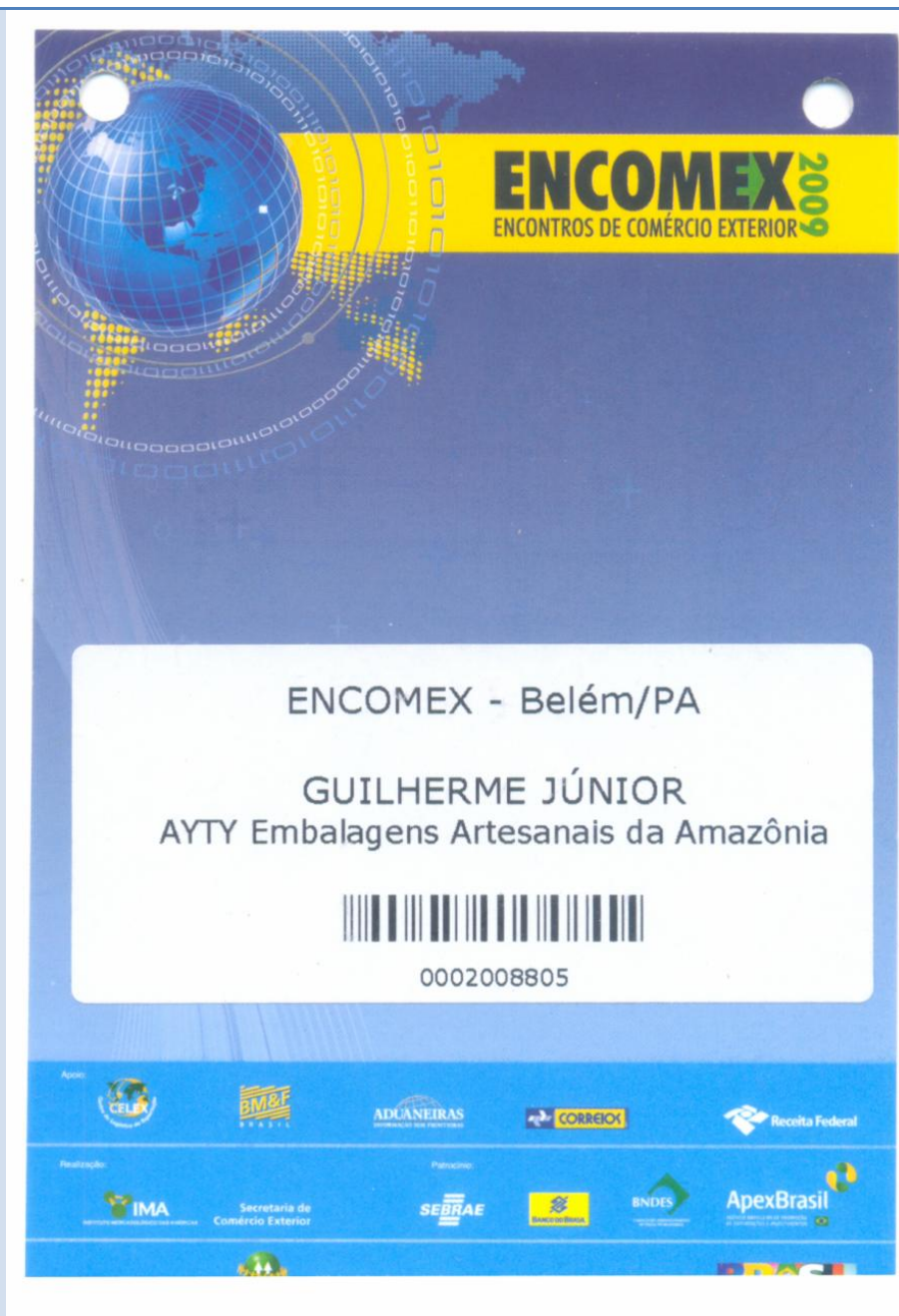
Patrocínio / **Sponsor**

SAYERLACK
SOLUÇÃO PARA MÓVEIS

- 25 Expositor na “V Feira Internacional da Amazônia - FIAM 2009: superando desafios com inovação”, de 25 a 29 de novembro de 2009. Manaus - Am.



- 26 Expositor na “Encomex – Encontros de comércio exterior 2009”, 02 a 03 de dezembro de 2009. São José do Rio Preto - São Paulo.



- 27 Expositor no “Jewelry Business meeting”, (sem data e local especificados); Pólo joalheiro. Belém- Pará.



- 28 Expositor na “Feira do empreendedor: bons ventos para os negócios da Amazônia, 2010”, de 26 a 30 de maio de 2010. Belém – Pará.



- 29 Expositor na “For Móble – 4ª feira Internacional de Fornecedores da Indústria Madeira e Móveis”, de 27 a 30 de julho de 2010. São Paulo – SP.



GUILHERME A. DOS SANTOS JR.

AYTY EMBALAGENS ARTESANAIS DA AMAZONIA
PP - PROPRIETÁRIO



VISITANTE

- 30 **Expositor na “Super Norte 2010”, de 11 a 13 de outubro de 2010.
Belém- Pará.**

IMPORTANTE

Será solicitado ao portador que comprove sua identidade através de documento com foto legalmente reconhecido.

O uso deste crachá é pessoal e intransferível, obrigatório durante todas as atividades da SuperNorte 2010, e restrito aos horários e locais autorizados.

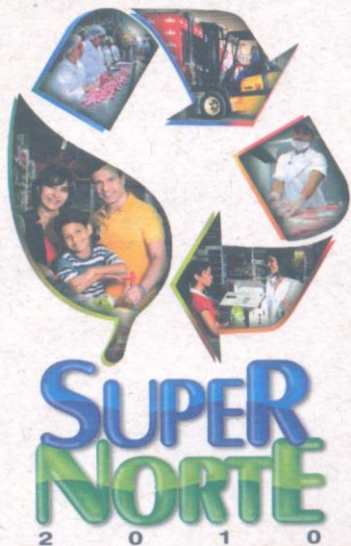
Não serão aceitas rasuras na etiqueta de identificação.

Reserva-se à Coordenação do evento o direito de recolher o crachá em caso de comprovado uso indevido.

A Aspas coloca-se à disposição dos participantes para resolver quaisquer questões ligadas à emissão e uso do crachá.

Horário de funcionamento da feira: 18h às 22h.


Após o uso deste crachá, favor descartar corretamente para reciclagem.



