

O LUGAR DO ARTESANATO NO DESIGN: Uma discussão com base na tradição cerâmica do litoral do Paraná

Virgina Borges Kistmann¹

Resumo

Este trabalho discute em termos teóricos as bases utilizadas no campo do design de produtos com referências tradicionais regionais. Ele parte de uma análise de algumas formas com que o Design se relacionou com as tradições regionais e com o artesanato, considerando a formação destas relações na mentalidade que vem se estabelecendo particularmente no Brasil. Ele tomou também como ponto de discussão a realidade encontrada com respeito à produção cerâmica no litoral do Paranaense, contrapondo esta realidade às formas possíveis de inclusão da tradição cultural em projetos de design.

Palavras-chave: Design regional; design e cultura; design cerâmico; Artesanato e design

INTRODUÇÃO

Sendo, etimologicamente, design um desígnio, seus principais fundamentos se estabelecem por conta de uma situação futura, a qual se delinea por meio de um projeto. Design e futuro formam um binômio inegável, ao menos, inicialmente, nestes termos.

Por isso, alguns autores/designers² consideram a discussão relativa ao uso de bases culturais regionais desnecessária e não pertinentes ao campo do Design. Para eles, o design só se materializaria a partir de uma visão para além, para o futuro.

No entanto, especialmente de modo mais presente a partir dos anos 90, o que podemos observar é uma referência ao uso da tradição e do design apoiado nas bases culturais regionais cada vez mais intensa. Anteriormente, nos anos 60, já eram percebidas críticas em relação ao chamado Design Internacional³, porém apenas a partir da globalização da economia e mundialização da cultura é que os aspectos relativos ao design local passaram a ser pauta de discussões importantes no campo do Design⁴.

Particularmente no Brasil, com as novas políticas de inserção no mercado mundial a partir dos anos 90, novas abordagens passaram a ser adotadas, considerando a

¹ Prof. Dra. Virgina Borges Kistmann: Universidade Federal do Paraná <vkistmann@ufpr.br>

² Bonsiepe, por exemplo, diz que a nostalgia não é um instrumento para se preparar para o futuro. Ver BONSIEPE: 1989: p, 12.

³ Esta crítica aconteceu de modo particular nos movimentos dos grupos italianos que criticavam a racionalidade no design, propondo uma nova abordagem com referências ao passado e ao popular.

⁴ O 20. ICSID A Aldeia Humana tratou particularmente deste tema.

caracterização do produto nacional indispensável ao seu sucesso, tanto no mercado interno quanto externo.

Porém, estas posições, podemos verificar, não se apoiam em um embasamento apoiado em uma reflexão mais aprofundada no que diz respeito à interferência das bases culturais nacionais ou regionais. Tanto que, em 1995, o PBD - Programa Brasileiro do Design do Ministério da Indústria, do Comércio e do Turismo, veio propor a criação de uma "marca Brasil", desconsiderando a diversidade existente em todo o território nacional.

Para tanto, o PBD apoiou-se na publicação " Transição 2000: Tendências, mudanças e estratégias", do campo da administração, que propunha a criação de uma marca nacional, com base na literatura que discutia as tendências futuras mundiais. Segundo esta publicação, "o esforço de distribuição dos canais existentes em cada mercado ou país deve ser direcionado para que a marca "Brasil" esteja sempre em destaque. O 'made in Brazil' precisa ser destacado e respeitado pelo consumidor-usuário como uma marca de prestígio."⁵

Mais recentemente, tentando solucionar este problema, mas ainda sem se apoiar em uma base teórica mais sólida, atribuiu aos seus Programas Estaduais a criação das suas respectivas marcas, não percebendo novamente a redução efetuada a partir desta abordagem, bem como não avançando na compreensão de um problema bastante complexo, tendo em vista as características da nossa formação cultural e as mudanças rápidas e profundas decorrentes do contato intercultural decorrente do processo de comunicação eletrônico, da entrada de produtos e empresas estrangeiras no mercado nacional.

Esta visão vem sendo igualmente incorporada pelo SEBRAE - Serviço de Apoio às Micro e Pequenas Empresas, que contratou recentemente uma empresa italiana para definir o que seria a "Cara Brasileira". No documento resultante da pesquisa, verificamos que na metodologia adotada, depois de uma fase inicial de análise preliminar do tema, seleção de um grupo de especialistas por um grupo de consultores, e realização de dois *focus group* com estes especialistas, foi realizada uma nova fase, onde novos especialistas foram consultados por intermédio de um questionário. Apesar da menção de neste grupo encontrar-se Roberto da Mata, conceituado antropólogo, o texto do relatório aponta uma série de inconsistências.

⁵ COBRA, Marcos: Cenários dos anos 90: Impactos em marketing. in ROSSETI et alli: 1993, p 192

Segundo o texto, o objetivo do projeto seria “definir quais os aspectos mais significativos da ‘brasilidade’⁶. Com isto identificar “uma série de ‘fragmentos culturais” confiáveis e organizá-los levando-se em conta sua diversidade e a heterogeneidade do contexto no qual estão inseridos.”⁷ A partir desta base, o relatório apresenta como cinco idéias vencedoras para a “cara brasileira”, os seguintes aspectos:

- a) contagiar o visitante;
- b) o Brasil exuberante;
- c) rejuvenescendo no Brasil;
- d) parentesco global;
- e) e beleza e encanto,

refletindo uma total falta de conhecimento com respeito à complexidade temática.

Além disso, como veremos adiante, diferentemente de propostas de recuperação de elementos da cultura nacional no final do século XIX, na Finlândia, a proposta do SEBRAE apresenta um viés paternalista, inibidor de ações criativas, que poderiam surgir se, ao invés de oferecer uma cartilha pronta, oferecesse à comunidade conhecimentos sobre as bases culturais nacionais.

Se o problema é abordado de forma equivocada pelos agentes institucionais, por outro lado, dificuldades, nem todas sem razão, também são encontradas junto ao corpo de profissionais do campo do design. Como aponta CORRÊA, a “apropriação do repertório de base tradicional pelos designers tem encontrado algumas resistências, principalmente relacionadas aos significados destas apropriações”⁸, seja por conta de uma “pureza” existente nas peças artesanais, seja por uma visão contrária à apropriação do artesanato pelo design, por conta da sua característica industrial”⁹.

A problemática é, portanto, complexa e não pretende ser esgotada neste artigo, que visa avançar um pouco mais na discussão quanto ao uso de referências culturais regionais no Design de produtos, objetivando contribuir para a construção de um apoio teórico que possa fundamentar as diversas inserções que vem acontecendo nesta área. Esta discussão se fez apoiada em dados históricos e dados levantados em uma pesquisa de campo realizada no litoral do Estado do Paraná¹⁰, com foco na produção cerâmica.

⁶ SEBRAE: 2002, p. 5

⁷ *ibid*, p. 7

⁸ CORRÊA, Ronaldo de Oliveira: 2003, p. 54

⁹ *ibid*

¹⁰ KISTMANN, Virginia: 2002

Assim, ele se apoia nos conceitos que formam uma chamada mentalidade em design, relacionada ao uso das referências regionais e culturais na sua história. A seguir apresenta a situação encontrada no litoral do Paraná com respeito à produção cerâmica tradicional, para a seguir discutir os elementos que interfeririam em uma política voltada para a intersecção entre design e bases culturais regionais. E, concluindo, estabelece alguns conceitos que consideramos necessários quando da análise e da utilização pelo design do artesanato e bases culturais regionais.

