

DESIGN E ARTESANATO: uma investigação sobre a colaboração contemporânea entre os campos

DESIGN AND CRAFT: an investigation on the contemporary relationship between the fields

MARIANI, Beatriz Futlik; Mestranda; Universidade de São Paulo

bia.futlik@usp.br

SOUSA, Cyntia Santos Malaguti de; Doutora; Universidade de São Paulo

cyntiamalaguti@usp.br

Resumo

Esta pesquisa, qualitativa e exploratória, mapeia a relação contemporânea entre design e artesanato, identificando melhores práticas de colaboração entre os campos. A partir de pesquisa bibliográfica, aborda a relação histórica entre design e artesanato, suas definições, métodos e princípios de interação (revisão narrativa) e apresenta exemplos de colaboração contemporânea entre design e artesanato, assim como os desafios enfrentados com a competição industrial (revisão sistemática). Apresenta o design como agente potencial neste contexto, capaz de mapear potencialidades intrínsecas do artesanato para promover um empoderamento contínuo dos artesãos. Uma experiência prática mostrou que a colaboração pode resultar em novos produtos e aumento de receita para os artesãos, mas necessita de planejamento e gestão contínuos. A pesquisa defende relações equitativas e intencionais, visando mudanças sistêmicas no contexto do design e do artesanato.

Palavras Chave: design; artesanato; colaboração; empoderamento.

Abstract

This qualitative and exploratory research maps the contemporary relationship between design and crafts, identifying best collaboration practices between the fields. Based on bibliographical research, it addresses the historical relationship between design and crafts, its definitions, methods and principles of interaction (narrative review) and presents examples of contemporary collaboration between design and crafts, as well as the challenges faced with industrial competition (systematic review). It presents design as a potential agent in this context, capable of mapping the intrinsic potential of crafts to promote continuous empowerment of artisans. Practical experience has shown that collaboration can result in new products and increased revenue for artisans, but requires continuous planning and management. The research defends equitable and intentional relationships, aiming for systemic changes in the context of design and crafts.

Keywords: design; craft; collaboration; empowerment.

1 Introdução

Este trabalho faz parte de uma investigação de mestrado que coloca uma lupa nas relações entre design e artesanato sob a ótica da pesquisa acadêmica realizada em programas de pós-graduação brasileiros entre 2003 e 2023. Aqui apresenta-se uma pesquisa exploratória que analisa a relação contemporânea entre os campos, com especial atenção às formas de colaboração e os papéis ocupados em designers e artesãos em diferentes cenários. Partindo de uma abordagem sistêmica, foi realizada uma revisão sistemática sobre o tema, paralelamente a uma revisão assistemática sobre o papel do design na contemporaneidade, seguida de uma reflexão sobre estes conceitos baseada em um caso prático de interação entre design e artesanato.

Esta investigação se mostrou relevante já que, nos últimos anos, houve um crescimento significativo nas iniciativas deste tipo no nosso país (Kubrusly & Imbroisi, 2011). Este fenômeno é também observado no contexto da pesquisa acadêmica desenvolvida junto aos Programas de Pós-Graduação em Design no Brasil, conforme se observou em levantamento realizado durante a pesquisa de Mestrado da primeira autora deste artigo (Fig. 1).

Figura 1 - Gráfico de Publicações de Mestrado e Doutorado sobre Design e Artesanato entre 2003 e 2023



Fonte: Elaborado pelas autoras.

Assim, aqui são mapeados e sistematizados aspectos e conceitos importantes para a colaboração entre design e artesanato, num contexto contemporâneo de complexidade em que os campos assumem novas funções, em consonância com mudanças sociais e tecnológicas em curso.

2 Abordagem metodológica

Esta é uma pesquisa qualitativa de caráter exploratório, que mapeia aspectos da relação contemporânea entre design e artesanato e identifica melhores práticas de colaboração entre os campos a partir da revisão de literatura e experiência prática.

Na etapa de revisão assistemática tomou-se como base autores como Sennet (2015) e Kubrusly & Imbroisi (2011) para fundamentar a relação histórica e conceitos associados; já Nelson & Stolterman (2014), Manzini (2015) e Simon (1996) deram suporte à discussão sobre o papel do

designer na contemporaneidade. A revisão sistemática da literatura (RSL) foi realizada junto à base de dados Scopus, utilizando as palavras-chave: “*design* AND artisan OR craftsmanship AND cooperative OR association*”. Inicialmente foram encontrados 39 artigos, que foram analisados a partir do título, resumo e palavras-chave, resultando numa seleção final de 6 artigos (Alonso & Bressan, 2014; Bieger & Carvalho, 2015; Hammond, 2020; Guerrieri, Comai & Fugini, 2021; Leitão & Marchand, 2018; Pret & Cogan, 2019). Os artigos apresentam diferentes visões sobre o contexto do artesanato na contemporaneidade, demonstram e problematizam formas possíveis de colaboração entre os campos e colocam o cenário contemporâneo do campo à mostra.

Os achados teóricos da revisão da literatura foram então aplicados a uma experiência prática de colaboração entre os campos. Por fim, formas possíveis de colaboração entre design e artesanato são apresentados, a partir de um diagrama que sistematiza os achados da pesquisa.

3 Interfaces e interferências entre design e artesanato

Embora a colaboração entre design e artesanato ocorra de maneira crescente desde a segunda metade do século XX, a relação entre os campos não é assunto novo. É possível dizer, num sentido mais amplo, que esta relação existe desde que o design nasceu, no século XVIII, com a Revolução Industrial. Quando surge a máquina é também quando "surge o projeto industrial, ou seja, o meio através do qual um novo especialista, o designer, passa a controlar o processo que vai da concepção do produto ao seu uso." (Escorel, 2000, p.35). Até então os artesãos eram responsáveis pela “fabricação” de todos os objetos (Kubrusly & Imbroisi, 2011). O surgimento das fábricas, da máquina, do designer e do design mudou drasticamente o papel do artesão e do artesanato na sociedade, que passam a sofrer uma competição desfavorável na produção dos objetos, perdendo poder e representatividade política e social.

Neste trabalho, o foco de investigação está na relação contemporânea entre os campos - mais de 200 anos depois desta Revolução. Entendemos, no entanto, que é pertinente observar o percurso do artesanato para investigar as suas relações contemporâneas. O artesanato é um campo que foi se modificando ao longo da história, em consonância com mudanças sociais, econômicas, políticas e tecnológicas. Até o século XI, com o advento das cidades, a atividade artesanal era realizada dentro de casa. Num modelo de subsistência, objetos eram produzidos para satisfazer necessidades imediatas. “A família precisava de móveis? Não se recorria ao carpinteiro para fazê-los, nem eram comprados numa loja da Rua do Comércio. Nada disso. A própria família do camponês derrubava a madeira, limpava-a, trabalhava-a até ter os móveis de que necessitava” (Huberman, 1983, p.62).

