

UNIVERSIDADE FEEVALE  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
MESTRADO PROFISSIONAL EM INDÚSTRIA CRIATIVA

FERNANDA RECH

VALORIZAÇÃO CULTURAL, DESIGN E ARTESANATO NO CONTEXTO  
DA INDÚSTRIA CRIATIVA: NARRATIVA SOBRE O CASO DO GRUPO DE  
ARTESÃS DA CIDADE DE SEGREDO/RS

NOVO HAMBURGO

2016

FERNANDA RECH

VALORIZAÇÃO CULTURAL, DESIGN E ARTESANATO NO CONTEXTO  
DA INDÚSTRIA CRIATIVA: narrativa sobre o caso do grupo de  
artesãs da cidade de Segredo/RS

Dissertação de Mestrado a ser apresentada como  
requisito parcial para obtenção do título de mestre  
em Indústria Criativa pelo Programa de Pós-  
Graduação da Universidade Feevale

Área de concentração: Conteúdos Criativos

Orientador: Prof. Dr. Marcos Emilio Santuário  
Co-orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Robinson

Novo Hamburgo

2016

## DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Rech, Fernanda.

Valorização cultural, design e artesanato no contexto da indústria criativa: narrativa sobre o caso do grupo de artesãs da cidade de Segredo/RS / Fernanda Rech. – 2016.

118 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Indústria Criativa) – Feevale, Novo Hamburgo-RS, 2016.

Inclui bibliografia e apêndice.

"Orientador: Prof. Dr. Marcos Emilio Santuário ; Co-orientador: Prof. Dr. Luiz Carlos Robinson".

1. Design. 2. Artesanato. 3. Cultura local. 4. Indústria criativa.  
I. Título.

CDU 658:159.928

Bibliotecária responsável: Bruna Heller – CRB 10/2348

## **DEDICATÓRIA**

À memória de **Sérgio** e **Rute**, meus queridos pais, que seguiram numa viagem para alçar voos infinitos.

A minha filha **Nina**, que me revelou, no seu sorriso inocente de criança, que a vida pode ser leve e maravilhosa como brincar com borboletas e dragões.

## AGRADECIMENTOS

Nessa jornada contei com o apoio de inúmeras pessoas, que me acompanharam em diversos momentos, tornando este percurso mais fácil e prazeroso. Agradeço:

- ao grupo de artesãs e aos produtores de fumo de corda da comunidade de Segredo/RS, por todas as trocas vivenciadas nos encontros e oficinas realizadas, pelo aprendizado, e por disponibilizarem parte de seu tempo para participar desta pesquisa.

- aos professores Marcos Emílio Santuário e Luiz Carlos Robinson, orientador e co-orientador desta dissertação, pela confiança, dedicação e preciosas contribuições.

- às minhas irmãs Alessandra e Cristina, e ao Ariel, que de longe me apoiaram e que, tantas outras vezes, doaram parte de seu tempo para cuidar da Nina, enquanto eu escrevia.

- a minha família em Porto Alegre, aos queridos amigos Diego, Livia e Patrícia pelas contribuições, incentivo e carinho nesse tempo todo que estive envolvida com a dissertação. Por mudarem diversas vezes suas rotinas diárias, dando suporte de todas as maneiras que podiam, a mim e a Nina, incondicionalmente.

- a Sandra e ao Lucas, por cuidarem tão bem da neta/filha quando não consegui estar com ela. E ao Lucas, por me devolver a “lucidez” nos momentos em que mais precisei.

- aos colegas Cristiano, Marcelo e Luciano por tantas trocas, apoio e pela amizade construída a partir do mestrado.

- à amiga Renata, pelo carinho, paciência e apoio.

- aos professores Chiara Del Gaudio e Norberto Kuhn Júnior pelas contribuições e sugestões na banca de qualificação, fundamentais para dar prosseguimento a esta pesquisa.

- aos professores do mestrado em Indústria Criativa, por todas as contribuições durante esta caminhada de aprendizado, em especial o professor Norberto, que me apresentou o município de Segredo e a professora Margarete por todo o apoio recebido.

Muito obrigada!