DESIGN E BASES TRADICIONAIS REGIONAIS

Para melhor compreendermos e discutirmos o lugar do artesanato¹¹ e das bases culturais regionais no design, e particularmente com respeito ao design cerâmico, precisamos inicialmente compreender como isto perpassa a própria história do Design. Isto porque, *grosso modo*, duas atitudes podem ser encontradas nas discussões que antecederam e formaram o conceito de Design que hoje dispomos, seja no âmbito geral, seja no caso particular do Design brasileiro.

Estas duas atitudes apontam, no que se refere à questão da utilização de bases culturais ou do artesanato, duas formas de abordagem opostas: uma que se volta para a utilização de referenciais culturais locais, e outra, oposta, que renega a tradição.

A corrente que demonstrou optar por formas projetuais que ressaltavam a necessidade da incorporação da tradição e das bases culturais ficou durante muito tempo esquecida nas discussões sobre estratégias para o design em geral. Ela pode ser aqui exemplificada com duas propostas que se estabelecem no final do século XIX: a proposta Morrisiana¹², que considerava a necessidade de utilização do conhecimento do artesão na produção de industrial, como forma de humanização da máquina; e a proposta desenvolvida pelos designers finlandeses, também no final do século XIX, que se apoiava na utilização de bases tradicionais locais, como modo de diferenciação entre a produção destes e dos seus vizinhos suecos e russos, em virtude da necessidade na época de uma definição identitária nacional.

No caso finlandês, o design se desenvolveu

¹¹ O termo artesanato possui muitos e diversos significados. Nos apoiamos aqui em um conceito estabelecido por Peter Dormer, que considera o artesanato a atividade desenvolvida integralmente por uma pessoa. Por bases culturais, consideramos os valores que permeiam a produção de uma determinada região.

¹² Morrisiana, de William Morris, precursor do Design na Inglaterra e líder do movimento Arts and Crafts.

como o resultado de uma união fértil entre artesanato, artesanato campesino com o design estrangeiro. Quando a fábrica Arabia iniciou em meados de 1870 a produzir porcelana como uma subsidiária da companhia sueca Rörstrand, foram trazidos ceramistas da França para ensinar as habilidades técnicas. Eles não trouxeram apenas conhecimentos técnicos, mas também uma atitude francesa em relação à forma e ao artesanato.¹³

Isto foi obtido a partir dos esforços desenvolvidos Sociedade do Artesanato e Design, fundada em 1875, que levaram as escolas de Design da época a incentivarem seus alunos na coleta de produtos junto às diversas comunidades regionais existentes objetos que traduzissem a cultura finlandesa, no intuito de montar um acervo de referência. Assim, no outono de 1873 a união dos estudantes Viipuri decidiu iniciar uma coleção de costumes folclóricos e outros artigos etnográficos, encontrados nos distritos de origem dos estudantes. Os resultados foram encorajadores e, no ano seguinte, outras união de estudantes seguiram colecionando seus exemplares.

No entanto, enquanto a Sociedade de Artesanato e Design foi estabelecida para enfrentar uma necessidade prática imediata de garantir o futuro de uma escola de artesanato, os Amigos do Artesanato Finlandês iniciaram um trabalho mais em defesa do nacionalismo¹⁴. Ambos, ao final, iriam participar da formação do design da Finlândia.

Estes produtos incluíam desde objetos de uso doméstico até ferramentas de trabalho utilizadas pelas diversas comunidades. No que se refere aos produtos cerâmicos, o levantamento obteve peças que exemplificavam as formas e os elementos decorativos utilizados por estes grupos sociais, que eram geradas por artesãos ou pequenas manufaturas.

Esta iniciativa fazia parte de uma política que visava estabelecer traços culturais finlandeses, tornando mais clara a autonomia deste estado nacional, principalmente em relação aos estados russo e sueco, que ofereciam grande pressão política. O vasto levantamento efetuado, além de exaustivamente trabalhado pelos alunos, possibilitou o acesso por toda a população a estes elementos iconográficos, já que eles foram apresentados em diversas mostras nacionais e internacionais. Desta forma, ele propiciou uma re-elaboração em termos de elementos representativos da cultura nacional,

¹³ THE OTAVAPUBLISHING CO: 1975, p. 7

¹⁴ *ibid*, p. 39

considerando tanto os elementos tradicionais locais quanto os novos padrões definidos pela indústria nascente.

Mas, não apenas as referências regionais foram utilizadas. Produtos de outros países foram copiados. Assim,

o progresso do design finlandês baseou-se em uma união fértil entre os estímulos estrangeiros internacionais, no poder da criatividade individual e nas tradições nacionais. A indústria lutou para se tornar capaz de preservar os recursos intelectuais oferecidos pelos designers. O design não tornou-se uma mera questão de moda, mas de qualidade e, o que é melhor, uma questão do dia a dia. As contribuições dos designers são de maior significância em termos do ambiente em que vivemos.¹⁵

Os produtos em madeira, cerâmica e vidro a partir daí gerados vieram a representar uma produção que viria obter uma consagração expressiva a partir dos anos 50, na qual se observa uma incorporação clara da cultura prévia nas novas propostas elaboradas, porém incorporando novos processos tecnológicos, novas linguagens estéticas, novos usos.

Com isto, podemos dizer que o design finlandês se apoiou, no começo do século XX, fortemente nas tradições regionais, reconduzindo estas tradições a um novo patamar, onde a base industrial dialogava com a base artesanal tradicional.

Apoiando-nos então no conceito de *protonação* estabelecido por Hobsbawn, o qual assim denomina o estágio anterior ao da formação socio-política que hoje denominamos como estados nacionais, podemos dizer que este Design, elaborado a partir das bases tradicionais locais poderia ser denominado "protodesign"¹⁶. As protonações, segundo Hobsbawn, seriam configurações encontradas em diversas regiões da Europa a partir de 1830, onde um comportamento característico pode ser observado: os diversos grupos sociais que estariam envolvidos nos processos de formação das nações que hoje conhecemos, buscaram elementos que poderiam auxiliar na criação de uma identidade nacional apoiando-se nas tradições existentes. Estas tradições tanto podiam ser músicas, formas de se vestir, modos de se alimentar, formas de construir e, igualmente, objetos artesanais. Diz ele:

A nação moderna é uma 'comunidade imaginada' (...) e não há dúvida de que pode preencher o vazio emocional causado pelo declínio ou desintegração, ou a inexistência de

¹⁵ *ibid*, p. 117

redes de relações ou comunidades humanas reais; (...) os Estados e os movimentos nacionais podem mobilizar certas variantes do sentimento de vínculo coletivo já existente e podem operar potencialmente dessa forma, na escala macropolítica que se ajustaria às nações e aos Estados modernos. Chamo tais laços de 'protonacionais'.¹⁷

Portanto, a partir desta experiência, embora em um outro contexto bastante diferente, podemos afirmar que as bases regionais podem ser um elemento de importância no estabelecimento tanto de uma base para a formação de um design com características particulares, quanto auxiliar estrategicamente no posicionamento nacional.