EXPOSITOR

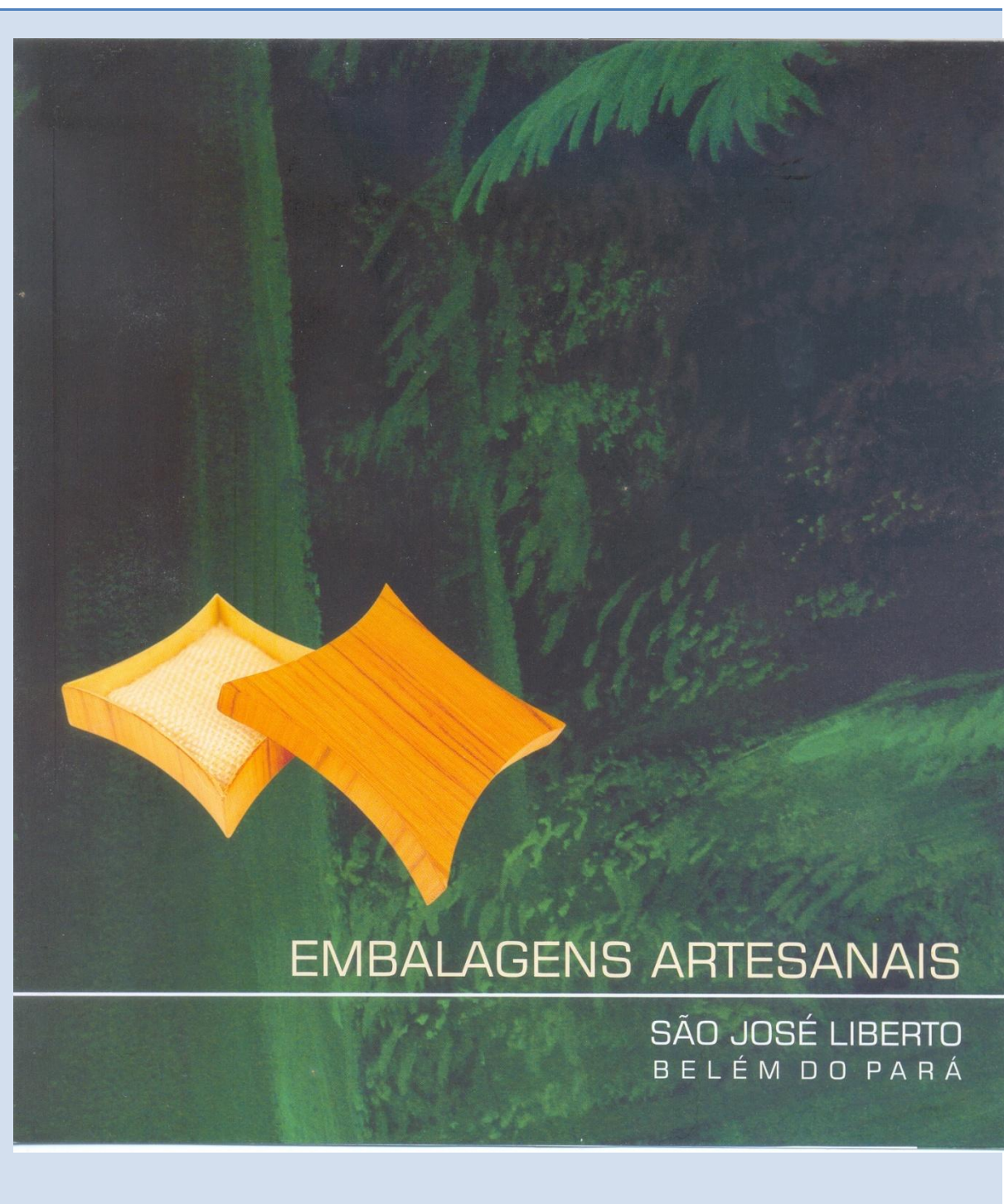
GUILHERME JUNIOR
AYTY ARTESANATO
EXPOSITOR
BELEM – PA



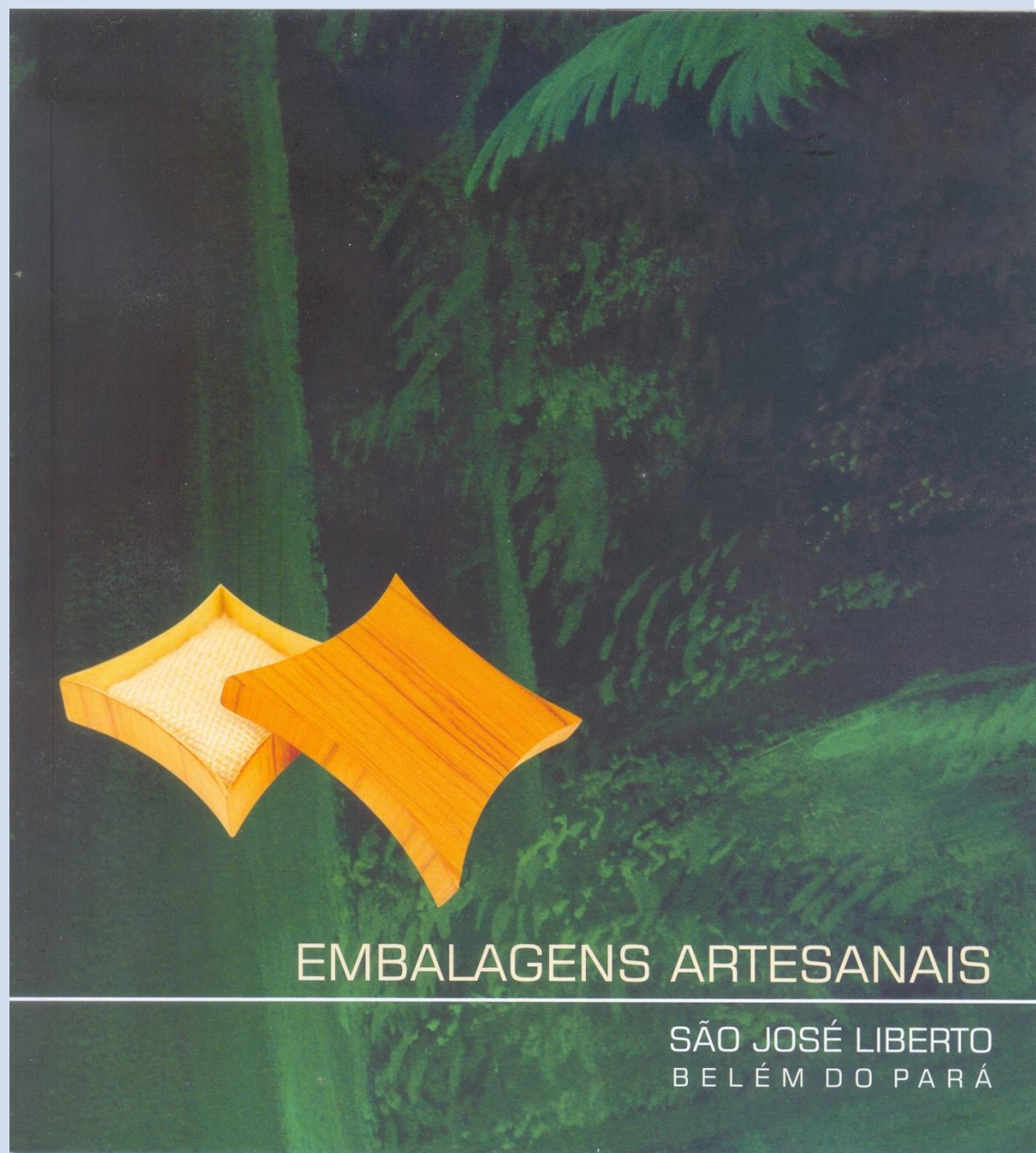
- 31 Expositor do “Workshop tecnológico: móveis e Artefatos de madeira”,
(sem data especificada). Belém – Pará.



- 32.1 Catalogado em folder (A): “Embalagens Artesanais” do Espaço São José Liberto - (sem data especificada). Belém - Pa.



- 32.2 Catalogado em folder (A): “Embalagens Artesanais” do Espaço São José Liberto - (sem data especificada). Belém - Pa.



32.3 Catalogado em folder (A): “Embalagens Artesanais” do Espaço
São José Liberto - (sem data especificada). Belém - Pa.

A embalagem é uma extensão da jóia e como tal deve ser tratada com encanto e criatividade.