Com o advento das cidades, a atividade artesanal transitou de um modelo de subsistência para um com troca monetária: o artesão começou a vender seus produtos em uma nova escala junto à nova figura do comerciante. Com a emergência do comércio nascem as Guildas, no século XII, estruturadas como corporações de ofício compostas por Mestres e Aprendizes, em que a atividade artesanal era ensinada e realizada de maneira sistemática (Huberman, 1983). A estruturação das Guildas associada à emergência do comércio, propiciou não só uma abundância na oferta de objetos, mas também uma mudança no seu significado: não mais apenas atendiam a necessidades imediatas, mas apontavam para novos estilos de vida. Os objetos foram, inclusive, responsáveis pela habilidade do homem de ir além, literalmente dominando mares desconhecidos, com a invenção, por exemplo, da caravela, da bússola e do astrolábio.

As Guildas entram em declínio em meados do século XV, no período das Grandes

Navegações, quando “a Europa se banhava no que o historiador Simon Schama chamou de ‘superabundância de riquezas’, uma nova cornucópia de bens materiais.” (Sennett, 2015, p. 99). O novo fluxo de objetos, vindos das nações colonizadas pela Europa, modificou mais uma vez seu significado e funções, sendo apresentados de antemão e criando novas necessidades, mais relacionadas a status e posição social. “Havia na Holanda, na Grã-Bretanha e na França ‘uma demanda inédita de mesas, escrivaninhas, aparadores, conjuntos de prateleiras e armários de cozinha, todos necessários à arrumação da casa e à exibição de novas posses’, nas palavras de John Hake” (idem). Para Chandra Mukerji¹, é nesse momento que nasce o capitalismo, já que “o consumismo ajudou a criar o capitalismo” (*apud* McCracken, 2010, p.28), defendendo que o Capitalismo Comercial precedeu e criou as bases para o Capitalismo Industrial. É neste contexto de abundância de objetos que acontece a Revolução Industrial.

A Revolução Industrial traz novas proporções para a capilaridade dos objetos na sociedade e expande suas funções e papéis, mudando para sempre o papel do artesanato. Num salto para o século XXI, “o artesão passou a ser considerado como aquele que produz objetos que pertencem à cultura popular” (Sebrae, online²), enquanto originalmente, a função do artesanato era a de produzir todos os objetos necessários.

Pudera: a produção de objetos atingiu níveis antes inimagináveis no período industrial. A pioneira indústria têxtil, por exemplo, apresentou um aumento produtivo de 5.000% entre 1780 e 1850 (Cardoso, 2008). Assim, o consumo, o desejo e os estilos de vida foram alterados, como consequência do novo volume de produção propiciado pelo sistema industrial:

O consumidor do século XVIII tinha acesso a um novo volume de influência e informação. Este consumidor era objeto de tentativas cada vez mais e mais sofisticadas de incitar desejos e de dirigir preferências, e estava começando a viver em um clima artificialmente estimulado, que retirava seus gostos e preferências do comando da convenção e da tradição local, transferindo-os de modo crescente para as mãos das emergentes forças do mercado. (McCracken, 2010, p.39)

Observa-se que, com a emergência dos produtos industriais, os conceitos de tradição e cultura são colocados em uma esfera marginal na cultura material, deixando de ser intrínsecos aos objetos, que passam a carregar também conceitos mercadológicos. Definições contemporâneas do artesanato ressaltam I. Como é feito: um fazer manual ou com poucas ferramentas, não seriado II. Por quem é feito: realizado pelo artífice ou por este com poucos ajudantes III. O que é feito: é imbuído de valores culturais, estéticos e funcionais (ver Tabela 1). A manualidade, a quantidade de pessoas envolvidas e aspectos de cultura se tornam importantes na definição do artesanato, porque estas deixaram de ser a única forma possível de se produzir objetos. Agora, a máquina, o conceito de produção em massa e valores mercadológicos entram em cena e apresentam novos lugares para os objetos.

¹ from Graven Images: patterns Of Modern Materialism. Columbia University Press, 1983.

²

https://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/desafios-e-oportunidades-para-artesaos-em-2021_e2a49f266efd7710VqnVCM100000d701210aRCRD

Tabela 1 - Definições de Artesanato

Fonte	Definição
<p>Programa do Artesanato Brasileiro PAB (2012, p.3) <i>apud</i> Wanderley (2021, p. 25)</p>	<p>[...] é o produto resultante da transformação da matéria-prima, com predominância manual, por um indivíduo que detenha o domínio integral de uma ou mais técnicas previamente conceituada, aliando criatividade, habilidade e valor cultural, com ou sem expectativas econômicas, podendo no processo ocorrer o auxílio limitado de máquinas, ferramentas, artefatos e utensílios</p>
<p>Portaria SCS/MDIC no. 29, de 05/10/2010, art.4 Base conceitual do artesanato brasileiro DOU, 2010, p. 100 <i>apud</i> Laurentino (2016, p. 41)</p>	<p>Toda a produção resultante da transformação de matérias-primas, com predominância manual, por indivíduo que detenha o domínio integral de uma ou mais técnicas, aliando criatividade, habilidade e valor cultural (possui valor simbólico e identidade cultural), podendo no processo de sua atividade ocorrer o auxílio limitado de máquinas, ferramentas, artefatos e utensílios.</p>
<p>Sebrae SEBRAE (2004, p.21) <i>apud</i> Wanderley (2021, p. 25) e Freitas (2021, p. 34)</p>	<p>Toda atividade produtiva que resulte em objetos e artefatos acabados, feitos manualmente ou com a utilização de meios tradicionais ou rudimentares (extensão da mão do artesão) com habilidade, destreza, qualidade e criatividade.</p>
<p>Unesco (UNESCO,1997 <i>apud</i> Wanderley (2021, p. 24) e Andrade (2015, p. 19)</p>	<p>Aqueles confeccionados por artesãos, seja totalmente a mão, com o uso de ferramentas ou até mesmo por meios mecânicos, desde que a contribuição direta manual do artesão permaneça como componente mais substancial do produto acabado. Essas peças são produzidas sem restrição em termos de quantidade e com o uso de matérias-primas de recursos sustentáveis. A natureza especial dos produtos artesanais deriva de suas características distintas, que podem ser utilitárias, estéticas, artísticas, criativas, de caráter cultural e simbólicas e significativas do ponto de vista social.</p>
<p>Programa Artesanias de Colombia, 1987 COLOMBIA, 1987, p. 12 <i>apud</i> Freitas (2021, p.33)</p>	<p>Uma atividade criativa e permanente de produção de objetos, realizada com predomínio manual e auxiliada em alguns casos, com máquinas simples obtendo um resultado final individualizado, determinado pelos padrões culturais, o meio ambiente e seu desenvolvimento histórico</p>

Fonte:Elaborado pelas autoras a partir da pesquisa de Mestrado da primeira autora

Por outro lado, embora diversos autores considerem ser design todo artefato que sofreu intervenção humana, o campo em si emerge com o sistema industrial; de acordo com Escorel (2000), ele nasceu da necessidade que a sociedade industrial sentiu de criar mecanismos que pudessem dar sentido à nova forma de produzir objetos e informações.