A criação é um perene desdobramento e uma perene reestruturação.  
É uma intensificação da vida.  
(Faya Ostrower)

## RESUMO

A Indústria Criativa apresenta a criatividade como elemento fundamental para impulsionar a economia. Contempla uma série de setores, dentre eles, o design e o artesanato. O artesanato pode ser um instrumento valioso para representar os valores coletivos de determinado grupo social. Atuando em parceria com o artesanato, o design pode contribuir para o desenvolvimento de produtos e processos que valorizem a cultura local, levando em consideração os interesses e as competências de cada localidade. Neste sentido, esta pesquisa busca fazer uma conexão entre design, artesanato e a valorização cultural local, tendo em vista o contexto da Indústria Criativa. Para isso, e devido à tradição do cultivo do fumo no estado do Rio Grande do Sul, optou-se por trabalhar com o grupo de artesãs da comunidade de Segredo/RS e os produtores de fumo de corda da mesma localidade. A intenção foi verificar, através da proposta de desenvolver produto derivado de matéria-prima elaborada a partir do fumo de corda, a possibilidade de ocorrerem transformações nas habilidades pessoais, ou seja, nas técnicas manuais dominadas pelos membros participantes do grupo de artesãs de Segredo/RS, estabelecendo conexões com a cultura local. A investigação busca resgatar conceitos advindos da Antropologia Interpretativa, aliando-os a uma pesquisa teórico-conceitual a respeito do design, do artesanato e da criatividade. Dos procedimentos metodológicos adotados, a pesquisa participante, materializada através da série de registros de campo, compõe a narrativa deste estudo, assim como as entrevistas realizadas por meio de um estudo de caso. Ainda, a etapa prática decorrente, realizada por caminhos da pesquisa experimental, elaborou matéria-prima a partir do fumo de corda, e efetivou oficinas, que geraram alternativas para desenvolvimento de produto local, tendo em vista a matéria-prima elaborada. Esta etapa da pesquisa apresenta, como referencial metodológico, elementos da etnografia pelo design. A jornada do estudo está composta por seis capítulos. A partir das narrativas dos parceiros de pesquisa, entrevistas e etapa prática, foi possível observar as modificações nas habilidades do grupo de artesãs de Segredo/RS, que acabaram por gerar, também, modificações no seu processo, tanto de trabalho, como na relação entre as integrantes do grupo.

Palavras-chave: Design. Artesanato. Cultura local. Indústria Criativa. Fumo de corda.

## ABSTRACT

The Creative Industries presents creativity as a fundamental aspect to boost the economy. It contemplates a number of areas, as design and handicraft. Handicraft can be a valuable instrument to represent the collective values of a social group. Acting in association with design, handicraft can contribute to develop products and processes that appraise the local culture, considering the interests and skills of each locality. This research aims to make a connection between design, handicraft and local culture valorization, taking into account the Creative Industries context. Therefore, and considering the tobacco cultivation tradition in the state of Rio Grande do Sul, this study chose to work with a group of craftswomen from Segredo/RS and the smoke rope producers from the same place. The intent of this research was to verify through the proposal to develop a product derivated from a smoke rope raw material, the possibility in occurring modifications in the group of craftswomen members personal skills, that is, the manual techniques that they know. This investigation looked for to bring concepts from de Interpretative Anthropology, combining them with a theoretical-conceptual research about design, handicraft and creativity. As the methodological procedures adopted, the participant research, materialized through a series of field work, composes the narrative of this study, as well as the interviews conducted through a study case. In addition, the practical stage occurred, achieved though the experimental research, elaborated a raw material from the smoke rope, and developed workshops, which generated alternatives for the development of local products, considering the raw material elaborated. This part of the research presents, as a methodological reference, elements of design ethnography. This study journey, in its entirety, is composed by six chapters. From the narratives of the research partners, interviews and the practical stage, was possible to observe the skills changes of the group of artisans from Segredo / RS, that also generated changes in their work process, as well as in the relationship between the members of the group.