O Programa de Desenvolvimento do Setor de Gemas e Jóias do Pará vem, portanto, apresentar as embalagens artesanais e semi-industriais, produzidas em sintonia com o conceito da jóia paraense.

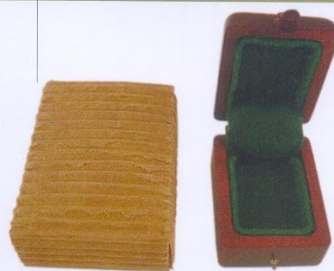
Envolver a jóia utilizando folhas, sementes, madeiras, fibras e outros insumos da rica floresta amazônica, resultando num diálogo perfeito entre produto e embalagem, é o diferencial desta coleção e o fecho de ouro da cadeia produtiva de jóias do Estado do Pará.

The package is an extension of the jewel and as such must be treated with magic and creativity.

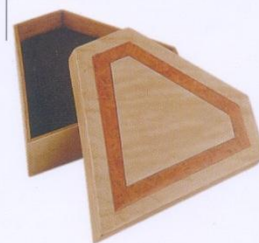
The Gems and Jewelry Sector Development Program of Pará therefore presents hand-crafted and semi-industrialized packages, produced in harmony with the concept of jewelry from Pará.

Enveloping the jewel with leaves, seeds, wood and other items found in the rich Amazon forest is the result of a perfect dialogue between the product and its packaging, and is a differential found in this collection and literally wraps up the productive chain of jewelry from the State of Pará.

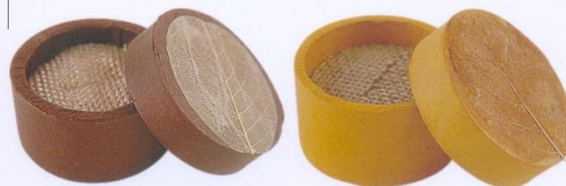
GUILHERME JUNIOR
Madeira, veludo e esponja
Wood, velvet and sponge



GUILHERME JUNIOR
Madeira, sarrapiha e esponja
Wood, special paper and sponge



FRANCINETE BARBOSA
Papeloão, papel Kraft, sarrapiha e esponja
Cardboard, Kraft, special paper and sponge



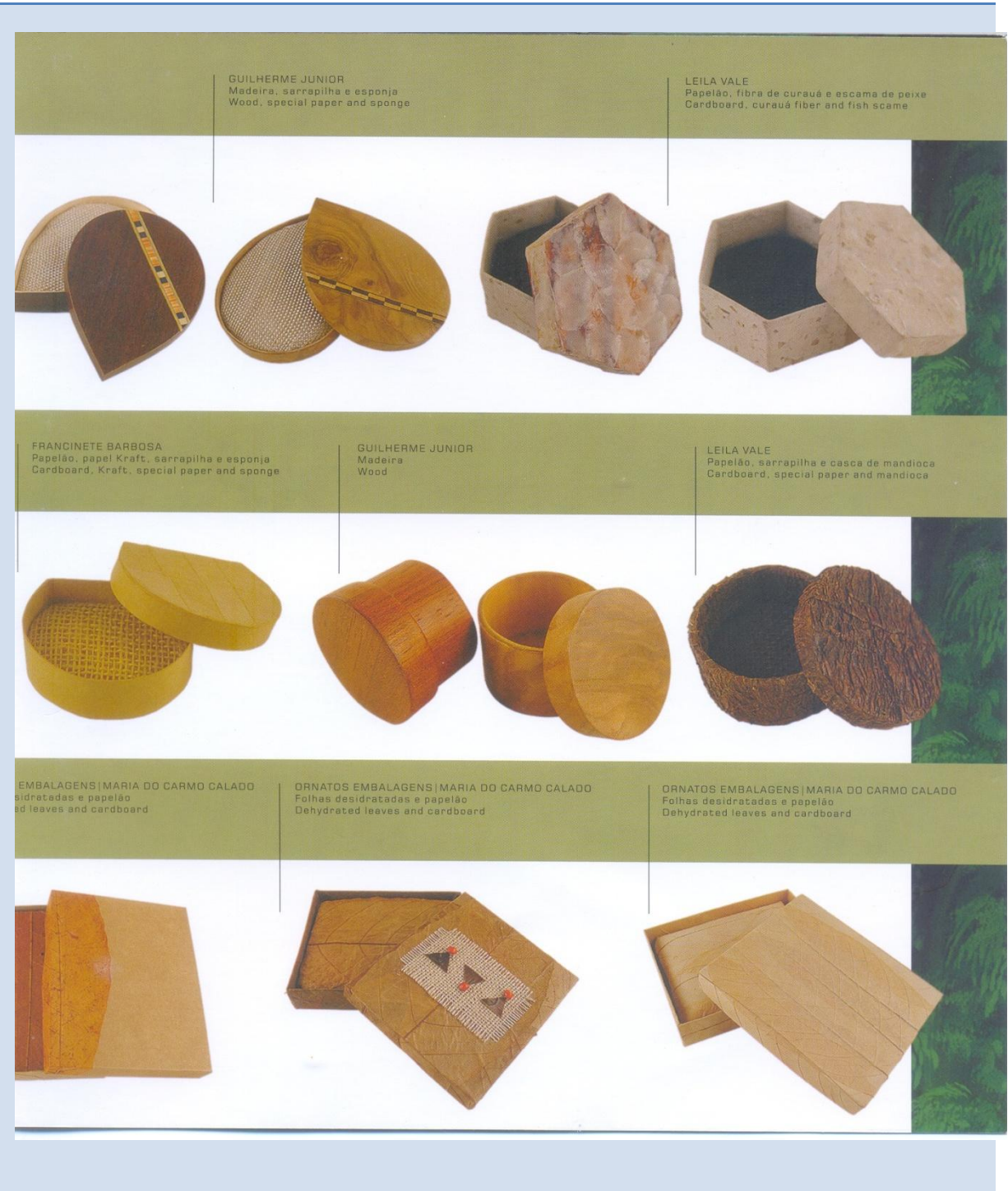
ORNATOS EMBALAGENS | MARIA DO CARMO CALADO
Folhas desidratadas e papeloão
Dehydrated leaves and cardboard



ORNAT
Folhas
Dehydr



32.4 Catalogado em folder (A): “Embalagens Artesanais” do Espaço São José Liberto - (sem data especificada). Belém - Pa.



32.5 Catalogado em folder (A): “Embalagens Artesanais” do Espaço São José Liberto - (sem data especificada). Belém - Pa.



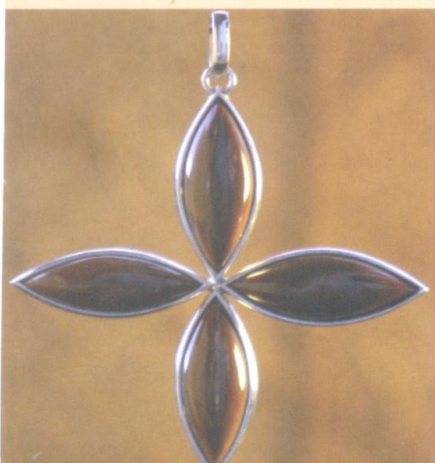
33.1 Catalogado em folder (B) de Embalagens Artesanais do “Museu São José Liberto”- (sem data especificada). Belém - Pa.