Cardoso (2008) explica que a oferta de bens de consumo cresceu largamente enquanto seu preço caiu, e o que provocou isso foram mudanças na organização e tecnologia produtivas, assim como nos sistemas de transporte e distribuição. O sistema industrial, que modificou o lugar do artesanato e a partir do qual emergiu o design, provocou mudanças definitivas na sociedade. Com o avanço tecnológico e dos meios de produção e distribuição, novas mudanças estruturais emergem e o papel do design se altera em consonância. Krippendorff (2000) acredita que o design passou por etapas de transformação ao longo da história, que ele caracteriza da seguinte forma:

1. Produtos: durante a era industrial
2. Bens, informação e identidade: desde o início do consumismo (nos anos 1950)
3. Interfaces: desde o surgimento do computador pessoal (anos 1970)
4. Redes de multiusuários: desde a internet - www (anos 90)
5. Planejamentos: em administração de empresas, desde a Segunda Guerra Mundial, mas no design apenas recentemente
6. Discursos: na filosofia, desde Wittgenstein (1953), Rorty (1989); no design, ver Krippendorff (1995)

Leitão & Marchand (2018) ressaltam que, contemporaneamente, há diversas e, muitas vezes, contraditórias definições sobre o que é design e que “há uma divisão entre aqueles que acreditam que (1) design responde a um modelo de produção industrial e (2) design corresponde a uma forma de pensamento e planejamento que separa a humanidade da natureza” (Leitão & Marchand, 2018, p.6, tradução livre). Aqui, defende-se que, num contexto de complexidade vivenciado no século XXI, a segunda proposta é mais coerente. O “complexo” pode ser definido como aquilo que está além da nossa compreensão; como um acúmulo de coisas simples, que por serem numerosas, são entendidas como complexas; ou, ainda, como algo que não pode ser reduzido: não pode ser decomposto em pedaços menores, de modo que sua compreensão apareça (Vassão, 2010).

Em 2024 o cenário nas cidades mostra prédios espelhados, grandes rodovias, carros, ônibus e aviões. De maneira mais intangível, as relações são mediadas por telas que assumem diferentes tamanhos e possibilidades de uso, repletas de memes, tiktoks, o metaverso e a Inteligência Artificial. O complexo é inerente à sociedade contemporânea. Alão (2008) afirma que a complexidade mudou as prioridades de design na sociedade pós-industrial e, portanto, uma forma atualizada da concepção do campo deve ser considerada:

A complexidade de nossa vida é crescente. Com o passar do tempo, com o desenvolvimento de novas tecnologias - principalmente as de informação e comunicação - com o aumento da complexidade das trocas e da necessidade gerada pela vida nos grandes centros, com o adensamento destes centros e com o conseqüente aumento nas interações entre indivíduos, povos e culturas, as necessidades do projeto de design são atualmente mais complexas do que há, por exemplo, 20 anos atrás (p.4)

Neste cenário, corroboramos a ideia de que o design é um campo que não se limita mais a apenas atender as demandas da produção industrial. A profissão se coloca no lugar de atender as demandas complexas da sociedade, para além de projetar produtos a serem produzidos por máquinas. Há importantes autores que refletem e dissertam sobre o papel do design nesta

perspectiva. Para Nelson & Stolterman (2014) e Manzini (2015), o design faz parte da maneira de o homem existir e atuar no mundo à sua volta. “Todos os bens e serviços são desenhados [*designed*]. A urgência por desenhar [*to design*] - considerar uma situação, imaginar uma situação melhor e agir para criar aquela situação melhorada - volta aos ancestrais pré-humanos” (Manzini, 2015, p.VII, tradução livre). “Os humanos não descobriram o fogo - eles o desenharam [*designed it*]. A roda não foi algo que nossos ancestrais simplesmente trombaram numa maré de sorte, ela, também, foi desenhada [*designed*] (...) Fora da natureza, os designers são os principais criadores da realidade experienciada.” (Nelson & Stolterman, 2014, p.11, tradução livre). De maneira mais prática, ainda corroborando tais visões, segundo a Organização Mundial do Design³, o Design industrial “preenche a lacuna entre “o que é” e “o que é possível”, ou ainda, como afirma Simon (1996, p.111) “*everyone designs who devises courses of action aimed at changing existing situations into preferred ones*”. Design é uma profissão transdisciplinar que utiliza a criatividade para resolver problemas e co-criar soluções com a intenção de fazer um produto, sistema, serviço, experiência ou negócio, melhor.

Tomando este contexto como base, coloca-se, por fim, que tanto design quanto artesanato são campos que se modificaram junto às estruturas sociais, econômicas, políticas e tecnológicas, e que há potencialidade nas colaborações intencionais e frutíferas que se aproveitem dos novos papéis dos campos. A desvalorização do artesanato observada historicamente também acontece no presente, conforme demonstraram os achados da Revisão Sistemática da Literatura, pela dificuldade de competir com os produtos industriais e sistemas tecnológicos predominantes. Em paralelo, o design é um campo que abraça a complexidade e pode atuar no sentido de compreender e atuar nas potencialidades inerentes à artesanaria e suas interrelações com o mundo complexo.

4 Contexto da colaboração contemporânea entre o design e o artesanato

Os campos do design e do artesanato, conforme observado, têm uma plasticidade inerente, já que estão intimamente conectados com todas as mudanças de sistemas sociais, econômicos, políticos e tecnológicos. Assim, compreender o cenário mais recente deste relacionamento com as estruturas atuais existentes ajuda a pensar em caminhos de atuação neste contexto. Apresenta-se portanto, a seguir, casos levantados a partir da RSL que demonstram desafios e potencialidades desta relação e introduz-se conceitos e teorias que contribuem para direcionamentos metodológicos de colaboração possíveis.

Alonso & Bressan (2014), ao dissertarem sobre o contexto específico dos artesãos de cerâmica na região de Impruneta, na Itália, afirmam que existiam muitos artesãos na região no passado, mas que, por décadas, o setor foi afetado por fatores externos, como a competição com itens mais baratos, como a cerâmica importada e, hoje, poucos resistem. Da mesma forma, o bordado “Bobbin” da região de Peniche, em Portugal, também sofre grande competição com a indústria. Desta forma, a atividade, que era a principal da região, se tornou uma forma de lazer realizada por mulheres aposentadas (Bieger & Carvalho, 2015).