Key words: Design. Handicraft. Local culture. Creative Industries. Smoke rope.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Mapa 01 – O município de Segredo.....	23
Mapa 02 – Produção de fumo por Corede (2004 a 2006).....	37
Mapa 03 – Localização do Vale do Rio Pardo.....	38

## LISTA DE TABELAS

Tabela 01 - Contagem populacional de Segredo/RS.....	24
Tabela 02 - Produção da cultura temporária na cidade de Segredo (2004).....	25
Tabela 03 - Produção da cultura temporária na cidade de Segredo (2009).....	25
Tabela 04 - Produção da cultura temporária na cidade de Segredo (2014).....	26
Tabela 05 - Produção de fumo de corda no município de Segredo/RS. Safra 2015 e 2016.....	26
Tabela 06 - Dados da fumicultura nacional.....	36

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Escopo dos setores criativos (Ministério da Cultura, 2011).....	18
Figura 02 – Mel do fumo de corda.....	28
Figura 03 – Amostra do fumo de corda pronto.....	29
Figura 04 – Galpão de fumo de corda.....	29
Figura 05 – Processo de plantio inicial do fumo de corda.....	30
Figura 06 – Folhas de fumo sem talo (processo de destalar o fumo).....	32
Figura 07 – Folhas destaladas (detalhe para talos no chão).....	33
Figura 08 – Folhas colocadas “na vara” para processo de amaciamento.....	33
Figura 09 – Folhas em processo de amaciamento (coloração amarelada).....	34
Figura 10 – Folhas enroladas no “burrinho” para fazer a corda.....	34
Figura 11 – Fumo com o “mel de fumo” secando no sol.....	35
Figura 12 – Fumo de corda pronto para ser comercializado.....	35
Figura 13 – Grupo de artesãs do município de Segredo/RS.....	48
Figura 14 – Produtos desenvolvidos pelas artesãs de Segredo/RS.....	53
Figura 15 – Demais produtos desenvolvidos pelas artesãs de Segredo/RS.....	53
Figura 16 – Talo e folhas secas.....	57
Figura 17 – Preparação do material.....	58
Figura 18 – Injetora e matéria-prima desenvolvida.....	59
Figura 19 – Extrusora de monofilamento.....	59
Figura 20 – Micronizador.....	60
Figura 21 – Talo triturado e micronizado.....	60
Figura 22 – Talo micronizado e poliprolileno.....	61
Figura 23 – Mistura sendo extrusada e resultado obtido.....	62
Figura 24 – Picotador (à esquerda) e <i>pellets</i> de talo de fumo e polipropileno (à direita)...	62
Figura 25 – Filamentos desenvolvidos.....	63
Figura 26 – Bordado com lã.....	67
Figura 27 – Macramê com corda.....	69
Figura 28 – Bordados com fita magnética.....	69
Figura 29 – Bordados (ponto cruz e ponto corrente) com tiras de palha.....	70
Figura 30 – Foto de Dona Vera (à esquerda) e objeto (abotoadura de camisa, à direita)...	72

Figura 31 – Objeto (pote em forma de galinha) de Helena.....	72
Figura 32 – Foto de Dona Luiza.....	73
Figura 33 – Painel com as palavras escolhidas pelo grupo.....	74
Figura 34 – Protótipo estrutura luminária.....	79
Figura 35 – Experimentações realizadas por Dona Luiza para desenvolvimento da gamela (mescla do filamento com crochê e amarrações).....	79
Figura 36 – Artesãs e experimentações com distintas técnicas.....	82
Figura 37 – Textura feita por Dona Helena.....	84
Figura 38 – Experimentação de Dona Eva (trançado com o filamento).....	84
Figura 39 – Teste de estrutura para luminária.....	85
Figura 40 – Experimentações para desenvolvimento de produtos na oficina.....	86
Figura 41 – Desenvolvimento de luminária pendente.....	87
Figura 42 – Oficina para desenvolvimento de produtos.....	88
Figura 43 – Desenvolvimento da gamela (detalhe para utilização do trançado elaborado por Dona Eva).....	89
Figura 44 – Geração de alternativas de produtos na oficina.....	89
Figura 45 – Desenvolvimento de recipiente a partir de textura desenvolvida por Dona Helena.....	90
Figura 46 – Escolhendo sobras de madeira na marcenaria.....	94
Figura 47 – Etapa de polimento da madeira para acabamento.....	95
Figura 48 – Protótipo luminária de mesa.....	96
Figura 49 – Luminária de mesa.....	96
Figura 50 – Luminária pendente.....	97
Figura 51 – Gamela/fruteira.....	97
Figura 52 – Artesãs e os protótipos desenvolvidos.....	98
Figura 53 – Etapas de pesquisa realizadas e futuros desdobramentos de investigação.....	103