Autor : Guilherme Junior
Título: caixa em madeira
materializada
Material utilizado: madeira
Capacidade de produção: 240 peças

Contato: 55-91-3244-5390 / 55-91-8806-1777

Artist – Guilherme Junior
Item – Wood encasing
Monthly production capacity – 240 items
Raw materials used in production – Wood
Contact – 55-91-3244-5390 / 55-91-8806-1777



Autor: Irlândio Matos
Título: pingente cruz em prata e
semente de Inajá
Material utilizado: prata e semente
de Inajá

Contato: 55-91-3297-3050
 Email – irlandiomatos@bol.com.br

Artist – Irlândio Matos
Item – Peraná cross
Inspiration – The glow of the peraná seed
Raw materials used in production – Silver
peraná seeds
Contact – 55-91-3297-3050
Email – irlandiomatos@bol.com.br

33.2 **Catalogado em folder (B) de Embalagens Artesanais do “Museu São José Liberto”- (sem data especificada). Belém - Pa.**



34.1 Catalogado em folder: “Amazônia. Arte de embalar bem” do Espaço São José Liberto - (sem data especificada). Belém - Pa.



34.2 Catalogado em folder: “Amazônia. Arte de embalar bem” do Espaço São José Liberto - (sem data especificada). Belém - Pa.



PRINCIPAIS CERTIFICADOS

- 35 Certificado** de participação do “Curso de iniciação empresarial”, realizado na Prefeitura Municipal de Belém, Secretaria Municipal de Economia, no período de 25 e 26 de março e 02 e 03 de abril de 1991. Belém - Pará.

Prefeitura Municipal De Belém
SECRETARIA MUNICIPAL DE ECONOMIA

CERTIFICADO

CERTIFICAMOS que GUILHERME AUGUSTO DOS SANTOS JUNIOR
participou do CURSO DE "INICIAÇÃO EMPRESARIAL"
na qualidade de "PARTICIPANTE"
realizado no período de 25 e 26/03 a 02 e 03/04/1991

Belém, 03 de Abril de 1991

José Stênio Gonçalves de Souza
Diretor do Depto de Apoio à Produção
PMB/SECON
Diretor do DAP

João José de Espírito V. Soares Filho
Secretário Municipal de Economia

B.M. Lima
Instrutor

- 37 Participação no “Encontro Empresarial Amazônia Uruguai – roda de negócios”- realizado pelo SEBRAE - Pará, no período de 28 de agosto de 1997. Belém – Pará.

J.R. Miniatura *Senador Lemos 728*
entre 27/08/97 e 30/08/97

**ENCONTRO EMPRESARIAL
AMAZÔNIA URUGUAI
- RODA DE NEGÓCIOS -**

**FICHA
TÉCNICA**

01. EVENTO: • Encontro Empresarial Amazônia Uruguai - Roda de Negócios 02. PERÍODO DE REALIZAÇÃO: • 28 de Agosto de 1997 03. HORÁRIO DE FUNCIONAMENTO: • 08:00 às 19:00 horas 04. LOCAL: Federação das Indústrias do Estado do Pará - FIEPA Trav. Quintino Bocaiuva, 1588 - 9º Andar Belém - Pará - Brasil 05. PROMOÇÃO E REALIZAÇÃO: • Governo Federal • Governo do Uruguai 06. REALIZAÇÃO • SEBRAE/PA - Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas do Pará 07. APOIO • Governo do Pará • Federação do Comércio do Estado do Pará • Federação das Indústrias do Estado do Pará • Federação da Agricultura do Estado do Pará • Federação das Associações Comerciais, Industriais e Agro-pastoris do Estado do Pará • Superintendência do Desenvolvimento da Amazônia • Agentes SEBRAE da Região Norte • SEBRAE Nacional 08. SETOR • Multisetorial 09. ABRANGÊNCIA • Internacional 10. OPORTUNIDADES • O Encontro Empresarial Amazônia Uruguai mobilizará uma caravana de empresários uruguaios interessados em exportar e importar tecnologia, além de produtos e serviços oriundos dos diversos setores econômicos, o que abrirá espaço às empresas da Região norte para realizarem negócios internacionais, conquistarem novos mercados, consumidor e fornecedor, bem como desenvolverem o intercâmbio em outras áreas de interesse comum. 11. PARTICIPANTES • Cerca de 100 empresários do Uruguai e da Região Norte do Brasil. 12. OBJETIVOS • Gerar oportunidades de intercâmbio comercial e tecnológico a nível internacional, mediante agendamento prévio. • Desencadear ações pertinentes ao Sistema Amazônico de Comércio Exterior - SACE, aproximando empresas do Norte do Brasil com o Mercosul, tendo em vista dinamizar as operações das empresas envolvidas. 13. TAXA DE INSCRIÇÃO • Os participantes estão isentos de qualquer ônus relacionados à inscrição. 14. CONTATOS NO BRASIL • SEBRAE/PA - Rua Municipalidade, 1461 - Umarizal. / Fones: (091)242-2000/2417233 Ramal 250 • Fax: (091)241-3252 • Sra. Carmélia Oliveira, Sra. Luciene Cordovil ou Sr. Eduardo Cameiro. AGUARDAMOS O SEU FAX, O MAIS BREVE COM SUA RESERVA E/OU INSCRIÇÃO.

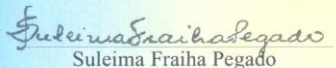
Negócios/Mest/Mest01/Fichtec

- 38.1 Certificado de participação do curso de “designer de jóias”, promovido pelo PEP – plano de Educação Profissional do Pará, no período de 27 de março de 2000 á 06 de abril de 2000. Belém- Pará.

PEP PLANO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL DO PARÁ

Certificado

Certificamos que GUILHERME A. S. JÚNIOR
participou do curso Designer de Jóias
com carga horária 100 Horas *no período de* 27/03/00 a 06/04/00
realizado por  Centro Federal de Educação Tecnológica do Pará
Local: Belém *Data* 22 / 05 / 2000


 Suleima Fraiha Pegado
 Secretária Executiva
 do Trabalho e Promoção Social


 Entidade Executora
 Sérgio Cabeça Braz
 Diretor Geral

38.2 Certificado de participação do curso de “designer de jóias”, promovido pelo PEP – plano de Educação Profissional do Pará, no período de 27 de março de 2000 á 06 de abril de 2000. Belém- Pará.

Parceria				SECRETARIA DE ESTADO DO TRABALHO E PROMOÇÃO SOCIAL	
Conteúdo			Carga Horária	Instrutores	
Habilidade Básica Noções de Desenho Básico. Noções de Geometria.			10 Horas	Irina Aragão, José Tadeu, Rosângela Pint	
Habilidade Específica Representação de Sólidos Geométricos. Representação de Luzes e Sombras. Objetos Tridimensionais. Representação e Criação de Anéis. Representação e Criação de Brincos. Representação e Criação de Broches e Pendentes. Corretaria.			80 Horas		
Habilidade de Gestão Como Gerenciar seu Próprio Negócio.			10 Horas		
Nº Registro	Nº Livro	Nº Página	Nome e assinatura do responsável pelo registro		
1279	005	61	 André Santos andre@etfpa.br (91) 211.0385/82		
Nº registro no PEP 03.19.033/99.1279					

- 39 Certificado de participação do “Design Industrial e desenvolvimento”, realizado pelo Programa Paraense de Design, nas instalações da FIEPA, no período de 23 a 24 de novembro de 2000. Belém - Pará.