No Haiti, local que teve forte influência de parcerias com o Ocidente para desenvolvimento econômico, a atividade artesanal praticamente desapareceu: após sua independência em 1804, o país ficou sob um governo ditatorial com alianças com os EUA que, como consequência, transformou o país em linha de produção de roupas baratas. Desta forma, a tradição artesanal das

³ <https://wdo.org/about/definition/>

áreas rurais perdeu força e os jovens foram obrigados a se mudar para a cidade e trabalhar nas fábricas (Hammond, 2020). De maneira parecida com o contexto haitiano, na Índia, a industrialização atrelada à necessidade de produzir mais por menos fez com que os teares manuais fossem substituídos por industriais e, da mesma forma, os jovens deixaram de ver oportunidades na carreira artesanal e passaram a buscar trabalhos na indústria (Guerrieri, Comai & Fugini, 2021).

Neste contexto em que se apresenta o artesanato, a colaboração com o design pode ser frutífera. Pode, também, ser negativa a depender da tipologia de relação. Segundo Kubrusly & Imbroisi (2011) há: I. designers que querem “ajudar” os artesãos; II. designers que se utilizam de técnicas artesanais para produzir suas criações de maneira pontual; e III. designers que trocam conhecimentos e co-criam a partir da realidade mapeada (Figura 2).

Figura 2 - Relações de poder entre design e artesanaria



Fonte: Elaborado pela autora com base em Kubrusly & Imbroisi (2011) e Nelson & Stolterman (2014)

As diferenças entre tais relações de poder são sutis e, muitas vezes, imperceptíveis. Segundo Nelson & Stolterman (2014), as relações de ajuda (I), que se assemelham à filantropia, criam um caminho desigual de relacionamento. Segundo os autores, aqueles que têm o poder e os recursos geralmente tratam as pessoas que são economicamente, socialmente ou culturalmente diferentes como simplesmente necessitadas ou indefesas. Um exemplo sobre a problemática de uma colaboração neste formato é apresentado por Hammond (2020). Segundo a autora, após o terremoto que devastou o Haiti em 2010, ocorreu um grande fluxo internacional de doação de roupas, definido como “convergência material”, que se tornou incontável, já que 80% das doações eram inúteis. Isso reforça o estigma imposto ao país como sendo a “periferia da periferia”. A autora ainda afirma, ao citar Bourdieu, que a distribuição de “presentes forçados” transforma os destinatários em sujeitos endividados e o destinatário é ‘obrigado’; espera-se que demonstre gratidão ao seu benfeitor ou que, pelo menos, mostre consideração por ele. Nelson & Stolterman (2014) explicam que neste tipo de relação os provedores, provavelmente inconscientemente, usam tais populações fragilizadas para construir um senso de propósito e significado nas próprias vidas, o que deixa clara a desigualdade de tais relações.

Já no caso da utilização de técnicas (II), existe o risco de os artesãos se tornarem dependentes de informação e conexão externas, o que pode ser pontualmente benéfico, mas, no longo prazo, acaba enfraquecendo as comunidades, devido a uma transferência unilateral de conhecimento, e não a uma co-criação ou processo de educação dos artesãos, para que possam reproduzir os conhecimentos de maneira independente e contínua, posteriormente (Leitão & Marchand, 2018). Hammond (2020) ilustra a mesma situação a partir dos eventos ocorridos no Haiti. Segundo a autora, a designer Donna Karan fundou, em 2010, um projeto que, aparentemente, tinha boas intenções. Foi uma colaboração com artesãos locais para produzir joias e objetos de casa, que se pautavam no status de celebridade de Karan, para intervir e ajudar o

Haiti pós-desastre. O que aconteceu foi que, em vez de nutrir o pensamento de design local, foram impostos designs de fora, sem a consulta de expertise local. Leitão & Marchand (2018) afirmam que esta também é a forma mais comum de colaboração entre designers ocidentais e as comunidades indígenas: segundo as autoras, normalmente os designers intencionam a criação de produtos com valor de mercado, muitas vezes adaptando os produtos tradicionais para mercados globais, atuando como um intermediário pontual entre as comunidades e os consumidores urbanos.

Em suma, nos dois tipos de colaboração acima explicitados, a relação é desigual. A relação de troca e colaboração simétrica (III) é a forma de relacionamento que se apresenta mais coerente, no sentido de potencializar o artesanato por meio do design. Mergulhar nas sutilezas desta desigualdade foi o caminho apresentado por Leitão e Marchand (2018) para construção da melhor forma de colaboração. As autoras o fazem a partir do conceito de “empoderamento”.

Baseando-se na teoria elaborada por Kaaber (2001), as autoras comentam como o empoderamento é o fortalecimento do processo que as pessoas têm de decidirem sobre a sua própria vida. As autoras ainda afirmam que este processo está completamente conectado à condição de desempoderamento, já que, pessoas que podem fazer escolhas na vida são poderosas, mas não são empoderadas, já que não foram desempoderadas para começar (Kaaber 2001 apud Leitão & Marchand, 2018). No contexto da relação contemporânea entre design e artesanato, entende-se que a globalização e a industrialização são processos de desempoderamento dos artesãos, já que o trabalho manual foi substituído pelo maquinico e o valor do manual se perdeu. O desempoderamento também pode ser visto de maneira mais específica nos exemplos citados anteriormente: no caso de Impruneta, na Itália, com a grande competição da cerâmica importada (Alonso & Bressan, 2014); no caso do bordado Bobbin, em Portugal, também com a competição maquinica de bordados (Bieger & Carvalho, 2015); nos casos do Haiti (Hammond, 2020) e da Índia (Guerrieri, Comai & Fugini, 2021), com a transformação dos países em fábricas produtoras de roupas baratas para o ocidente; e, por fim, no caso das comunidades indígenas (no Brasil e no Canadá) estudadas por Leitão & Marchand (2018), elas perderam o protagonismo como consequência de longos anos de colonização.

Leitão e Marchand (2018) apresentam três princípios por elas aplicados na atuação do design com comunidades indígenas que praticam o artesanato, partindo dos pressupostos do empoderamento (Tabela 2).

Tabela 2 - Princípios de colaboração entre design e artesanato a partir do Empoderamento

Princípio	Descrição
Arbítrio (<i>Agency</i>)	A capacidade de exercer o seu próprio poder pode ser definida como a capacidade de ação intencional, que engloba significado, motivação e o propósito que os indivíduos trazem para as atividades desenvolvidas. Nesse sentido, no workshop utilizam-se métodos pautados na resolução de problemas (Paulo Freire) em que os envolvidos são colocados em desafios - o que é essencial para que continuem desejando se auto-desafiar na vida.
Recursos (<i>Resources</i>)	Empoderamento num processo de educação pautada em resolução de problemas não pode considerar uma simples transferência de recursos - uma mudança nos termos em que os recursos são adquiridos é mais importante do que o acesso a eles.

Nesse sentido, os recursos culturais e tradicionais, muitas vezes esquecidos, são recuperados para serem utilizados como “matéria-prima” nos workshops.