No entanto, devemos ressaltar que estas ações foram perpassadas por outras não menos importantes: a participação sistemática destas manifestações em exposições internacionais, que serviram de modo especular para a formação de um conceito de design finlandês, tanto quanto a abordagem simultânea da cópia de produtos estrangeiros, gerando uma hibridização entre as formas tradicionais e as formas internacionais.

Vamos agora nos ater à outra situação que encontramos de referência ao artesanato no design. No trabalho liderado por William Morris junto ao Arts and Crafts, observamos um caráter diferente. A procura visava estabelecer novos referenciais que viessem a atender às questões impostas pelo impacto que a recente industrialização gerava. Isto porque, diferentemente da Finlândia, a identidade nacional na Inglaterra não era mais um problema a ser enfrentado. O *made in England* já vinha sendo utilizado nos produtos comercializados desde o século XVII.

William Morris e seus seguidores foram então buscar, não exatamente nas tradições locais, mas sim no passado, na Idade Média, os valores que deveriam nortear a postura dos designers que enfrentavam o impacto da tecnologia emergente. Naquela época, o Historicismo era adotado como forma de solucionar formalmente os produtos, não avançando conceitualmente, pois apoiava-se em diversos movimentos estéticos precedentes, não propondo uma nova linguagem, embora incorporasse novas tecnologias.

Além disso, no caso do Arts and Crafts, movimento apoiado nos trabalhos de John Ruskin, a consciência de que uma nova sociedade aos poucos se configurava e que os novos processos tecnológicos afetavam consideravelmente as relações de trabalho, a Idade Média apontava para uma possível nova relação entre artesão, artista e máquina. Porém, a adoção do artesão não se dava neste caso como no apresentado anteriormente,

¹⁶ BONSIEPE utiliza o termo protodesign com um significado diferente do que aqui utilizamos.

¹⁷ HOBBSAWN, Eric: 1990, p. 63

resgatando os valores e meios de representação relativos a uma cultura local, mas sim, enquanto forma de produção. Enquanto fazer manual.

Assim, esta proposta serviu como base para o estabelecimento de uma nova concepção, onde a questão estética, a qualidade final de execução dos objetos, as relações sociais entre os diversos componentes do sistema produtivo eram os objetivos principais a serem atingidos.

Porém, ao final, a proposta Morrisiana não obteve plenamente os resultados pretendidos. Justamente ao recuperar o trabalho artesanal, ela acabou restringindo-se a uma gama de clientes com um poder aquisitivo elevado, em virtude dos seus custos de produção não se tornarem compatíveis com os novos processos mecanizados. Somente mais tarde, com a incorporação de muitos dos desenhos de Morris e seu grupo por fábricas inglesas, é que seus produtos puderam se tornar mais populares, sendo alguns ainda hoje editados.

A indústria inglesa, no entanto, seguiu outros caminhos. Ela optou por outros mecanismos de atuação, não preocupando-se com os efeitos da máquina, e adotando uma atitude muito mais racional, operando de forma rápida e viável a passagem do artesanato para manufatura e para a indústria. A tradição artesanal foi pouco a pouco sendo incorporada, especialmente naquilo em que ela mais se destacava, a qualidade. Por outro lado, a inovação, incorporada fortemente em seus aspectos produtivos, gerando novos produtos voltados para as novas camadas de consumidores locais e de além mar. Exemplar, neste sentido, é o trabalho dos ceramistas ingleses que, diferentemente dos localizados na Europa, desenvolveram processos e produtos voltados para a nova classe emergente, com novas massas, processos produtivos e formas de comercialização.

Especialmente no caso da louça de mesa, pelas particularidades do processo envolvido, observamos que, na Inglaterra dos séculos XVII e XVIII, os artesãos conseguiram inteligentemente passar da produção em pequenas séries, para uma produção que iria constituir muitas das moradias ao redor do mundo com as famosas louças inglesas justamente porque conseguiram avançar em novos processos inovadores, utilizando matérias primas adequadas à produção seriada e incorporando formas de comercialização que possibilitavam o comércio internacional e com qualidade compatível. Uma fusão gradativa de padrões ingleses com padrões chineses, seja em termos de peças componentes dos diversos serviços, assim como, mais tarde, os padrões gráficos desenvolvidos, em consonância com as novas correntes estéticas, fizeram com que a

novidade se espalhasse ao redor do mundo. As tradições locais foram pouco a pouco sendo re-elaboradas em função do contato com as tradições de outras sociedades, criando um novo padrão, o da “louça inglesa”.

Concluimos assim que, neste exemplo, um outro conceito de artesanato foi apropriado: não mais o de espelhador dos valores culturais, mas sim o que caracteriza um modo específico de produção, o que valoriza a qualidade.

Porém, a corrente Morrisiana, talvez exatamente porque não se apoiava propriamente nas questões das tradições locais, mas sim enfocava as novas relações de trabalho definidas pela industrialização, iria influenciar o estabelecimento da corrente que se opunha ao uso do referencial do passado como base para o Design do século XX. Reunindo arte e artesanato, e apoiando-se nos pensamentos socialistas de Ruskin, o pensamento Morrisiano fez eco em uma Alemanha que buscava novos parâmetros para o desenvolvimento social e industrial, após perdas consideráveis com a Primeira Guerra.

A Bauhaus, escola criada em 1919 em Weimar, surge assim a partir desta influência. No manifesto inaugural a escola anunciava a união da arte e do artesanato, assim como sua integração à arquitetura, seguindo os passos trilhados por Morris e Ruskin. O seu curso básico demonstrava um compromisso definitivo com o artesão. Os experimentos feitos, em todas as oficinas, traziam a marca do artesão. Especialmente na produção cerâmica, os alunos eram levados a atuar em todas as fases do processo, desde o abate de madeira para a lenha dos fornos, até a apresentação final dos produtos gerados. Novamente, no entanto, recuperando o artesanato nos seus aspectos produtivos. Em termos simbólicos, apoiava-se principalmente nas manifestações estéticas expressionistas.

Mas, como todos sabemos, mais tarde, a Bauhaus adota uma postura racionalista, sob a influência do neoplasticismo e do construtivismo, levando-a a abandonar a abordagem anterior. A nova ordem fabril exigia uma racionalidade que fazia com que uma nova estética, mais limpa, mais desprovida de elementos decorativos se estabelecesse. Uma nova mentalidade, mais sistemática era necessária.

Este novo enfoque seria retomado em um patamar mais científico na Hochschule für Gestaltung Ulm, cuja postura iria influenciar decisivamente o que mais tarde viria originar um design pressupostamente destituído de qualquer relação com a tradição. Maldonado, um teórico marcante no desenvolvimento desta escola, em 1955 escrevia:

Em alguns casos, pode ser que não exista uma diferença precisa entre continuar uma tradição e superá-la, entre identificar-se com um passado e renegá-lo. A Escola Superior da

forma (HfG) é um exemplo. Em certo sentido, continua a tradição da Bauhaus, porém, em outros aspectos, a supera. Na medida em que, como a Bauhaus, crê na função social da atividade projetual, a continua; porém, a supera na medida em que, fiel a esta mesma atitude, quer enfrentar-se com situações radicalmente diferentes de então.¹⁸

Em Ulm, portanto, a relação com a nova sociedade que se forma na Alemanha e na Europa é o ponto de referência. Diferentemente da Bauhaus, onde a arte e o artesanato eram o ponto focal, a ciência passa a ser a via de interpretação da realidade. Os produtos cerâmicos passam a considerar agora o novo contexto cultural e social onde ele se insere. Com isso, produtos para o uso em hotéis, restaurantes, lanchonetes e transportes passam a ser a tônica. Nenhuma referência ao passado, ao artesanato era adotada.