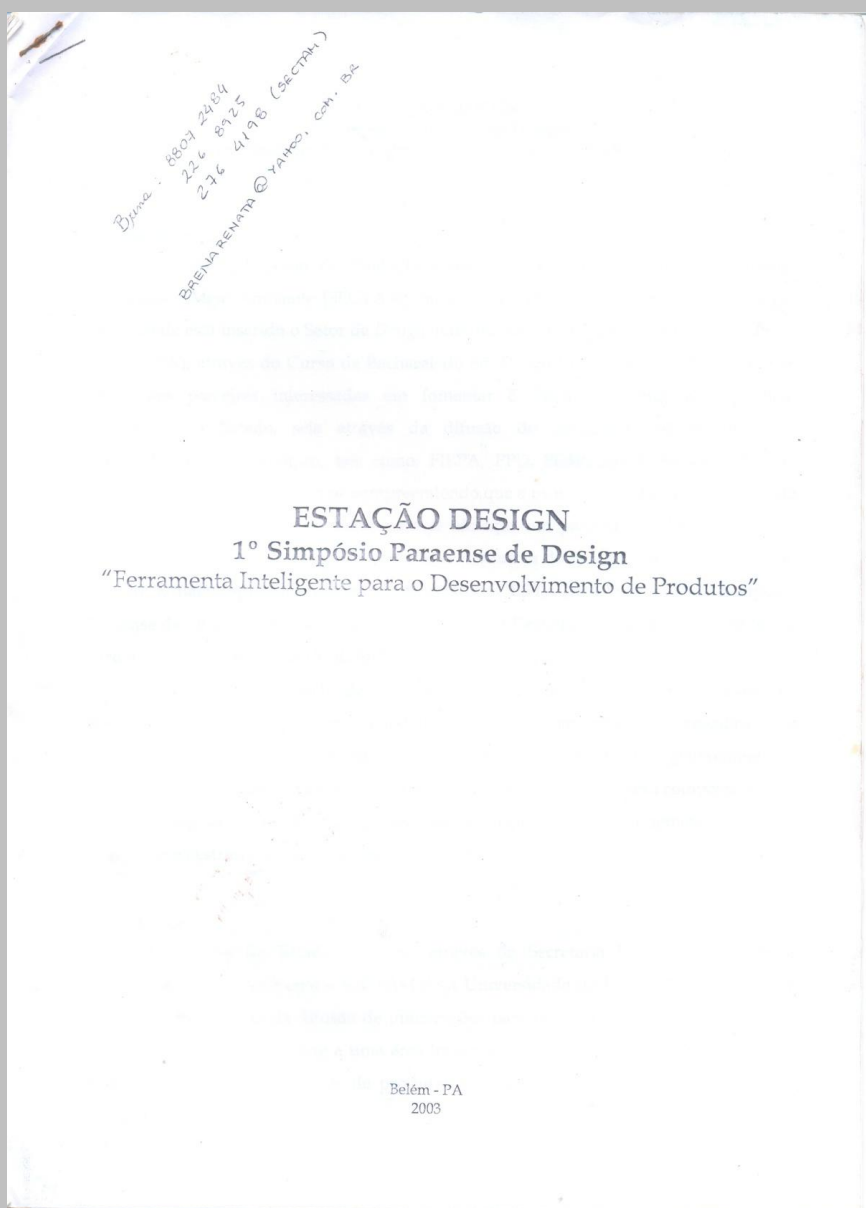
- 40 Participante no Seminário: “Certificação Florestal na Amazônia: avanços e oportunidades”, promovido pelo Conselho Brasileiro de manejo florestal - FSC do Brasil, 17 de junho de 2003. Belém, Pará.



- 41 **Consultor da “Rodada Internacional de Negócios – 2003 –Equinócio”**
(sem data e local especificados).



- 42.1 Participação como palestrante do “Estação Design: 1º Simpósio Paraense de Design – Ferramenta Inteligente para o desenvolvimento de produtos”, Universidade Estadual do Pará e Centro de Ciências Naturais e Tecnologia – CCNT, período 24 a 28 de novembro de 2003, Belém, Pará.**



- 43.1 **Certificado de conclusão de curso de “Fundamentos de Design de Jóias de Design para o Ensino Profissionalizante”, promovido pela Universidade do Estado do Pará em parceria com a Secretaria Executiva de Ciência, Tecnologia e Meio Ambiente, com carga horária de 80 horas, 30 de março de 2004. Belém, Pará.**



43.2 Certificado de conclusão de curso de “Fundamentos de Design de Jóias de Design para o Ensino Profissionalizante”, promovido pela Universidade do Estado do Pará em parceria com a Secretaria Executiva de Ciência, Tecnologia e Meio Ambiente, com carga horária de 80 horas, 30 de março de 2004. Belém, Pará.

DISCIPLINA	CH	MÉDIA	SITUAÇÃO	PROFESSOR	TITULAÇÃO	INSTITUIÇÃO
GESTÃO DA QUALIDADE	20	9,0	APROVADO	Verônica Menezes Nascimento Nagata	Mestre	UEPA
CONTEXTUALIZAÇÃO DO PREDATE-A JÓIA NO PROCESSO DE PRODUÇÃO	30	10,0	APROVADO	Rosângela Gouvêa Pinto	Especialista	UEPA
METODOLOGIAS APLICADAS AO PROJETO DE JÓIAS	30	8,5	APROVADO	José Tadeu de Brito Nunes	Especialista	UEPA

Resumo Final

Registro no livro da PROEX	Data 30/04/2004	Responsável pelo Registro
Nº 001	Folha 029	



44.1 Citação em reportagem no suplemento TOP do Diário, nº 134. “Fetiche da Amazônia Lançou o seu Feitiço”, dia 26 de Setembro de 2004, Belém, Pará.

FETICHE DA AMAZÔNIA LANÇOU O SEU FEITIÇO

Foi realizado no Hilton o III Congresso Paraense de Estética e Cosmetologia. O ponto alto do encontro foi o lançamento da linha de cosméticos Fetiche da Amazônia, do cirurgião plástico Valter Santos, autoridade no assunto tanto no Brasil quanto na França. É a única linha de produtos cosméticos criteriosamente desenvolvida com tecnologia de última geração da biocosmética europeia associada aos ativos da Amazônia. É justamente aí que está todo o diferencial da Fetiche da Amazônia, pois os ácidos glicólico, fítico e a Vitamina C preparam a epiderme para receber os benefícios dos ativos da Amazônia, como o cupuaçu, a andiroba, a castanha do Pará, a copaiba, arnica, etc.

A Fetiche da Amazônia possui uma linha completa e deliciosamente perfumada para o tratamento corporal e facial. No prazo médio de cinco meses já é possível notar significativas mudanças nas linhas de expressão e redução de medidas, através da utilização das loções tônica, hidratante e esfoliante, do sabonete facial, do gel tensor corporal, do clareador das mãos, gel para a área dos olhos, dos sabonetes corporal e do firmador de seios.

A vedete da Fetiche é o Gel Hidratante TS Facial, feito sob medida para peles desidratadas e flácidas, por utilizar o percentual exato permitido de DMAE, substância indicada para a prevenção e tratamento de rugas e flacidez da face. O Gel Hidratante TS Facial Fetiche da Amazônia resulta num aspecto tensor da pele, tornando-a lisa e luminosa.

Que o diga a senhora Janete de Souza, 53, consultora de empresas, cliente do Dr. Valter Santos há cerca de um ano e meio e que faz uso diário dos sabonetes, loções e protetor solar da Fetiche. “Fiz o tratamento de revitalização e redução de medidas com o Dr. Valter.