Conquista (*Achievement*)

O principal objetivo dos workshops realizados com comunidades indígenas é exercitar a capacidade dos participantes de conquistar - transformar escolhas, ações e recursos em resultados tangíveis. Com os workshops, os participantes percebem que são capazes de ter um objetivo e agir para materializá-lo, de modo que reconhecem seus próprios recursos: habilidades, criatividade e herança cultural, material e humanas.

Fonte:Elaborado pelas autoras com base em Leitão & Marchand (2018)

Os princípios evidenciam o empoderamento como objetivo final. O desenvolvimento de produtos na parceria entre design e artesanato deve priorizar um processo que mapeie e se utilize dos valores intrínsecos ao lugar, e em que os participantes sejam capazes de se enxergar nos artefatos que produzem. Isso é de suma importância para garantir que as atividades artesanais sejam frutíferas, gerando conquistas e a continuidade da atividade.

De maneira mais prática, Kubrusly & Imbroisi (2011) introduzem um método de interação entre design e artesanato, sobre o qual afirmam: “Acreditamos que o design de artesanato seja um processo que vai muito além da simples criação de novas peças feitas à mão, envolvendo várias outras disciplinas, ações e capacitações” (p.26). Contemplando a complexidade inerente, o método tem 7 etapas: diagnóstico, planejamento, capacitações paralelas, oficina, gestão comercial, lançamento e acompanhamento posterior, descritos de maneira resumida na Tabela 3, a seguir.

Tabela 3 - Etapas da consultoria em design e artesanato

Etapa	Descrição
Diagnóstico	(a) Avaliação do artesanato desenvolvido pelo indivíduo, grupo ou comunidade. (b) Visitas em campo para conhecer o lugar, as pessoas, histórias e compreender os objetos em seu contexto.
Planejamento	(c) Definição do tipo de trabalho a ser desenvolvido. (d) Identificação da necessidade de novos materiais, equipe, espaço, duração e instrumental necessário para as oficinas.
Capacitações paralelas	(e) Capacitações com associações e/ou profissionais de áreas comerciais, administrativas, jurídicas e de empreendedorismo. (f) eventuais capacitações técnicas
Oficina	(g) Desenvolvimento de uma linha de produtos que se relaciona profundamente com a vida daquelas pessoas (h) Resgate de técnicas tradicionais, especialmente que não estejam sendo utilizadas (i) Foco em manter o grupo unido e engajado no processo com exercícios para solucionar problemas
Gestão comercial	(j) Ensino aos artesãos sobre montagem de mostruário, ficha técnica dos produtos, cartelas de cores e protótipos. (k) Cálculo de preço adequado e justo, considerando tempo de

	produção e prazos de entrega.
Lançamento, divulgação e comercialização	(l) Planejamento do destino dos produtos, mercado, público e apresentação. (m) Utilização de catálogos, imprensa ou lançamento em loja.
Acompanhamento posterior	(n) Três anos de acompanhamento, com 2 a 4 oficinas por ano e envolvimento contínuo de todos os profissionais necessários.

Fonte: Elaborado pela autora com base em Kubrusly & Imbroisi (2011)

Destaca-se, no método elaborado, o cuidado com a compreensão da realidade dos artesãos, a escuta atenta e também a etapa de acompanhamento posterior, em que se garante que o trabalho seja contínuo. Este aspecto é similar ao que se valoriza nos princípios de Leitão & Marchand (2018) que se pautam justamente em mediar a potencialidade de os artesãos decidirem sobre as próprias vidas, de maneira contínua e não pontual. Outro aspecto similar é a valorização do que é tradicional e inerente ao lugar.

O conceito de Arbítrio, apresentado por Leitão e Marchand (2018), pode ser observado nas etapas de Diagnóstico e Oficina de Kubrusly & Imbroisi (2011). Durante o Diagnóstico, a capacidade de ação intencional é estimulada no processo de mergulho no artesanato que já é desenvolvido pela comunidade e no contexto em que os objetos são criados. Através das visitas a campo, os participantes são desafiados a refletir sobre suas práticas, enquanto descrevem suas histórias, cultura e técnicas. Na Oficina, ressalta-se o conceito de resolução de problemas, que evidencia a importância de criar situações que promovam o desejo contínuo de auto-desafio e crescimento pessoal.

Os recursos, descritos por Leitão e Marchand (2018), são observados nas etapas de Planejamento e Capacitações Paralelas de Kubrusly & Imbroisi (2011). No Planejamento, a importância não está apenas na aquisição de novos materiais, mas em refletir sobre os recursos a serem utilizados, valorizando a recuperação de recursos culturais e tradicionais que foram mapeados na etapa de Diagnóstico. Da mesma forma, a elaboração das Capacitações Paralelas faz parte do mapeamento das necessidades intrínsecas da comunidade, para a elaboração de trilhas educativas.

Para garantir a Conquista efetiva, conforme proposto por Leitão e Marchand (2018), são imprescindíveis os resultados das Oficinas apresentados por Kubrusly & Imbroisi (2011), mas especialmente a realização das etapas de Gestão Comercial, Lançamento e Acompanhamento Posterior. Durante as Oficinas, os participantes exercitam sua capacidade de transformar escolhas e recursos em resultados tangíveis, desenvolvendo produtos que refletem suas habilidades, criatividade e herança cultural. Na Gestão Comercial, a conquista se materializa ao ensinar os artesãos a montar mostruários, calcular preços justos e se comunicar de maneira eficaz com os clientes, permitindo que reconheçam e valorizem seus próprios recursos e conquistem autonomia no mercado, o que se potencializa e se reflete em recursos financeiros com uma estratégia de Lançamento e Acompanhamento.

Os métodos descritos por Leitão & Marchand (2018) e Kubrusly & Imbroisi (2011) são complementares. O primeiro apresenta princípios e o segundo descreve etapas. Entende-se que, no contexto desta investigação, considerar as duas abordagens pode propiciar um relacionamento de troca saudável entre design e artesanato. Trata-se de um processo sistêmico que dê conta de compreender a realidade e criar meios para potencializá-la, mediando o desenvolvimento de

produtos que valorizam a cultura e a tradição locais, de maneira contínua, num processo coletivo viabilizador do empoderamento.

Sobre o termo empoderamento, fazemos a ressalva de que passou a ser largamente utilizado a partir da segunda metade do século XX como parte do discurso de lutas pelos direitos civis de grupos minoritários, conforme explica Baquero (2012) e que, contemporaneamente, o sentido a ele atribuído tornou-se dúbio, devendo, portanto, ser usado com cautela:

o significado e o resultado da dimensão do *empowerment* não têm um caráter universal, podendo tanto promover e impulsionar grupos e comunidades (crescimento, autonomia, melhora gradual e progressiva de suas vidas), como, pura e simplesmente, a integração dos excluídos, carentes e demandatários de bens elementares à sobrevivência, serviços públicos, etc., em sistemas precários, que não contribuem para organizá-los, face às características do atendimento oferecido em programas de natureza individual e assistencialista (GOHN, 2004 *apud* Baquero, 2012, p.178).