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO: OS PREPARATIVOS PARA A VIAGEM.....</b>	<b>12</b>
<b>2 O INÍCIO DA TRAJETÓRIA: A APROXIMAÇÃO COM OS PRODUTORES DE FUMO DE CORDA DE SEGREDO/RS.....</b>	<b>22</b>
2.1 SEGREDO: CONHECENDO A REGIÃO.....	22
2.2 OS PRODUTORES DE FUMO DE CORDA.....	27
<b>2.2.1 O processo de produção.....</b>	<b>29</b>
2.3 A PRODUÇÃO FUMAGEIRA NO RIO GRANDE DO SUL.....	36
<b>3 SEGUINDO O PERCURSO DE PESQUISA: O GRUPO DE ARTESÃS DE SEGREDO/RS.....</b>	<b>45</b>
3.1 A CHEGADA NA CASA DO ARTESÃO: O PRIMEIRO CONTATO COM AS ARTESÃS DE SEGREDO/RS.....	45
3.2 ENTREVISTAS COM AS ARTESÃS DE SEGREDO.....	51
<b>4 SAINDO DA COMUNIDADE DE SEGREDO/RS RUMO À UNIVERSIDADE: A PESQUISA EXPERIMENTAL COM O FUMO DE CORDA.....</b>	<b>56</b>
4.1 DESENVOLVIMENTO DE MATÉRIA-PRIMA A PARTIR DO FUMO DE CORDA: A PREPARAÇÃO DO MATERIAL.....	56
4.2 DESENVOLVIMENTO DE MATÉRIA-PRIMA PARA SOLADO DE CALÇADOS.....	57
4.3 DESENVOLVIMENTO DO FILAMENTO.....	59
<b>5 A CONTINUIDADE DA JORNADA: AS INTERAÇÕES COM O GRUPO DE ARTESÃS POR MEIO DAS OFICINAS.....</b>	<b>64</b>
5.1 A PRIMEIRA OFICINA: EXPERIMENTAÇÃO COM MATERIAIS NÃO-CONVENCIONAIS.....	66
5.2 CONTANDO HISTÓRIAS E CONHECENDO OS VALORES COMPARTILHADOS PELO GRUPO DE ARTESÃS: GERAÇÃO DE ALTERNATIVAS PARA DESENVOLVIMENTO DE PRODUTO LOCAL.....	70
5.3 ENTRANDO NA ROTA DA CRIATIVIDADE: GERAÇÃO DE ALTERNATIVAS PARA DESENVOLVIMENTO DE PRODUTO LOCAL.....	83
5.4 O RESULTADO: A FINALIZAÇÃO DAS ALTERNATIVAS DOS PRODUTOS DESENVOLVIDOS.....	93
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: O ENCERRAMENTO DA VIAGEM.....</b>	<b>104</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>108</b>
<b>APÊNDICE A - Questionário de entrevista com Artesãs.....</b>	<b>113</b>
<b>APÊNDICE B - Quadro síntese das principais transformações identificadas no grupo de artesãs de Segredo/RS.....</b>	<b>114</b>

## 1 INTRODUÇÃO: OS PREPARATIVOS PARA A VIAGEM

Desde a graduação em Comunicação Social, estudar cultura transformou-se em algo do meu fascínio. O interesse pela temática se intensificou após a especialização, onde descobri<sup>1</sup> o universo da moda, que me encanta pela diversidade de símbolos que carrega e as relações com a cultura que pode proporcionar. Sua dimensão prática permite que eu navegue por lugares que, talvez, outras profissões, com tamanha facilidade, não possibilitem.

Apoiada na Antropologia Interpretativa, trilho o caminho para a definição de cultura a partir de Geertz (2008), que a analisa sob a perspectiva da semiótica e do caráter interpretativo: “a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível - isto é, descritos com densidade” (GEERTZ, 2008, p.10).