A Hochschule für Gestaltung teve grande influência na formação acadêmica dos designers brasileiros, especialmente no início desta, com a Escola Superior de Desenho Industrial, no Rio de Janeiro¹⁹, espalhando, enquanto modelo que foi, a visão científica e racional que havia herdado. Por isso, por este viés, a discussão quanto à incorporação das bases regionais locais ficaram bastante distantes da formação dos profissionais aqui habilitados.

No entanto, esta não se configura na única forma adotada no sentido de incorporar elementos artesanais e representativos da cultura nacional no discurso que constitui o design brasileiro. Outras opções diferentes surgiram a partir de outros contextos, possuindo perfis bastante desconcatenados.

Se alguma influência pode ser atribuída à tradição artesanal portuguesa, ela foi incorporada de modo assistemático, sem permanência. Em um estágio posterior, as importações de peças estrangeiras trouxeram algum referencial novo, no entanto, a restrição à produção interna imposta por Portugal, não permitiu uma evolução gradual do artesanato. Com relação à produção autóctone, de base indígena, embora incorporada em alguns aspectos, pelo caráter formador da nossa sociedade, ela acabou ficando restrita a um nicho particular, não sendo considerada como importante para a formação de um artesanato nacional.

Mais tarde, pensando na formação de pessoal para a indústria nascente, embora Rui Barbosa visse na formação dos Liceus uma questão estratégica governamental, esta não

¹⁸ MALDONADO, Tomás: 1977, p.69

¹⁹ NIEMEYER, Lucy: 1997

era a visão partilhada por todos os que definiram a vida destes no final do século XIX, no Brasil.

Com relação às ações adotadas na Inglaterra, diz ele:

O governo viu-o; o governo creu-o; o governo proclamou-o; o governo estabeleceu que, para a reabilitação da potestade ferida de Albion, só havia um meio: uma reforma radical do ensino do desenho em todas escolas.(...) Já nos fins de 1851 apontavam as medidas. No ano seguinte lançaram-se as primeiras pedras do imenso monumento, de que a escola de South Kensington, com o seu museu, é o centro, e que consome à Inglaterra somas espantosas.²⁰

Com base neste exemplo, mais adiante ele discute a solução para um melhor desempenho da economia brasileira, considerando as divisas enviadas para o exterior, em virtude da inexistência de uma indústria nacional. E, neste sentido, ele aponta como um dos problemas a falta de pessoal com capacidade técnica para tal.

Criar a indústria é organizar a sua educação. Favorecer a indústria é preparar a inteligência, o sentimento e a mão do industrial para emular, na superioridade do trabalho, com a produção similar dos outros Estados [nacionais]. Cultivada assim, ela encontra em si própria o segredo de vencer (...) O dia em que o desenho e a modelação começarem a fazer parte obrigatória do plano de estudos na vida do ensino nacional, datará o começo da instória da indústria e da arte no Brasil.²¹

Porém, diferentemente do adotado na Inglaterra, a adoção da formação de artesãos viria no Brasil a se apoiar em um outro perfil socio-econômico e cultural:

As iniciativas voltadas para o ensino de ofícios, tanto as do Estado quanto as de entidades privadas, eram legitimadas por ideologias que proclamavam ser a generalização desse tipo de ensino para os trabalhadores livres condição de: a) imprimir neles a motivação para o trabalho; b) evitar o desenvolvimento de idéias contrárias à ordem política, que estava sendo contestada na Europa; c) propiciar a instalação de fábricas que se beneficiariam da existência de uma oferta de força de trabalho qualificada, motivada e ordeira; e d) favorecer os próprios trabalhadores, que passariam a receber salários mais elevados.²²

²⁰ BARBOSA, Rui: 1882, p. 14-15

²¹ ibid p. 33

Assim, a formação de artesãos no Brasil, além de vir a se iniciar tardiamente, no final do século XIX, ela se dá voltada para uma camada populacional predominantemente pobre e negra, afugentando os 'homens livres', de cor branca e pertencentes às camadas mais abastadas da população.²³

Esta formação se deu de modo diverso nas cidades onde os Liceus ou instituições similares se estabeleceram, refletindo as forças existentes. No Rio de Janeiro, capital federal, por estar vinculado à Escola de Belas Artes, teve grande influência a tradição artística francesa.

Apesar de todo o apoio recebido, o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro não conseguiu dar continuidade às atividades desenvolvidas no período do Império, quando gozou de grande notoriedade. (...) o Liceu não conseguiu sequer dispor de oficinas para ensinar os ofícios manufatureiros requeridos pelas empresas que se abriam no Distrito Federal, insistindo em desempenhar o papel de 'modesta oficina a vulgaridade da inteligência', tendo como contraponto valorizado a Academia de Belas Artes, a 'alta escola da aristocracia do talento'.²⁴

Em São Paulo, uma outra realidade se apresentava. Ligada à burguesia do café, a formação se estreitou nos aspectos mais voltados para a industrialização, particularmente no estabelecimento da indústria da construção. No entanto, da mesma forma que nos outros estados, "a escola primária e a profissional serviriam à classe popular, enquanto a escola secundária e a superior, à burguesia".²⁵

Assim,

como bem mostrou Soares (1980), ao contrário do que ocorreu nos países europeus, no Brasil as manufaturas não se originaram do artesanato, nem as indústrias das manufaturas. Com efeito, a produção fabril já se havia generalizado na Europa, correlativamente à decadência da produção manufatureira, quando esta última dava os primeiros passos no Brasil.²⁶

²² CUNHA, Luiz Antonio: 2000a, p. 4.

²³ *ibid*, p. 3

²⁴ *ibid*, p. 30-31

²⁵ *ibid*: p. 235

²⁶ CUNHA: 2000 b, p.3

Por mais esta razão, no Brasil, o design não se vincula historicamente às bases artesanato local ou das referências culturais tradicionais. Gerado a partir da *intelligentsia* nacional, ele vem para se colocar como uma profissão desvinculada da atividade “mecânica”, voltada para os homens livres, que, além de admirar um trabalho manual, possibilitava a não submissão a um senhor.

Mas, outras influências determinaram a relação entre o design e as bases culturais locais. Uma delas está no espírito modernista cujo marco é a Semana de Arte Moderna, em São Paulo. A partir da modernização da cultura brasileira com grande influência dos movimentos artísticos, uma abertura para as artes, com a participação de muitos artistas oriundos da Europa, aconteceu, fazendo com que o design de produtos sofresse novas modificações. Mas, ainda que o antropofagismo tenha sido uma de suas bandeiras, o resultado obtido não refletia na integralidade o pensado: Mário de Andrade, ao projetar o mobiliário da sua casa utiliza como referência o Art-Déco²⁷.