Colocar luz nesta dualidade de sentido do termo “empoderamento” é especialmente necessário no contexto desta pesquisa. Baquero (2012, p.179) ressalta que esta dualidade “remete à diferenciação da utilização do termo como verbo transitivo ou intransitivo, conforme assinalado por Labonte (1994). Como verbo transitivo, empoderar envolve um sujeito que age sobre um objeto. Como verbo intransitivo, por sua vez, envolve a ação do próprio sujeito.” O sentido atribuído ao empoderamento neste artigo é aquele em que o indivíduo artesão ganha influência e poder sobre a própria vida e portanto se empodera, em detrimento a uma ideia de que designers empoderam artesãos. Deve se considerar que “a autonomia de comunidades advém da sua própria capacidade de subverter os processos tecnológicos e utilizá-los em seu benefício, disseminando seus valores de bem viver e as suas formas de pensar a própria produção”. (Tunstall, 2013 *apud* Noronha & Portela, 2022, p. 127). Conforme afirma Cardoso (2012) “não é responsabilidade dos designers salvar o mundo, como clamavam as vozes proféticas dos anos 1960 e 1970, até porque, a crescente complexidade dos problemas demanda soluções coletivas” (p.43). Retomando o diagrama apresentado na Fig. 2, o sentido de empoderamento adotado aqui corresponde à potencialidade do terceiro tipo de relação: a de troca.

Por fim, compreende-se que as relações contemporâneas mais coerentes de colaboração entre design e artesanato são aquelas que consideram a complexidade inerente dos contextos de vida dos artesãos, e que o designer deve atuar nas colaborações de modo a auxiliar na identificação do que é tradicional, agindo como um facilitador capaz de recuperar conceitos que já estavam presentes ali. O papel do designer deve ser o de desafiar os artesãos, mediando um auto-empoderamento, trazendo ferramentas para que eles próprios possam percebê-la e agir de maneira contínua para construir seu próprio presente e planejar o futuro.

5 Reflexões sobre uma experiência de colaboração contemporânea entre design e artesanato

Uma experiência prática de colaboração com a artesanaria foi realizada pela primeira autora, no papel de profissional de design, no início do percurso de mestrado e, inclusive, inspirou o tema de investigação. O objetivo inicial era o desenvolvimento de uma coleção para uma marca de calçados e acessórios mas, a partir de uma experiência dialógica (Cipolla e Bartholo, 2014), observaram-se outras potencialidades. Os resultados desta experiência foram publicados⁴ em 2023

⁴Mariani e Sousa, 2023

na Conferência Serv Des⁵, quando os achados da pesquisa de campo foram apresentados sob a ótica da Reflexão-na-ação (Schön, 1983) e do Empoderamento (Leitão e Marchand, 2018). Com o novo construto teórico apresentado neste artigo, especialmente no que diz respeito ao cruzamento entre a literatura sobre Empoderamento e as Etapas de Consultoria entre design e artesanato de Kubrusly & Imbroisi (2011), além de novos desdobramentos da experiência, pretende-se, a seguir, refletir sobre os sucessos e deficiências da referida interação, buscando propor caminhos para colaborações futuras, que sejam frutíferas para designers e artesãos.

A citada experiência começou com uma visita de campo na ilha de São Francisco do Sul, em Santa Catarina, para conhecer Ana Cláudia da Silva, também conhecida como “Ana Banana”, artesã que trabalha há quase 20 anos com fibra de bananeira (Figura 3) - material com imensa potencialidade em termos de sustentabilidade - produzindo bijuterias e acessórios para casa, vendidos em feiras de artesanato locais. Também produz um tecido feito em tear manual com fibra de bananeira e algodão reciclado, vendido para marcas de moda. O interesse inicial da pesquisadora, na posição de designer, era neste material e em suas potenciais aplicações em calçados e bolsas.

Figura 3 - Fotografia da artesã Ana Cláudia com fibras de bananeira



Fonte: arquivo das autoras

Já com um olhar de pesquisadora, a autora planejou uma coleta de dados baseada em (i) entrevista semiestruturada que buscava melhor compreender a "Ana Banana", seu processo produtivo, relacionamentos com cultura, meio ambiente e mercado, assim como sua visão de futuro e (ii) demonstração, por parte da artesã, do processo por ela praticado para produção da fibra da bananeira, desde a extração do pseudocaule até o processamento artesanal, ambos registrados em foto e vídeo. Durante a visita, no processo de Reflexão-na-Ação (Schön, 1983), a autora coletou dados adicionais inicialmente não planejados, como fotos, vídeos e notas de

⁵ <https://servdes2023.org/>

campo. A visita resultou em mais de 5 horas de vídeo, cerca de 300 imagens e um caderno com dezenas de páginas de escritos e esboços. Todos os dados coletados (fotos, vídeos, notas de campo, gravações de entrevista) foram analisados e sistematizados, com literatura complementar.

Embora esta interação não tenha sido estruturada segundo o método apresentado por Kubrusly & Imbroisi (2011), em uma análise posterior, observa-se que alguns dos aspectos propostos estavam presentes. A entrevista e o mergulho no processo produtivo possibilitaram a realização da etapa de Diagnóstico, com uma avaliação do artesanato desenvolvido por meio de visitas em campo para conhecer o lugar, as pessoas, histórias e compreender os objetos em seu contexto. Ao presenciar o processo da Ana (Fig. 4), observou-se que existiam diversas matérias-primas extraídas do caule da bananeira, como também variadas possibilidades de transformação por meio de técnicas artesanais. Embora o olhar inicial estivesse no tecido, esta vivência evidenciou a abrangência de matérias-primas provenientes do caule da bananeira e o quanto eram subutilizadas.