Como uma ciência interpretativa, a cultura busca significados. Por conseguinte, é formada por construções simbólicas compartilhadas, manifestando-se como um fenômeno social, cuja origem, manutenção e propagação estão a cargo dos atores sociais. Por meio de símbolos é que os membros de uma sociedade comunicam sua visão de mundo, valores, assim como o *ethos*<sup>2</sup> às futuras gerações (GEERTZ, 2008). Por símbolo, entende-se qualquer atitude, objeto, episódio ou relação que representa um significado. Entretanto, mais do que distinguir e classificar símbolos, identificando ícones, índices, signos e sinais, o interesse do estudo de Geertz (2008) está centrado na forma como os símbolos moldam “os modos em que

---

<sup>1</sup> Ao iniciar o registro escrito deste estudo, oportuno justificar a opção por utilizar a primeira pessoa do singular, bem como dos pronomes possessivos para esta construção investigativa. Esta opção, que permeia basicamente toda a pesquisa, demonstra uma aproximação com o que Cardoso de Oliveira (2000) denominando este tipo de estudo, classifica na categoria de monografia experimental ou pós-moderna. A escolha por esta forma de produção textual derivou do fato de que “o autor não deve se esconder sistematicamente sob a capa de um observador impessoal, coletivo, onipresente e onisciente” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2000, p.30), justificada a partir da opção metodológica da pesquisa participante, desenvolvida através da observação participante. O autor ainda afirma que na tentativa de inserir formas de vida que são estranhas ao pesquisador, a vivência, assegurada pela observação participante, passa a ter uma função estratégica na elaboração textual. Sobre a própria produção textual defende que “os dados contidos no diário e nas cadernetas de campo ganham em inteligibilidade sempre que rememorados pelo pesquisador; o que equivale dizer que a memória constitui provavelmente o elemento mais rico na redação de um texto” (OLIVEIRA, 2000, p.34). Ressalto ainda que, em alguns momentos da narrativa desta investigação, emprego o pronome pessoal na primeira pessoa do plural: nós. Isto ocorre quando enfatizo o tratamento de minhas investigações em conjunto com meus orientadores de pesquisa em alguns casos e, em outros, da pesquisa realizada junto aos parceiros deste estudo, como os produtores de fumo de corda e as artesãs de Segredo/RS.

<sup>2</sup> O *ethos* está relacionado com as dimensões afetivas, os elementos valorativos, morais e estéticos de uma determinada cultura: “O ‘ethos’ de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético” (GEERTZ, 2008, p.93). Já a visão de mundo está relacionada com os aspectos cognitivos e existenciais. Ela é para um determinado grupo “o quadro que elabora das coisas como elas são na simples realidade, seu conceito da natureza, de si mesmo e da sociedade” (GEERTZ, 2008, p.93).

atores sociais veem, sentem e pensam sobre o mundo ou, em outras palavras, como os símbolos operam como veículos de "cultura" (ORTNER, 2011).

Ao longo dos anos de minha carreira profissional, e a partir de experiências pessoais encontrei duas grandes paixões: a moda e a América Latina. Conviver com diversos personagens do continente latino-americano, por mais de três anos fora do meu país de origem, me possibilitou adquirir conhecimento sobre novas e intensas realidades, estabelecidas por meio de uma série de relações sociais. Nas palavras de Geertz (2008), relações construídas através de uma teia de significados permitem originar sistemas entrelaçados de signos passíveis de interpretação.

No continente latino-americano, mais especificamente no Peru e Argentina, tive a oportunidade de conhecer distintos grupos de artesãos, que permitiu aproximação com sua cultura. Passei então a questionar o motivo pelo qual a moda se valia de referências internacionais para o desenvolvimento de produtos, uma vez que existia diversidade de elementos na cultura local que, a meu ver, poderiam ser trabalhados.

De volta a Porto Alegre, no ano de 2012 inicio minha carreira profissional como docente no curso de design de moda, o que possibilitou um acercamento com o design, atividade diretamente relacionada com a cultura, a tecnologia e a economia (BONSIEPE, 2012). Inúmeras são as definições sobre o conceito de design e muitas delas estão relacionadas ao ato de projetar e desenvolver produtos ou serviços.