O Gel Hidratante TS levantou e suavizou a minha expressão, dando fim naquele ar cansado, comum às peles flácidas e desidratadas. Não há nada melhor pra quem quer evitar a cirurgia plástica. O creme corporal também é um espetáculo pra reduzir medidas. Além de não ser oleoso, é suave e tem um perfume feminino. É tão gostoso que nem é preciso removê-lo após a massagem. Aliás, toda a linha da Fetiche da Amazônia é show. Se na Europa, onde as pessoas dispõem dos melhores produtos do mundo, a linha faz sucesso, porque não usar aqui e prestigiar o que é nosso?” O Creme de Massagem da Fetiche da Amazônia, à base de mangustão, é aconselhado, também, para associar à drenagem linfática no pré e pós-operatório, principalmente nas cirurgias de Lipoaspiração, Abdominoplastia e Mamoplastia.

A Fetiche da Amazônia também dispõe de uma linha feminina e masculina de perfumes preparados a partir de essências francesas, conservando o fixador francês preparado pela Nez (especialista em aroma francês) que harmoniza o perfume exótico da Amazônia.

Experimente o Fetiche Pour Homme. Você não vai querer mais nada.

Ludovic Moreau, 34, visitou a Feira do Congresso e ficou encantado com tudo o que viu. Seu pai fabrica perfumes na França, ou seja, Ludovic sabe e conhece o que é bom. Achou o máximo o resultado da mistura de fixadores franceses com os aromas da Amazônia e a forma com que os produtos são apresentados, em embalagens feitas com sobras de madeiras devidamente licenciadas pelo Ibama, num trabalho do artesão Guilherme Jr. Tudo três exótico.

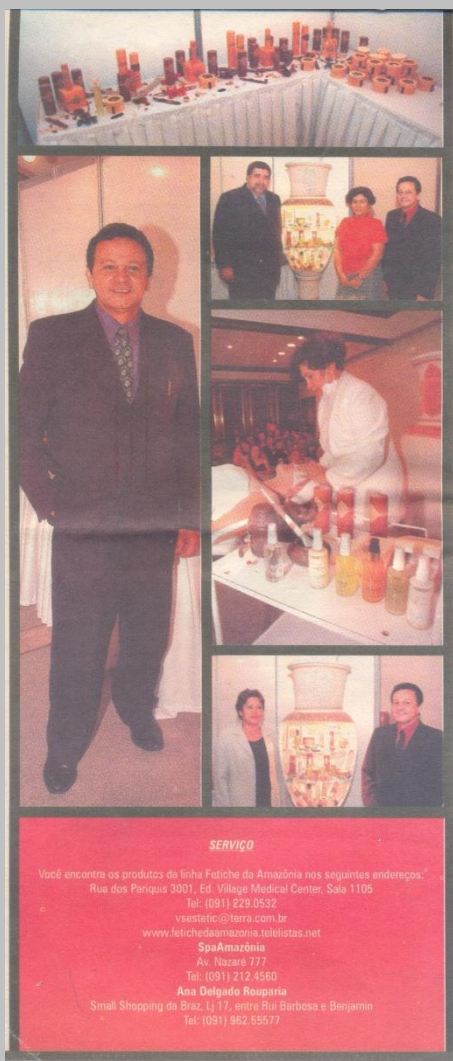
A equipe do Dr. Valter Santos adquiriu o equipamento Peeling com Micro Cristais, divulgado no Fantástico, com a proposta de associar a tecnologia de última geração dos aparelhos estéticos aos cosméticos Fetiche da Amazônia.

O sucesso do lançamento da nova linha de cosméticos foi tamanho que o Dr. Valter recebeu convites pra outras Feiras e Congressos, como o XXI Congresso Vida Estética, em novembro, no Rio de Janeiro.

Encerrando a programação, a Prof. Nazaré Oliveira, Assessora Técnica da Fetiche da Amazônia, Docente do Senac e Coordenadora do Cesep apresentou para uma significativa plateia a Máscara Hidroplástica Revitalizante, utilizando ativos da Amazônia. O resultado é o que chamamos de pele de bebê, lisa, limpa e revitalizada.

A Fetiche da Amazônia é representada na França, Bélgica e na Itália e com perspectivas imediatas de implantar mais uma representação no Japão e Inglaterra.

44.2 Citação em reportagem no suplemento TOP do Diário, nº 134. “Fetiche da Amazônia Lançou o seu Feitiço”, dia 26 de Setembro de 2004, Belém, Pará.



- 45 **Certificado de participação no curso de “Administração de Marketing no mundo atual”, realizado pelo PIEBT – Programa de Incubação de Empresas de Base Tecnológica, no período de 14 a 16 de abril de 2005. Belém - Pará.**



46.1 Certificado de participação do “100º workshop Empretec”, realizado pelo SEBRAE, no período de 16 a 24 de setembro de 2006. Belém - Pará.



46.2 Certificado de participação do “100º workshop Empretec”, realizado pelo SEBRAE, no período de 16 a 24 de setembro de 2006. Belém - Pará.

Registro nº 8187/06

Livro 813

Folha 587

Data de Emissão 22/09/2006

CONTEÚDO PROGRAMÁTICO

- *Busca de Oportunidade e Iniciativa* (se antecipar aos fatos e criar novas oportunidades de negócios);
- *Persistência* (enfrentar os obstáculos decididamente);
- *Correr Riscos Calculados* (assumir desafios ou riscos moderados e responder pessoalmente por eles);
- *Exigência de Qualidade e Eficiência* (decisão de fazer sempre as expectativas de prazos e padrões de qualidade);
- *Comprometimento* (com o cliente e com o próprio empresário);
- *Busca de Informações* (busca pessoalmente, consultam especialistas);
- *Estabelecimento de Metas* (estabelece metas de curto prazo mensuráveis);
- *Planejamento e monitoramento Sistemáticos* (Planeja e aprender a acompanhá-lo sistematicamente a fim de atingir as metas a que se propôs);
- *Persuasão e Rede de Contatos* (Saber persuadir e utilizar sua rede de contatos);
- *Independência e Autoconfiança* (busca autonomia em relação a normas e procedimentos para alcançar o sucesso).

- 47 Certificado de participação do “Workshop Tecnológico de móveis e artefatos de madeira”, realizado pelo SEBRAE, no dia 01 de setembro de 2008. Belém-Pará.



- 48 Certificado de participação na “2ª Edição do prêmio SebraeTop 100 de artesanato de 2008”.



- 49 Certificado como participante do Seminário na "Empretec - Sebrae",
(sem data nem local especificados).



50.1 Participante no “Bolsa Amazônia – Cooperação e Negócios Sustentáveis” – Instituição que fomenta o artesanato (sem data e local especificados).



The screenshot shows a web browser window with the URL http://www.bolsaamazonia.com.br/brasil/texto_produtos.asp?prd=6. The page header features the logo "Bolsa Amazônia Cooperação e Negócios Sustentáveis" and a map of Brazil with "BOLSA BRASIL" text. A navigation bar includes links for "O Consórcio", "Membros", "Produtos", "Notícias", "Eventos", "Parceiros", and "Contatos", along with country links: "Bolívia", "Colômbia", "Ecuador", and "Venezuela".