Figura 4 - Processo de extração e preparo das matérias-primas da fibra de bananeira



Fonte: arquivo das autoras

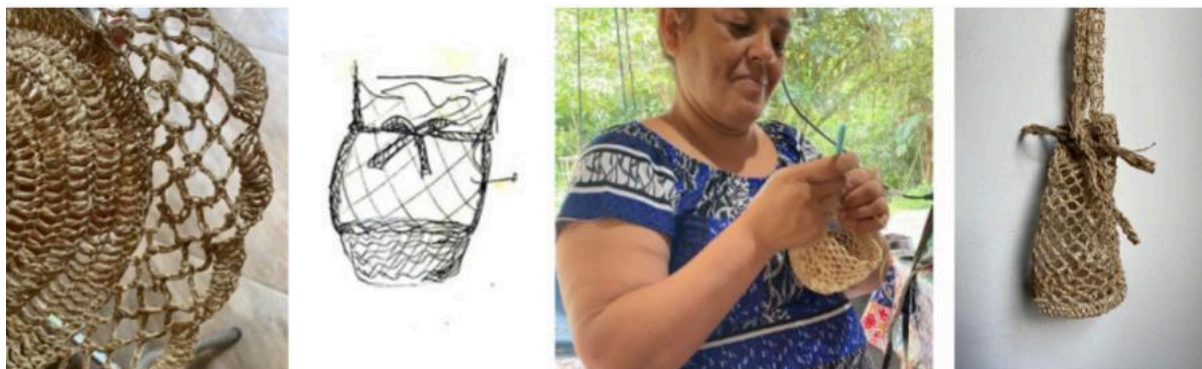
Aspectos das etapas de Planejamento e Oficina se apresentaram, embora não tenham acontecido com a mesma estrutura do método. A experiência foi guiada por um método semi-estruturado, que se desenvolveu durante as trocas com a artesã, que ocorreram ao longo de 3 dias na sua casa/ateliê. O tipo de trabalho a ser desenvolvido - uma coleção de bolsas de crochê - emergiu quando a designer, observando os pontos de crochê de um sousplat que a artesã desenvolveu, indagou se não poderiam ser transformados em uma bolsa:

‘Por que não tentar fazer uma bolsa usando esses mesmos pontos de crochê?’ Esse processo foi uma experiência muito rica e emocionante para a artesã, pois percebeu que uma técnica já dominada poderia ser utilizada de uma forma diferente do que ela imaginava. A partir dos esboços da pesquisadora e da técnica da artesã, um novo produto foi concebido (Mariani e Sousa, 2023)

A Figura 5 apresenta (i) uma imagem do citado sousplat (ii) o sketch da designer de uma

bolsa (iii) a artesã crochetingando a bolsa (iv) a bolsa final:

Figura 5 - Registro de processo dialógico de colaboração com a artesã Ana Cláudia



Fonte: arquivo da autora

Posteriormente à publicação do artigo que descreveu esta experiência, a artesã nos enviou registros da venda deste e de outros modelos de bolsa desenvolvidos conjuntamente. Ana relatou que as bolsas tinham ótima saída e aumentaram a receita obtida durante a feira em que apresentou os objetos. Ressalta-se aqui o papel da interação vivenciada em propiciar à artesã a possibilidade de transformar seus recursos em escolhas e ações que levam a conquistas tangíveis, nos moldes propostos por Leitão e Marchand (2018).

Figura 6 - Registro da artesã Ana Cláudia expondo seus produtos de fibra de bananeira



Fonte: concedido pela artesã

Enquanto observa-se nesta experiência um processo de conquista de autonomia, percebe-se também que ainda há oportunidades de conquistas mais profundas e enraizadas. No artigo publicado sobre a experiência (Mariani e Sousa, 2023), destaca-se a falta de interação com demandas potenciais e a conseqüente ausência de equipe de suporte a um aumento na produção, bem como de recursos suplementares, fundamentais para conquistas efetivas:

“Muitas das empresas com quem trabalho oferecem projetos sazonais: isto é um grande problema . Quando estou pensando em continuar, a coleção acaba e eles não compram

mais...” (Ana Cláudia, informação verbal, 2022).

Durante a entrevista, ela explicou que o problema da falta de demanda contínua impede a realização de investimentos de longo prazo, como contratar uma equipe de pessoas para ajudar nas tarefas de extração ou tecelagem (recursos humanos). Sem a ajuda deles, na próxima vez que receber uma encomenda, terá dificuldade em entregá-la a tempo (impacto nas conquistas financeiras)

Observa-se, portanto, que o processo dialógico realizado de maneira pontual foi frutífero, no sentido de despertar na artesã novas potencialidades de produtos a partir das técnicas já desenvolvidas. Certamente há diversas outras oportunidades para provocar mudanças mais efetivas no trabalho da artesã, o que poderia ser explorado com as etapas da consultoria de Kubrusly & Imbroisi (2011), não aplicadas neste processo. Por meio de Capacitações paralelas, seria possível evoluir em aspectos de planejamento de demanda, financeiro e recursos humanos, de modo que a artesã pudesse entender de maneira mais abrangente os custos e processos necessários para estruturação de uma equipe. Por meio da etapa de Gestão comercial, poderia se desenvolver um Portfólio de Produtos e Serviços - responsáveis pelo faturamento que sustenta o crescimento - a serem oferecidos na etapa de Lançamento, em que se estruturam parcerias com marcas, além do mapeamento de feiras e eventos relevantes. Analisar os acertos e erros neste processo e criar estratégias de crescimento futuras são imprescindíveis, o que se realiza numa etapa de Acompanhamento.

É, por fim, digno de nota, mencionar que, além da coleção de bolsas desenvolvidas em parceria com a artesã - que emergiram a partir da prática dialógica -, também foi resultado material desta interação uma coleção de calçados feitos com o tecido em tear manual - o objetivo inicial da visita à Ana em São Francisco do Sul - que foram comercializados pela marca Insecta Shoes em 2022 (Fig. 7).

Figura 7 - Calçados de Fibra de Bananeira e Detalhe de tecido



Fonte: concedido pela Insecta Shoes⁶

Para a empresa, onde a designer atuava como Head de Produto à época, a coleção foi importante como posicionamento em relação a aspectos socioambientais, e teve uma boa aceitação do público, esgotando quase todo o estoque no primeiro mês de vendas. Nesse período

⁶ agora denominada “Insekta”, <https://insekta.com.br/>

se confirmou a dificuldade de escala apontada pela artesã: não foi possível repor os produtos a tempo, em função dos longos prazos de entrega do tecido que a artesã conseguiria cumprir. Ademais, é importante ressaltar que este é um caso claro do tipo de colaboração (II) Utilização de técnicas, em que o resultado, conforme esperado, foi o de um trabalho pontual e não contínuo.

Com base, finalmente, no cruzamento da teoria sobre a colaboração contemporânea (Nelson & Stolterman, 2014) entre design e artesanato (Kubrusly & Imbroisi, 2011; Leitão e Marchand, 2018); com os casos explorados a partir da RSL e as reflexões da experiência prática de colaboração entre design e artesanato (Mariani e Sousa, 2023), pode-se afirmar que existe tanto a necessidade quanto a potencialidade de colaboração entre os campos. Esta colaboração deve priorizar etapas que permitam uma visualização dos recursos disponíveis em relação a cultura, tradição e técnicas, mas também recursos humanos, físicos e financeiros. Destaca-se a importância de que este seja um processo de troca, em que o designer apresenta ferramentas mas as adapta e co-constrói a partir da relação com os artesãos. O artesão é aquele que faz, que produz os objetos com as suas mãos, a técnica, e os materiais à sua volta. O designer é capaz de mapear a complexidade e desenhar caminhos potenciais para o desenho, o desenvolvimento e a comercialização dos artefatos produzidos.