Para Bürdek (2006), design é atividade que faz uso de conceitos de criatividade e inovação tecnológica, objetivando o desenvolvimento de artefatos. Para Koskinem, Zimmerman, Binder, Redstöm e Wensveen (2011) o design deve ser uma investigação que as pessoas fazem juntas e o processo de design deve refletir isto<sup>3</sup>. Minha relação com esta atividade se revela transformadora, pois percebo a possibilidade de trabalhar em conjunto com qualquer outra área de atuação e contribuir para o desenvolvimento de projetos conectados com as vivências e experiências dos indivíduos.

Em 2015, decidi ingressar no mestrado em Indústria Criativa, não apenas por trabalhar diretamente com setores inseridos neste contexto, uma vez que as Indústrias Criativas contemplam áreas como arte, artesanato, indústrias culturais e ainda os setores econômicos que buscam na criatividade e na cultura uma forma de exercer sua funcionalidade como moda, design, arquitetura, comunicação social e mídias digitais (MACHADO, 2009).

---

<sup>3</sup> Design is supposed to be an exploration people do together, and the design process should reflect that. (KOSKINEM; ZIMMERMAN; BINDER; REDSTÖM; WENSVEEN, 2011, p.83). (Livre tradução da autora.)

Ingressei neste mestrado por acreditar que potencialidades locais podem ser desenvolvidas por meio da criatividade, buscando a valorização de sua diversidade cultural. Este pode ser um caminho para o desenvolvimento econômico e autonomia dos indivíduos. Todas estas ideias são heranças de minha experiência empírica com povos latino-americanos.

No Brasil, de acordo com Machado (2009), o debate sobre Indústria Criativa ganhou visibilidade com a realização, em 2004, da XI Conferência da UNCTAD<sup>4</sup>. O relatório da UNCTAD (2004) aborda a termo Indústria Criativa sob a definição que representa clusters inseridos no processo industrial, passíveis de proteção de direitos autorais e que trazem a criatividade como um elemento essencial (REIS, 2008). Pelo fato de excluir atividades artesanais que não são exploradas industrialmente, o conceito sofreu transformações evoluindo para: “uma abordagem holística e multidisciplinar, lidando com a interface entre economia, cultura e tecnologia, centrada na predominância de produtos e serviços com conteúdo criativo, valor cultural e objetivo de mercado” (REIS, 2008, p. 22).

Para Ostrower (2013), a criatividade envolve uma relação dos indivíduos com sua própria personalidade, com o modo de ordenar-se e relacionar-se em si e com os outros. Criar envolve a estruturação e integração de significados, assim como sua transmissão. Quando cria, o indivíduo alcança uma realidade mais profunda do conhecimento das coisas, o que lhe confere um sentimento de estruturação maior. A sensação é que “nos estamos desenvolvendo em algo essencial para o nosso ser” (OSTROWER, 2013, p.142).

Tendo em vista que questões relacionadas à criatividade e à cultura despertam excessivamente o meu interesse, não poderia deixar de buscar uma temática de pesquisa que estivesse conectada com esse assunto. Senti que era a hora de olhar para o Rio Grande do Sul. Foi então que, através do professor Norberto Kuhn Junior, docente do mestrado em Indústria Criativa, conheci os produtores de fumo de corda da comunidade de Segredo/RS.

Escolhi trabalhar com o tabaco<sup>5</sup> devido à tradição no cultivo desse insumo no estado. A região sul possui grande expressividade na produção fumageira, alcançando 95% do volume de exportação do tabaco brasileiro, sendo a principal fonte de renda de uma parcela significativa de famílias que se dedicam a essa atividade (FERNANDEZ, 2010). Segredo é um município de 7.158 habitantes, localizado na região centro-oriental do estado do Rio Grande do Sul. A região, conhecida como Vale do Rio Pardo, apresenta grande relevância no cultivo do fumo (PRIEB, 2004).

---

<sup>4</sup> United Nations Conference on Trade and Development. Disponível em: <<http://unctad.org/en/Pages/Home.aspx/>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

<sup>5</sup> De acordo com Etges (1991), fumo ou tabaco são termos utilizados para designar uma série de plantas do gênero *Nicotiana*, da família das solanáceas.