The main content area displays the product "Ayty - Embalagens Artesanais da Amazônia" with a small image of a wooden box. The product details are as follows:

- Linha do Produto:** Madeira.
- Grupo do Produto:** Artefatos em madeira.
- Embalagem:** Madeira reciclada.
- Matéria-Prima:** Resíduos de madeira certificada
- Condição de Venda:** Preços e prazos de pagamento mediante consulta.

To the right of the product details is a logo that says "MAIS INFORMAÇÕES".

Below the product details, there is a paragraph describing the product: "Caixa de bombons, embalagens para indústria de cosméticos, perfumaria e chocolates, porta-cartões, porta-CD, pentes e souvenirs. Produtos de alto valor agregado, garantindo a reutilização das embalagens pelo consumidor. Tudo produzido a partir de resíduos de madeira certificada pelo IBAMA."

Another paragraph describes the production process: "O processo de confecção dos artefatos cumpre toda uma cadeia produtiva, que começa na seleção da madeira a ser utilizada, passa pela confecção de forma artesanal e cria novos produtos, gerando trabalho e renda para a comunidade de Camilo Pinto, na localidade de Benfica, município de Benevides (Pará), abrindo portas para mercados que valorizam o uso sustentável dos recursos naturais em proveito da população carentes daquele município."

At the bottom of the product page, there is a section titled "Contatos para comercialização" with the email mercbrasil@bolsaamazonia.com and the phone number "(55 91) 3259-3423".

Below the contact information is a section titled "GALERIA - FOTOS" which contains a row of six small images showing various wooden products, including boxes and containers.

50.2 Participante no “Bolsa Amazônia – Cooperação e Negócios Sustentáveis” – Instituição que fomenta o artesanato (sem data e local especificados).

FRUTOS AMAZÔNICOS

Exotismo, Aroma e Sabor Incomparáveis

Apreciadas como fontes de energia, vitaminas, minerais e fibras, as frutas amazônicas são consumidas como sucos, doces, compotas, sorvetes, vitaminas, e insumos para a indústria cosmética e medicinal.

Na BOLSA AMAZÔNIA podem ser encontrados:



BOLSA AMAZÔNIA
Cooperação e Negócios Sustentáveis

www.bolsaamazonia.com.br
seccgeral@bolsaamazonia.com

FIBRAS NATURAIS

Resistência, Maciez e Beleza

Usadas milenarmente, as fibras naturais, na Amazônia, geram cordas, calçados, mantas, papel, carpetas, filtros, peças para estofamento, artefatos para jardinagem, dentre outros produtos.

Na BOLSA AMAZÔNIA podem ser encontradas:



ARTESANATO DA AMAZÔNIA

O artesanato “corre junto com o tempo e não quer vencê-lo”.

Cestaria, cerâmica, tapeçaria, pulseiras, colares. Frutas, fibras, corantes, óleos, resinas, látex, folhas e plantas – tudo compõe o artesanato amazônico.

Na BOLSA AMAZÔNIA podem ser encontradas:



50.3 Participante no “Bolsa Amazônia – Cooperação e Negócios Sustentáveis” – Instituição que fomenta o artesanato (sem data e local especificados).

BOLSA AMAZÔNIA
Cooperação e Negócios Sustentáveis

COMPETÊNCIA, RESPONSABILIDADE SOCIAL, PRUDÊNCIA ECOLÓGICA

Assim é a **Bolsa Amazônia** - um **Consórcio Regional** que:

- Promove produtos amazônicos sustentáveis;
- Fomenta parcerias entre produtores amazônicos e empresas interessadas no uso sustentável da biodiversidade;
- Fortalece a capacidade gerencial, tecnológica e mercadológica de produtores e empresas associativas de base comunitária;
- Implementa uma rede de negócios e de cooperação entre Bolívia, Brasil, Colômbia e Equador, Peru e Venezuela.

Bolsa Amazônia traz ao mercado a possibilidade de realização de negócios sustentáveis e de conhecer novos produtos regionais, construindo **Alianças Inovadoras em Defesa da Vida**, nos países amazônicos.

MISSÃO: O QUE FAZ A DIFERENÇA

Promoção de Negócios
Com parceiros em todos os cantos, a Bolsa Amazônia é um espaço de promoção para empresas de responsabilidade social e ecológica, contribuindo para o aumento da renda dos pequenos produtores/empresários amazônicos.
Um novo Modelo de Relações Econômicas.

Capacitação
Bolsa Amazônia investe na capacitação de Técnicos, Líderes e Produtores Rurais dos países amazônicos, melhorando suas habilidades gerenciais e mercadológicas, no uso sustentável da biodiversidade.

Competência Amazônica no Uso dos Recursos Naturais.

Informação
Operando on-line, Bolsa Amazônia é um banco de dados sobre a oferta e a demanda de produtos amazônicos, continuamente alimentado e abrangendo novos produtos regionais.

Tecnologia a serviço da melhoria da vida dos amazônidas.

GESTÃO: DESCENTRALIZAÇÃO E COOPERAÇÃO

Em nível regional o Consórcio Bolsa Amazônia é gerido pelo **Conselho Deliberativo Regional**, integrado pela **Secretaria Regional**, que exerce a administração regional do Consórcio, e pelas **Secretarias Executivas Nacionais**, que coordenam a Bolsa em nível nacional.

Em nível nacional, as políticas gerais são definidas pelos respectivos **Conselhos Curadores Nacionais**, integrados por Instituições-Membro.

Hoje, o Consórcio integra uma rede de **24 Instituições Amazônicas** e **49 Parceiros/Alados**.

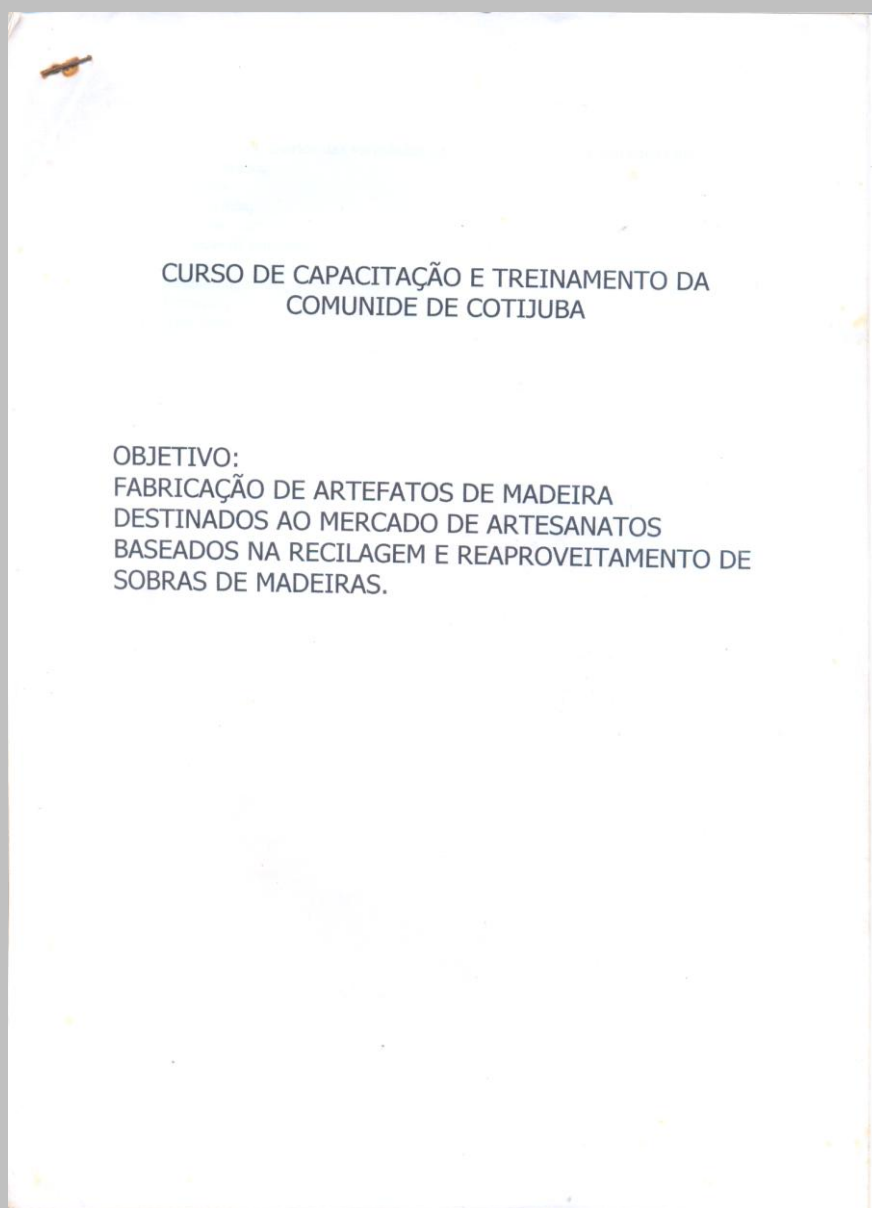
Impressão em Papel de Curauá - Atsacua Paper - 100% Fibras naturais