6 Considerações Finais

Esta pesquisa, baseada em múltiplas bases de dados que incluíram duas abordagens complementares de revisão de literatura e um estudo de caso, buscou apresentar algumas potencialidades para as relações contemporâneas entre design e artesanato, assim como caminhos possíveis. Dos casos analisados emergiram métodos, intervenções, as próprias relações e também os resultados resultantes das interações. Como direcionamento inicial para tais processos colaborativos destaca-se a prioridade do auto-empoderamento dos artesãos, como condição preliminar, enquanto os objetivos de design e socioambientais, num contexto complexo, possam ser satisfeitos. Os resultados encontrados, entretanto, ainda são limitados. Cabe aplicar a metodologia e princípios explicitados, de maneira mais contínua, com a artesã mencionada, para investigar se e como o Empoderamento pode evoluir no longo prazo, por meio de um trabalho sistemático. Da mesma forma, cabe aplicar os aprendizados e construtos com outros estudos de caso.

De qualquer forma, entender que as relações entre design e artesanato devem ser “de igual para igual”, e como proceder para lograr este posicionamento, são os grandes achados desta pesquisa. Entende-se que é urgente que reflexões como esta sejam colocadas, tanto na academia como no mercado, num contexto em que as colaborações se apresentam de maneira crescente e, muitas vezes, como demonstrado nos casos apresentados aqui, os designers se colocam como superiores na relação, sem considerar os aspectos humanos aqui apontados. Espera-se que, cada vez mais, designers tenham esta atitude intencional nas relações com artesãos, que perpassse seus objetivos individuais e contemple também objetivos de mudança sistêmica, sempre acompanhada de abordagem e ferramental metodológico compatíveis, e com apoio no âmbito da pedagogia e de campos afins.

7 Referências Bibliográficas

- ALÃO, R. **Design e emergência**: concepção de projeto no design contemporâneo. Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2008.
- ALONSO A. D & BRESSAN, A. Collaboration in the context of micro businesses: The case of Terracotta artisans in Impruneta (Italy). **European Business Review**. Vol. 26 No. 3, pp. 254-27, 2014
- ANDRADE, Ana Maria Queiroz de. **A Gestão de Design e o Modelo de Intervenção de Design para Ambientes Artesanais**: Um estudo de caso sobre a atuação do Laboratório de Design O Imaginário/UFPE nas comunidades produtoras Artesanato Cana-Brava - Goiana, e Centro de Artesanato Wilson de Queiroz Campos Júnior – Cabo de Santo Agostinho, Pernambuco. 25/02/2015 395 f. Doutorado em DESIGN. UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO, Recife.
- BAQUERO, Rute Vivian Angelo. Empoderamento: instrumento de emancipação social? - Uma discussão conceitual. **Revista Debates**: A SITUAÇÃO DAS AMÉRICAS: DEMOCRACIA, CAPITAL SOCIAL E EMPODERAMENTO, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 173-187, abr. 2012.
- BIEGER, I & CARVALHO, C. Design project for the resignification of Peniche's bobbin lace. **6th International Conference on Applied Human Factors and Ergonomics (AHFE 2015)** and the Affiliated Conferences, AHFE, 2015.
- CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgar Blücher, 2008.
- CIPOLLA, C., & BARTHOLO, R. (2014). **Empathy or inclusion**: A dialogical approach to socially responsible design. *International Journal of Design*, 8(2), 87-100
- ESCOREL, A. L. **O Efeito Multiplicador do Design**. São Paulo: Editora Senac, 2000.
- FLICK, U. **Introdução à Pesquisa Qualitativa**. Penso, 3. ed., 2007.
- FREITAS, A. L. C. **Artesanato tradicional e design**: estudo de casos no Campos das Vertentes/MG e diretrizes estratégicas para a relação entre as atividades.' 18/02/2021 243 f. Doutorado em DESIGN. UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS, Belo Horizonte.
- GUERRIERI, P. M.; COMAI, S; & FUGINI, M. WECRAFT: a Platform for Networking Rural Craftsmen in Co-Production of Artisanal Crafts. In: **International Conference on Enabling Technologies: Infrastructure for Collaborative Enterprises**, 2021.
- HAMMOND, C.. Stitching time: artisanal collaboration and slow fashion in post-disaster Haiti. **Fashion Theory** , pp. 33-57, 2020.
- HUBERMAN, L. **História da Riqueza do Homem**. ZAHAR EDITORES, 1981.
- KUBRUSLY, M.A; IMBROISI, R. **Desenho de fibra**: artesanato têxtil no Brasil. 1ª Ed. São Paulo: Ed. Senac, 2011.
- KRIPPENDORFF, K. **Propositions of Human-centeredness**: A Philosophy for Design. In: DURLING, D.; FRIEDMAN, K. (Eds.). *Doctoral Education in Design: Foundations for the Future*. Staffordshire (UK): Staffordshire University Press, 2000.p.55-63.

LAURENTINO, Auta Luciana. **Idea: um modelo de gestão do design aplicado à produção de artefatos artesanais.** Doutorado em Design. Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

LEITAO, R. M., & MARCHAND, A. . Le design et l'empowerment au sein des communautés autochtones: S'engager avec la matérialité. **Recherches amérindiennes au Québec**, XLVIII (1-2), 91-99, 2018.

MARIANI, B. F.; SOUSA, C. S. M. Banana fiber and its potential for socially sustainable innovation through design. In: **ServDes.2023 Entanglements & Flows Conference: Service Encounters and Meanings Proceedings**, 1114th July 2023, Rio de Janeiro, Brazil, 2023, Rio de Janeiro. Linköping: Linköping University, 2023. v. 01. p. 906-927.

MCCRACKEN, G. **Cultura & Consumo:** novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2010.

NELSON G. H. & STOLETERMAN E. **The design way:** intentional change in an unpredictable world. Cambridge: MIT Press, 2014.

NORONHA, Raquel Gomes; FARIAS, Luiza Gomes Duarte; PORTELA, Raiama Lima. Design, artesanato e participação: reflexões para a autonomia produtiva de mulheres no Maranhão. **Dat Journal**, [S.L.], v. 7, n. 4, p. 124-143, 23 dez. 2022. Universidade Anhembi Morumbi.

SENNET, R. **O artífice.** Trad. de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2019.

SIMON, H. A. **The sciences of the artificial.** 3ed. Cambridge and London: The MIT Press, 1996.

THACKARA, J. **Plano B:** O design e as alternativas viáveis em um mundo complexo. São Paulo: E. Saraiva, 2008

VASSÃO, C. **Metadesign:** ferramentas, estratégias e ética para a complexidade. São Paulo: Blucher, 2010.

WANDERLEY, R. G. **Gestão do conhecimento aplicada a comunidades produtivas artesanais.** 29/01/2015 245 f. Doutorado em DESIGN. UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO (BAURU)