Mais especificamente sobre a produção de fumo de corda, também conhecida como fumo de rolo, ainda é expressiva em algumas localidades do Vale do Rio Pardo/RS, como Sobradinho e Segredo<sup>6</sup>. O fumo de corda consiste em processo totalmente artesanal, ofício aprendido de pai para filho e desvinculado do mercado transnacional da indústria fumageira, atividade iniciada na década de 60 (SILVEIRA; HERMANN, 2001). Atualmente, esse saber-fazer encontra-se em vias extinção, uma vez que muitos produtores migraram para outros tipos de cultivo e produção de fumo<sup>7</sup>.

A respeito da produção e cultivo do fumo, cabe ressaltar também que, hoje em dia, surgem cada vez mais debates acerca dessa indústria. A produção e comercialização do tabaco, juntamente com as políticas antitabagistas, têm gerado discussões e exigido alternativas da sociedade sobre os modelos que sustentam o setor<sup>8</sup>.

Movida pelo desejo de trabalhar com o design e a valorização cultural, e levando em consideração a tradição do cultivo de fumo de corda na cidade de Segredo/RS e a possibilidade de extinção desse saber-fazer, iniciei meu percurso de pesquisa questionando a viabilidade de desenvolver alguma matéria-prima a partir desse insumo.

Foi então que, por meio de meu contato com os produtores, conheci o grupo de artesãs de Segredo/RS. Na tentativa de buscar uma aproximação com a cultura local por meio do artesanato, propus às artesãs o desenvolvimento de produtos de caráter local a partir de uma matéria-prima feita com o fumo de corda.

Tendo em vista esta contextualização, a pesquisa tem como objetivo destacar por meio da proposição de desenvolvimento de produto derivado de matéria-prima elaborada a partir do fumo de corda, as transformações que podem ocorrer nas habilidades pessoais dos membros participantes do grupo de artesãs, estabelecendo conexões com a cultura local.

A pesquisa está encaminhada na direção do que argumentam Borges (2011) e Sarmiento (2014) sobre a parceria entre design e artesanato. O intuito é verificar as possíveis contribuições que o design aporta ao artesanato. Borges (2011) afirma que é papel do designer

---

<sup>6</sup> Informações sobre fumo de corda: Disponível em: <<http://portaldotabaco.com.br/especial-ninguem-enrola-o-fumo-em-corda/>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

<sup>7</sup> Conforme será visto no capítulo 2, a partir do relato de produtores de fumo de corda, o cultivo desse insumo vem diminuindo ao longo dos anos. A maioria dos produtores passou a trabalhar com outros tipos de tabaco como o Virgínia e o Burley, espécies vinculadas à produção transnacional da indústria fumageira.

<sup>8</sup> A exemplo de políticas antitabagistas cita-se a Convenção Quadro, um tratado internacional de saúde pública da Organização Mundial da Saúde (QCTC). A Convenção apresenta medidas antitabagistas em diversas áreas como propaganda, publicidade, patrocínio, advertências sanitárias, tabagismo passivo, comércio ilegal, preços e impostos. O Brasil aderiu à Convenção no dia 27 de outubro de 2005. Disponível em: <[http://www2.inca.gov.br/wps/wcm/connect/observatorio\\_controle\\_tabaco/site/home/convencao\\_quadro/o\\_que\\_e/](http://www2.inca.gov.br/wps/wcm/connect/observatorio_controle_tabaco/site/home/convencao_quadro/o_que_e/)>. Acesso em: 26 maio. 2016.

contemporâneo interferir de maneira sábia no aperfeiçoamento de produtos em comunidades locais, respeitando sua essência cultural.

A valorização dos recursos locais no desenvolvimento de produtos e serviços pode resultar em soluções promissoras e uma saída econômica, principalmente para economias emergentes. De acordo com Krucken (2009), o design tem sido reconhecido como importante ferramenta para a valorização de produtos locais, na medida em que tem capacidade de promover e resgatar identidades, bem como culturas regionais.

Conforme sugere Krucken (2009), produtos locais são expressões culturais que estão relacionadas com o território e a comunidade que os desenvolveu. Esses artefatos são consequência de uma trama, desenvolvida ao longo do tempo, que engloba recursos de biodiversidade, modos tradicionais de produção, costumes, bem como hábitos de consumo.