BOLSA AMAZÔNIA

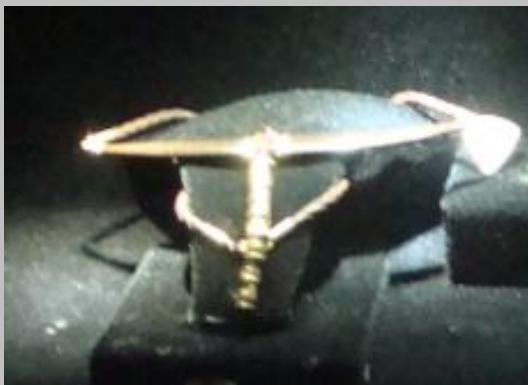


Cooperação e Negócios Sustentáveis

-
- 51 **Consultor de Curso de Capacitação e Treinamento da Comunidade de Cotijuba - “Fabricação de artefatos de madeira destinados ao mercado de artesanatos, baseados na reciclagem e reaproveitamento de sobras de madeiras, sem data especificada, Cotijuba, Pará.**
-



52.1 Jóias e embalagens expostas no Pólo Joalheiro São José Liberto, no Museu de Gemas. Belém, Pará.



52.2 Jóias e embalagens expostas no Pólo Joalheiro São José Liberto, no Museu de Gemas. Belém, Pará.

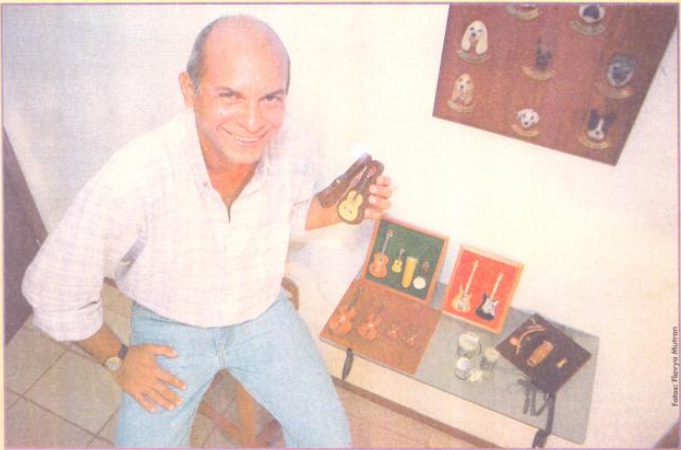


52.3 Jóias e embalagens expostas no Pólo Joalheiro São José Liberto, no Museu de Gemas. Belém, Pará.



ENTREVISTAS RELEVANTES

- 53.1** **Reportagem:** “A Arte do Pequeno Polegar”, Jornal Liberal, Caderno Troppo, ano 2, nº 63 – de 18 de janeiro de 1998.



Arte de *pequeno* polegar

Capa de fita de vídeo-cassete, caixa de maçã, linha de pesca e até mesmo caroço de pupunha são as matérias-primas usadas pelo artesão para recriar instrumentos musicais em miniatura. Esse é o mundo de Guilherme Júnior

A paixão por instrumentos musicais e a descoberta de um talento oculto, acabaram fazendo do artesão Guilherme Júnior um dos maiores miniaturistas do Pará. Especialista em instrumentos musicais, ele consegue reproduzir com perfeição tanto os modernos baixos Washburn de captação dupla quanto delicados violinos do século passado. Capaz de construir qualquer instrumento musical nos seus mínimos detalhes, Guilherme já expôs em feiras da Europa e tem seu trabalho reconhecido por muitas pessoas daqui e além de nossas fronteiras.

Troppo

53.2 Reportagem: “A Arte do Pequeno Polegar”, Jornal Liberal, Caderno Troppo, ano 2, nº 63 – de 18 de janeiro de 1998.



53.3 Reportagem: “A Arte do Pequeno Polegar”, Jornal Liberal, Caderno Troppo, ano 2, nº 63 – de 18 de janeiro de 1998.

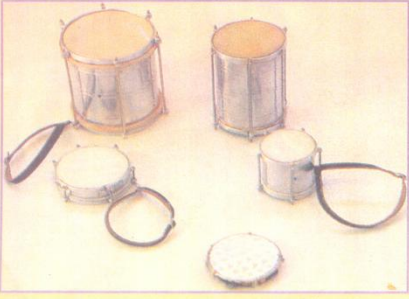
Guilherme é autodidata e começou a trabalhar com miniaturas quase por acaso. Ele diz que há seis anos, por conta da gravidez de sua mulher, começou a fazer brinquedos educativos para o filho que estava a caminho. A partir daí, melhorando suas habilidades e a técnica, resolveu arriscar-se a fazer um violão em miniatura, que embora não tenha saído tão bom quanto suas atuais criações, já anunciava que ele tinha talento de sobra e uma mão boa para construir objetos de pequenas dimensões.

Para fazer um instrumento, Guilherme leva em média cerca de 15 dias de trabalho árduo e minucioso. Extremamente paciente, ele primeiro fotografa a peça que irá recriar, para então transportá-la para uma escala dez vezes menor. Depois, é só ir fazendo as pequenas peças que compõem o instrumento original – como braço, corpo, travessas e cordas – e montá-las uma por uma, no que parece um jogo de quebra-cabeça que pode levar semanas, dependendo do instrumento usado como modelo e de sua complexidade. Além de usar equipamentos apropriados, Guilherme se vê muitas vezes obrigado a improvisar.

Usando, por exemplo, broca de dentista para fazer uma peça, ele diz que é comum um instrumento se partir no meio do processo de fabricação e então se vê obrigado a começar tudo de novo, a voltar à estaca zero.

Apesar da beleza de suas obras, o trabalho de Guilherme tem uma característica que à primeira vista passa despercebida aos olhos de quem se depara com seus pequenos instrumentos: a reciclagem.

Qualquer material que passar pelas mãos de Guilherme se transforma em delicadas jóias

Troppo 25 ppo