A modernidade avança e com ela a universalidade. A máquina de morar de Corbusier influencia a produção das moradias e seu mobiliário, assim como o construtivismo, o neoplasticismo e o abstracionismo tornam-se a base para a configuração dos primeiros produtos nacionais. O olhar se dava para fora, era racional, absorvendo a cultura externa, fundindo-a com a interna, mas sem se voltar para o artesanato, para as culturas tradicionais.

Esta forma de ver o design, como um estilo do novo tempo, é a que vai ter mais força na formação em Design no Brasil, quando da sua implantação Isto tanto por meio da influência que as escolas Bauhaus e Ulm tiveram sobre os modelos pedagógicos implantados, quanto pelas vanguardas estéticas que se configuram. Uma ruptura com o passado era desejada, a construção de uma nova sociedade, moderna, almejada. Neste espaço, o passado, o tradicional não possuía espaço.

Porém, este panorama é novamente alterado quando nos anos 80 a cultura local volta novamente a ser uma temática recuperada pelos designers, em grande modo influenciada pelos designers italianos, que sofreram um processo de industrialização tardio em relação ao resto da Europa, se apoiando em pequenas unidades produtivas de base artesanal. Utilizando-se de arquitetos, o design italiano vem criticar o insosso design internacional, que apontava para uma forma de produzir que privilegiava as grandes corporações, o que não teria sustentação em sua realidade local.

²⁷ SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos: 1995, p. 19

A PRODUÇÃO CERÂMICA NO LITORAL PARANAENSE

Nesta parte do trabalho vamos ver como a produção artesanal e as bases culturais definiram a produção cerâmica que se desenvolveu no litoral paranaense. Estes dados foram obtidos em uma pesquisa realizada anteriormente objetivando a discussão relativa à implantação de estratégias relacionando o design e o artesanato.

O litoral paranaense foi no passado habitado por diversas tribos indígenas que tinham na produção cerâmica a manifestação de sua cultura. A partir do contato com os portugueses, esta produção sofreu um processo de modificação cultural e originou a chamada cerâmica Neo-Brasileira, também denominada cerâmica cabocla.

Em ambos os casos, ou seja, na produção indígena ou na produção cabocla, as bases regionais possuíam uma estabilidade necessária para a configuração de uma base identitária e portanto de uma tradição em termos do fazer cerâmico, o que fez com que estas produções persistissem. A produção da cerâmica cabocla, em algumas localidades, até o século XX.

A partir do século XIX, no entanto, com novas ondas de imigração externa e o deslocamento para o interior das populações indígenas, a produção cerâmica no litoral passa a sofrer influência de outras culturas. No caso da produção indígena, podemos dizer que, a partir deste contato, ela praticamente se extinguiu, tendo apenas alguns pequenos grupos isolados que ainda realizam alguma forma de trabalho artesanal, porém nenhum trabalho cerâmico.

No caso da produção cabocla ou neo-brasileira, encontramos alguma forma referências de sua existência em determinadas localidades, sendo a louça produzida utilizada no uso doméstico pelas comunidades mais isoladas, onde existia menor poder de acesso às louças industrializadas. Isto se observa porque, nestes casos, o contato cultural aconteceu de modo inconstante, asistemático. Este é o caso das comunidades da região de Guaraqueçaba²⁸.

No entanto, com o passar do tempo, mesmo esta produção veio a se extinguir. Encontrada ainda nos anos 70 como atividade regular, a produção de cerâmica cabocla da região de Guaraqueçaba não existe mais. O acesso à informação, as novas tecnologias produtivas e a intensificação dos meios de comunicação, o transporte intensificado e o

²⁸ SCHEUR, Herta L: 1969

turismo, fizeram com que estas comunidades, seja por meio da televisão, do uso do gás de cozinha ou da aquisição de produtos industrializados em centros mais populosos, como Paranaguá, perdessem a sua estabilidade cultural e, com isso, se extinguisse a produção dos produtos anteriormente aí existentes. Este é o caso particular da produção de Rio Medeiros.

A localidade de Rio Medeiros é constituída por um grupo pequeno de moradias que se organizam no interior da baía de Paranaguá. A comunidade que aí se localiza se tornou famosa a partir da sua produção cerâmica, bastante utilizada na região e vendida também junto às comunidades do litoral sul de São Paulo, até os anos 70. Ela foi objeto de estudo de etnógrafos e antropólogos, que por ela se interessaram e pesquisaram, e cujos trabalhos vieram a estimular a formação de jovens artesãos pela então FUNARTE, no sentido de preservar a tradição local.

A produção encontrada na região de Medeiros, podemos dizer, acontecia a partir do trabalho manual, envolvendo a população local, ficando a cargo dos homens a coleta de matéria prima e a queima, enquanto que para as mulheres era reservado o trabalho de conformação e decoração das peças. Esta produção se inseria em um modo produtivo de geração de renda para a população local, sendo comercializada em outras regiões, inclusive no litoral de São Paulo e em Curitiba. No entanto, esta produção foi se extinguindo em virtude da incorporação de novos valores na comunidade que não se coadunavam com o processo artesanal e com o modo de vida adotado pelos membros da comunidade. Nesse sentido, a utilização de novas formas de cocção, a nova divisão do trabalho determinada pelos homens, a adoção de novas religiões que desvinculavam as festas católicas dos hábitos alimentares locais, fizeram com que a tradição se extinguisse.

Mas a grande expressão atribuída a Rio Medeiros se formou a partir do trabalho realizado por Dona Senhorinha Romão da Costa, ceramista local que passou a vida produzindo peças cerâmicas. Seu trabalho, reconhecido por agentes que intentavam preservar a cultura nacional, em particular no trabalho realizado pela então FUNARTE, obteve uma repercussão for a da comunidade, sendo comercializado em Curitiba e outras capitais. Dona Senhorinha obteve tal reconhecimento porque, além da qualidade artesanal, foi a líder na produção cerâmica local durante muitos anos. Após a doença que a deixou impossibilitada de produzir, a produção na comunidade foi pouco a pouco se extinguindo. Diferentemente das demais artesãs locais, Dona Senhorinha representava um tipo de artesã que faz os objetos por que possui uma necessidade interna de o fazer.

Suas peças eram voltadas para a culinária local, que incluía o peixe, o arroz, a mandioca e, em alguns casos, o barreado. Esta culinária se apoiava nas características da cultura regional, marcada pela proximidade com o mar e com as festas religiosas católicas.

Por sua extinção, este tipo de produção também não se constitui mais em um modo produtivo que possa sofrer hoje a interferência direta do design, já que ela deixou de existir como tal. Apenas superficialmente, os elementos decorativos, a coloração ou a forma das peças podem ser utilizadas para atender a nichos de mercado dentro da ideologia que orienta empresas e nações no comércio internacional.

Outra situação encontrada no litoral sul do Estado do Paraná é a que se verifica nos municípios de Guaratuba e Matinhos. Aí também a tradição cerâmica, de base indígena e neo-brasileira anteriormente existente não apresenta referências formais disponíveis, sendo apenas constatada a sua existência a partir do relato de alguns moradores descendentes de artesãos aí anteriormente existentes. Estes moradores se referiram à existência de antepassados que produziam peças cerâmicas a partir de jazidas ali existentes²⁹.

Portanto, neste caso, podemos verificar um hiato entre a produção indígena local e o novo grupo social local passou a existir, fazendo com que nenhuma tradição tenha permanecido ou um avançar da produção cabocla até períodos mais recentes possam ser documentados.

Outro fator de grande importância nestas duas comunidades, Matinhos e Guaratuba, consiste no fato de que grande parte da população moradora dos municípios é hoje constituída por emigrantes de outros estados ou de Curitiba, que escolheram nestas cidades o local de descanso para as suas aposentadorias, fazendo com que o perfil populacional tenha características muito diferentes das bases regionais originais. Sendo localidades de características turísticas, com um aumento populacional no período de férias de verão, que faz com que a população das cidades litorâneas atinjam três vezes mais o seu número, a população moradora existente é oriunda predominantemente de outras regiões do Estado do Paraná e de outros estados, fazendo com que a estabilidade da cultura regional fique comprometida.

A população residente sobrevive basicamente do turismo e de fontes de aposentadorias, fazendo com que uma produção cerâmica local mais consistente não

²⁹ KISTMANN, Virginia Borges: 2002

possa se apoiar na tradição indígena ou cabocla, pois se perderam, além do fato de que o grupo existente possui um perfil cultural muito diverso do anteriormente existente.

Ainda no litoral paranaense, Morretes e Antonina são, no entanto, as localidades onde a produção industrial aparece de forma insipiente, mas regular.

Nos anos 70, registros de estudos realizados na região apontavam a existência de outros núcleos cerâmicos embora bastante remotos. Estes grupos surgiram a partir da expansão da ocupação litorânea que chegou a Morretes e que se iniciou no século XVII com busca por ouro nas margens dos rios que desciam para a baía de Paranaguá. Destes núcleos não encontramos nenhum registro atual, havendo a tradição se perdido totalmente.

Hoje, em Morretes, uma produção de tijolos e telhas para a construção civil vem sendo feita com regularidade, permitindo a utilização da matéria prima local em objetos de largo uso, mas sem que possamos identificar nesta produção, determinada por parâmetros construtivos alheios à tradição local, qualquer interferência da cultura regional. Neste caso, a inserção do design pode ser operacionalizada possibilitando o design de peças que ampliem o universo da construção civil, tais como pisos, elementos decorativos, novas telhas e tijolos. De outra forma, pode-se utilizar desta tecnologia para a geração de outros objetos, mas sem que possa se apoiar nas referências regionais, já que não existem mais registros de outra produção.

Já em Antonina, uma outra forma de inserção pode ser observada. Isto porque a cidade, a partir dos cursos de cerâmica e a assistência oferecida à APAE na formação de um núcleo de produção de cerâmica artesanal, fornecidos pela Universidade Federal do Paraná, com o projeto de extensão das professoras Marília Diaz e Dulce Fernandes, conseguiu capacitar profissionalmente várias pessoas, que agora podem gerar novos produtos. Embora a tradição tenha se perdido, alguns dos moradores do município vêm encontrado na prática artesanal fonte de renda suplementar e, o que nos parece mais importante, formas de representação individuais.

Novas linguagens passam a ser experimentadas, a partir do universo sógnico dos artesãos, que incorporam no fazer artesanal elementos de outras linguagens, tais como as que observa nas novelas da televisão.

AS BASES REGIONAIS NO DESIGN DE PEÇAS CERÂMICAS

Como a discussão sobre a incorporação das bases tradicionais regionais tornou-se uma referência bastante presente nos esforços voltados para a inserção do design junto ao artesanato, torna-se necessária agora uma investigação mais aprofundada sobre as bases conceituais em que se apoiam estas estratégias institucionais e particulares. Se estamos discutindo a questão das bases culturais regionais no desenvolvimento de produtos cerâmicos, precisamos aclarar alguns conceitos para melhor entender como pode se processar a apropriação destas bases no campo do design cerâmico.

Iniciando pelo conceito de tradição, verificamos que este conceito foi elaborado a partir de situações de estudos antropológicos onde pouco contato intercultural podia ser observado. Isto porque, a tradição cultural só se mantém a partir de uma situação em que um grupo social adote valores e atitudes mais ou menos constantes, por um longo período de tempo, em um único local. A tradição estaria assim intimamente ligada à identidade, pois esta última nutre a primeira e vice-versa.

Nos casos observados anteriormente, relativos à produção cerâmica no litoral do Paraná, verificamos que as tradições existentes no passado se perderam, não persistindo na maioria das localidades qualquer atividade artesanal. Mudanças profundas sociais, mobilidade dos grupos, interferências externas com maior poder, sistemas de comunicação globalizados interferiram no fazer cerâmico, deixando este de ser uma fonte de renda familiar ou mesmo de servir nas práticas alimentares, estas sim, ainda de algum modo subsistentes.

Assim, ao quisermos avaliar as bases regionais ou o artesanato no desenvolvimento do design, inicialmente precisamos nos ater a estes fatos. Que grupo social se estabelece em uma determinada região, quão estável é o grupo, qual é o tempo de sua permanência local, quais os valores e atitudes adotados, quais as modificações em sua geografia física, são perguntas iniciais necessárias. A estabilidade do grupo em termos identitários vai ser um dos elementos fundamentais para que uma tradição se estabeleça.

Isto pode ser exemplificado a partir de produtos oriundos de uma determinada tribo indígena. Os padrões gráficos, o modo de produção, as formas geradas obedecem a um padrão mais ou menos constante, que se apoia na tradição cultural do grupo. As diferenças entre as peças que eventualmente possam ser encontradas nunca se referem ao autor da obra, já que neste caso o grupo tem uma ascendência muito grande sobre o indivíduo. Sua utilização fica em muitos casos restrita ao grupo ou quando comercializadas atingem um grupo de pessoas bastante restrito. No entanto, no litoral do Paraná, mesmo

no caso da produção indígena, especialmente na tradição Guarani que aí persiste e onde verificamos alguma resistência, a produção cerâmica não encontra-se mais presente.

Mas não apenas as modificações culturais se originam de contatos entre grupos sociais diferentes. Esta cultura regional pode também se alterar quando a região não mais possui uma constância em termos físicos. Se uma determinada matéria prima se extingue, isso exige uma nova reconfiguração dos objetos e portanto da tradição artesanal. No caso de Medeiros, a nova lei do meio ambiente e o relatório de utilização das reservas naturais alterou consideravelmente as possibilidades de manutenção das tradições, restringindo o acesso aos barreiros e com isso dificultando a obtenção da matéria prima necessária para a manutenção do artesanato.

Por outro lado, o freqüente contato com outros grupos sociais, faz com que esta base regional passe a sofrer interferência de outras comunidades, demandando novos ajustes na tradição. Novos valores, alteram a identidade e com isto a tradição. A este processo, Canclini³⁰ atribui a denominação de hibridação. Na atualidade, com o constante contato entre culturas e tradições, estes processos se desencadeiam de modo constante.

Assim, uma forma de escapar à dicotomia entre a corrente fundamentalista, que considerada o patrimônio nacional como um ente imutável, e a liberal, que a toma de forma descontextualizada, propõe-se um enfoque em termos de um constructo, uma forma teatralizada, ficcionalizada. Assim, toma-se uma posição que não antagoniza a tradição à modernização, mas sim que permite uma superação a partir dos grupos sociais envolvidos.³¹

No caso de uma nova constituição cultural, o processo de hibridização inicial pode levar ou não a uma nova estabilidade, que incorpore as duas ou mais culturas originais de forma plena e gere a partir daí uma nova cultura regional. Este é o caso encontrado na produção cerâmica neo-brasileira, a cerâmica cabocla. O contato entre as duas culturas, indígena e portuguesa, viabilizou uma configuração que apresenta simultaneamente as duas faces da moeda, por exemplo uma pertencente a uma sociedade primitiva e outra a uma sociedade modernizada³². Mas, pelo que verificamos no litoral paranaense, os contatos culturais foram de tal ordem que eliminaram a estabilidade das bases regionais, levando-nos a perguntar como podemos desenvolver um design com base no artesanato ou nas referências regionais nesta situação.

³⁰ CANCLINI, Néstor García: 1995

³¹ COELHO, Teixeira: 1999, p. 277.

³² CANCLINI, Néstor García: op.cit.

Isto porque a tradição é também a grande base da produção artesanal, pois o artesanato apoia-se essencialmente em um modo produtivo, que evolui de um processo contínuo de tentativa e erro e aperfeiçoamento, e, portanto, demanda um longo tempo para a sua evolução, apoiado também na estabilidade do grupo que o opera. Sua transmissão em termos de grupo é oral e não possui, como no desenvolvimento industrial, uma base científica, ou seja, não se apoia em normas, definições e procedimentos regulados.

Mas a grande força da produção artesanal vai se apoiar em um aspecto particular que a constitui. Com baixo nível de cientificidade, muito da concepção do produto artesanal relaciona-se a processos intuitivos ou inconscientes. Daí as formas caracteristicamente obtidas, permitindo que produtos funcionais muitas vezes recebam a inclusão de elementos decorativos que remetem ao mundo onírico e mítico dos artesãos. Com isso, o artesanato pode ser novamente a base para uma representação cultural, mas aqui não mais exercida a partir de um grupo social, mas sim apoiado nas referências pessoais dos indivíduos.

Modificações podem ser inseridas neste processo, quando a produção de objetos controlada na sua totalidade por um indivíduo, passa a ser ensinada. Neste novo processo, outros valores se inserem, tais como modos de representação que permitam a sub-divisão do trabalho, conhecimento de estilos, etc. Esta foi a postura adotada pelas escolas formadoras de artesãos que surgiram na Europa a partir do século XVIII, mas que no Brasil surgiram apenas no final do século XIX. Além das modificações que acontecem no processo, ou seja, ele não é mais controlado na sua integralidade, as modificações de ordem estéticas, agora orientadas muito mais pelo mercado, fazem com que este novo artesão venha especialmente contribuir para a formação das manufaturas.

Podemos, no entanto, observar que a produção quando acontece a partir de pessoas ou grupos inseridos nas sociedades complexas³³, adquire outro perfil. Ela não se apoia mais nas referências grupais, mas sim adota posturas predominantemente individuais. O artesão, tanto quanto o artista, precisa fazer. E, assim, sua demanda individual passa a ser o que vai caracterizar a identidade de sua produção. Sua inserção no mercado, adquire outros parâmetros, pois ele passa a sofrer a interferência do modo de produção industrial, que lhe fornece algumas técnicas mais adequadas a um volume de produção maior, a distribuição de suas peças se expande, atingindo mercados não pensados anteriormente, o

³³ Sociedades onde o modo de produção capitalista encontra-se plenamente desenvolvido.

que determina a existência de um modo de comunicação com o consumidor mais controlado, definindo uma marca, embalagens, folhetos, etc.

A partir destes conceitos, falar em bases culturais, de um modo amplo, como também no caso do design brasileiro, precisa ser compreendido a partir destes elementos conjunturais: em primeiro lugar, a existência de grupos sociais ainda relativamente isolados, onde a tradição se opera na sua forma plena; um segundo modo, onde a formação social se constitui a partir dos contatos entre grupos sociais diferentes, anteriormente distribuídos ao largo de um território diversificado, gerando culturas particulares, caboclas, onde o artesanato constitui a sua forma de excelência, como o artesanato mineiro de bonecas cerâmicas, que ainda persiste, apesar da globalização; em terceiro, encontramos situações de forte hibridismo cultural, sem uma configuração regional nova, como no caso das cidades onde a imigração se operou tardiamente, e ainda persistem influências étnicas exógenas, como por exemplo a produção de pessarças de origem polonesa na região de Curitiba, conformando uma colcha de retalhos em termos de produção artesanal; e, finalmente um artesanato que não mais se referencia nas características de um grupo social, mas sim apoia-se nas referências individuais dos sujeitos nele envolvidos.

Além destas configurações, a globalização traz outro elemento que afeta largamente a questão da tradição regional, na medida em que insere nas comunidades elementos, valores e comportamentos que se aplicam em um contexto diferente daquele em que a informação passa a ser fruída ou consumida. Desta forma, as bases regionais passam a sofrer, agora, de forma muito mais intensa e freqüente, a influência de outros grupos culturais, assim como pressões ideológicas de natureza externa, fazendo com que a estabilidade cultural se perca e a identidade necessite de outras formas de obtenção de estabilidade. Se a identidade individual nos grupos primitivos era determinada pelo grupo social e nas sociedades modernas pelo estado, nas sociedades complexas ela passa cada vez mais a ser determinada individualmente, de modo imprevisível e organizada a partir de elementos de múltiplas culturas. Isto faz com que um consumidor possa calçar sandálias havaianas produzidas em plástico no Brasil ou andar em uma motocicleta japonesa no Egito.

Estes elementos portanto devem orientar uma discussão quanto à produção cerâmica no litoral paranaense e sua aproximação com o design.

Culturas como a brasileira constituem-se na interseção de diferentes especialidades e temporalidades que encontram num dado território um ponto de coexistência sincrônica. Resultam da disposição e da interação entre diferentes modos culturais - do primeiro conquistador europeu, do autóctone, do africano e, agora, dos modos transnacionais que circulam pelo audiovisual, ditos eruditos e populares - que convergem para a formação de um modo híbrido e não de um patrimônio estável e sempre idêntico a si mesmo.³⁴ COELHO NETO p 358

CONCLUSÃO

A separação do artesanato da arte e do design é considerado um fenômeno do final do século 20 na cultura ocidental. As consequências desta separação levaram à separação entre “ter as idéias” de “fazer coisas”, as primeiras ficando com os artistas e designers e as segundas ficando com os artesãos.³⁵ Hoje, busca-se uma nova aproximação, na qual os objetivos primeiros se atêm à uma melhor participação dos produtos nacionais nos mercados externos. Ao longo do texto, pudemos verificar como estas questões vêm sendo conduzidas de modo estratégico por diversas instituições que fomentam a ligação do design com o artesanato, buscando alternativas de renda e viabilidade mercadológica para os produtos produzidos. No caso do design cerâmico, particularmente, este recurso vêm sendo bastante utilizado.

Cabe, no entanto, ressaltar que esta visão vem se operacionalizando sem considerar as reais situações existentes e os processos que acontecem junto às comunidades e artesãos nelas envolvidos. O assistencialismo das propostas não levam em conta a dinamicidade do processo em sua realidade, bem como desconsideram toda a possibilidade de avanço se as estratégias adotadas viessem justamente no sentido de fomentar o potencial criativo e as habilidades artesanais dos indivíduos e grupos participantes do processo.

Além disso, o romantismo que poderia eventualmente envolver a utilização desta ligação precisa ser ultrapassado, pois, como verificamos na literatura, a tradição cultural entendida como base de valores de um grupo social estável, encontra-se restrita apenas a situações de comunidades razoavelmente isoladas dos contatos culturais, tais como determinadas tribos indígenas. A medida em que o contato entre duas ou mais culturas se

³⁴ COELHO, Teixeira: op.cit, p. 358

³⁵ DORMER, Peter: 1997, P18

estabelece, a tradição necessariamente se modifica e, ora incorpora novos valores e reconduz a sua identidade, ora adota posturas concomitantes de utilização de elementos identitários de culturas distintas, fazendo com que a idéia de que a inserção do design junto a grupos comunitários possa ficar apenas nas recomendações projetuais, não interferindo diretamente na formação de novos valores culturais.

Como aponta Hobsbawn³⁶, a tradição trata-se em muitos casos de uma invenção e, por isso, podemos dizer que um design cerâmico voltado para as pequenas comunidades ou sua aproximação com as atividades artesanais de um determinado grupo social não necessariamente precisa estar apoiada em referências culturais passadas, pois elas muitas das vezes se perderam e não constituem valores praticados pelos atuais membros destas comunidades. O importante a se observar é o processo que pode, nestes casos se estabelecer, de construção de novos valores e da criação de uma nova tradição.

Por outro lado, reveste-se de grande importância a valorização individual, que permitirá a elaboração de elementos míticos próprios e com isto possibilitar uma continuidade no fazer cerâmico destes indivíduos e por conseguinte valorizar a sua identidade cultural. Diferentemente do que acredita o SEBRAE, ao formular elementos definidores da “Cara Brasileira”, esta só pode e sempre foi construída nas dinâmicas sociais que se estabelecem nos diversos grupos sociais. Muito mais importante que ditar clichês seria aumentar o grau de compreensão por parte dos micro e pequenos empresários do processo em que se envolvem e desenvolver a capacidade expressiva e criativa destes.

Finalizando, com a pesquisa efetuada pudemos observar que, mais e mais, as bases regionais obedecem a um critério ideológico e não cultural, no sentido tradicional, fazendo com que uma imensa colcha de retalhos transforme-se na base da construção formal dos objetos e levando a um apropriar de formas e cores de grupos sociais que encontram-se distantes. “Quando os mesmos artefatos culturais circulam em muitos países, as pessoas migram ou combinam em um único lugar condutas nascidas em sociedades diversas”, diz Canclini.

Pela primeira vez na história, [...] a maior parte dos bens e mensagens que se recebe em cada nação não foram produzidos em seu próprio território, não surgem de relações particulares de produção, nem levam neles portanto, signos exclusivos que os

³⁶ HOBBSBAWN, Eric & RANGER, Terence (org). 1997

vinculem à comunidade nacional, senão outras marcas que melhor indicam o seu pertencimento a um sistema desterritorializado.³⁷

Bonsiepe diria: “ Façamos design na América Latina. A identidade segue por si mesmo, porque ela é socialmente constituída e vive nas conversações públicas. Enquanto não se faz design na América Latina, a busca por uma identidade é uma busca de uma quimera. A identidade não é um ente metafísico escondido nos rincões da suposta alma latinoamericana.”³⁸ Mas, acrescentaríamos que isto pode se dar de modo mais consistente com uma formação educacional não restrita apenas aos profissionais de design. Esta formação pressupõe inclusive aumentar o grau de conhecimento dos dirigentes das instituições fomentadoras (e, talvez isto seja o mais importante) da aproximação design e artesanato, para que o processo se dê de modo mais consistente. Estão aí os modelos a nos ensinar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Rui. **O Desenho e a arte industrial**. Discurso no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Liceu de Artes e Ofícios, 1882. 43 p.
- BONSIEPE, Gui. **Diseñando el Futuro: Perspectivas del Diseño Industrial y Gráfico en América Latina**. Mimeo. 1989.
- CANCLINI, Néstor García. **Hybrid Cultures: Strategies for entering and leaving modernity**. Minneapolis: University of Miesota Press, 1995.
- _____. **Museos, aeropuertos y vendas de garage (las identidades culturales en un tiempo de desterritorialização)** mimeo s.d.
- COBRA, Marcos: **Cenários dos anos 90: Impactos em marketing**. in ROSSETI et alli. **Transição 2000: Tendências, mudanças e estratégias 2000: 1993**, p.192
- COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: Cultura e imaginário**. São Paulo: Iluminuras, 1999. 383 p.
- CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. **Design e artesanato: uma reflexão sobre as intervenções realizadas na Costa do Descobrimento- BA**. Dissertação de mestrado. Curitiba: PPGTE, 2003. 116 p.

³⁷ CANCLINI, Néstor García: s.d. p 41

³⁸ Bonsiepe: 1989 p 11

- CUNHA, Luiz Antônio. **O ensino de ofícios nos primórdios da industrialização**. São Paulo: UNESP, 2000^a. 243 p.
- _____. **O ensino de ofícios artesanais e manufatureiros no Brasil escravocrata**. São Paulo: UNESP, 2000 b. 190 p.
- DORMER, Peter (ed). **The culture of craft**. Manchester: University Press, 1997. 242 p.
- HOBBSAWM, Eric. J. **Nações e Nacionalismo desde 1780: Programa, mito e realidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. 230 p
- HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence (org). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. 316p.
- ICSID. International Council of Industrial Design. **A aldeia humana: Revista** Florianópolis: Fiesc, LBDI, 1995
- _____. **A aldeia humana**. Journal. Vol 2. Issue 1. Toronto: ICSID'97 Committee, 1995
- KISTMANN, Virginia. **Design e bases regionais: A produção cerâmica no litoral do Paraná**. Mimeo. Curitiba: UFPR, 2002
- MALDONADO, Tomás. **Vanguardia y racionalidad**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977. 271 p.
- NIEMEYER, Lucy. **Design no Brasil: Origens e instalação**. Rio de Janeiro: ZAB, 1997. 126 p.
- SANTOS, Maria Cecília Loschiavo dos. **Móvel Moderno no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1995. 198 p.
- SEBRAE. **Cara Brasileira. A brasilidade nos negócios: Um caminho para o 'made in Brazil'**. Brasília: Sebrae-DF, 2002 67 p.
- SCHEUR, Herta L. **Estudo de um núcleo de cerâmica popular: Baía das Laranjeiras, Paraná, BR**. Arquivos do Museu Paranaense. Nova Série: Etnologia, n. 1, out. 1969
- THE DESIGN COUNCIL. **William Morris and Kelmscot**. London: The design council, 1981. 191 p.
- THE OTAVAPUBLISHING CO. **Finnish design 1875-1975: 100 years of Finnish design**. Helsink: Frenckellska Tryckeri, 1975.

Obs.: Os textos originalmente em língua estrangeira apresentam ao longo do texto traduções livres feitas pela autora.