Atuando como um facilitador, o designer pode desempenhar papel essencial para o desenvolvimento de produtos locais, tendo em vista os interesses e potencialidades de cada localidade, auxiliando no reconhecimento dos valores e das qualidades locais. Isso permite ao designer a possibilidade de projetar em parceria com outros atores, abrindo novos desafios e oportunidades conectadas com o ambiente contemporâneo. Dessa maneira, é possível criar uma lógica que, contrária à ordem acelerada e complexa da sociedade de informação<sup>9</sup>, pode desacelerar o tempo e a maneira como se estabelece a relação entre os indivíduos, os lugares e os bens de consumo.

Ainda, este estudo corrobora com as ideias de Florida (2011, p.6) que considera as pessoas como fonte basilar de criatividade, representando o principal recurso da nova era. Também vai ao encontro do plano da extinta Secretaria da Economia Criativa<sup>10</sup>, que pautava os fundamentos da Economia Criativa a partir dos princípios da inclusão social, da sustentabilidade, da inovação e da diversidade brasileira. De acordo com o Plano:

A diversidade cultural não deve mais ser compreendida somente como um bem a ser valorizado, mas como um ativo fundamental para uma nova compreensão do desenvolvimento. De um lado, deve ser percebida como recurso social, produtora de solidariedades entre indivíduos, comunidades, povos e países; de outro, como um

---

<sup>9</sup> A era da informação, que caracteriza o contexto atual, tem como principal matéria-prima o conhecimento e modifica a forma como bens de consumo são produzidos e consumidos. Além disso, apresenta cenário permeado por variada gama de tecnologias de comunicação e informação, o que transforma o funcionamento das estruturas sociais (FLORIDA, 2011).

<sup>10</sup> A Secretaria da Economia Criativa foi criada no primeiro mandato da presidente Dilma Roussef, em 2011. Apresentava políticas, diretrizes e ações para os anos de 2011 a 2014. Segundo a professora e pesquisadora dos Centros de Estudos aplicados da Universidade do Ceará, Claudia Leitão (2015), a Secretaria da Economia Criativa foi extinta no segundo mandato da presidente Dilma, que iniciou em 2015. Disponível em: <<http://revistasera.info/economia-criativa-e-desenvolvimento-claudia-leitao/>>. Acesso em: 26 maio. 2016.

ativo econômico, capaz de construir alternativas e soluções para novos empreendimentos, para um novo trabalho, finalmente, para novas formas de produção de riqueza. Assim, seja na produção de vivências ou de sobrevivências, a diversidade cultural vem se tornando o “cimento” que criará e consolidará, ao longo desse século, uma nova economia (PLANO da Secretaria de Economia Criativa, 2012, p.19-20).

O Plano da Secretaria da Economia Criativa vislumbra resgatar a criatividade do povo brasileiro pensando no desenvolvimento como processo cultural e menos como produto. Segundo o Plano, a criatividade e a diversidade cultural são o ponto central para fomentar os processos criativos e alcançar o desenvolvimento brasileiro (Plano da Secretaria de Economia Criativa, 2012, p. 12-13). O assunto não é uma exclusividade do Brasil contemporâneo. A criatividade como matéria-prima para impulsionar a economia emerge como ponto de discussão em nível mundial na era da informação. Pelos parâmetros do presente estudo, a criatividade está posta como peça fundamental, uma vez que servirá de elemento essencial para a geração de alternativas de produto local.

De acordo com Reis (2009), o termo Economia Criativa parece ter surgido na Austrália em 1994, a partir da expressão *Creative Nation*, no discurso do primeiro-ministro do país, Paul Keating. No ano de 1997, o então primeiro-ministro britânico Tony Blair organizou uma força-tarefa para analisar as contas nacionais do Reino Unido e as tendências econômicas globais. Por consequência, acabou por determinar as vantagens competitivas nacionais. Como resultado do estudo, foram identificados 13 setores de maior potencial para a economia do país. Atribui-se a eles o nome de Indústrias Criativas.

Para Florida (2011, p.4), a “força motriz é a ascensão da criatividade humana como agente central na economia e na vida da sociedade”. Esse parâmetro autoriza afirmar que a criatividade assume papel essencial em diversas esferas da vida, seja no âmbito pessoal ou profissional. Ostrower (2013) aporta importante contribuição, quando afirma que a criatividade é um potencial próprio da condição do ser humano e não uma exclusividade de alguns indivíduos. “O homem ao exercer seu potencial criativo configura a sua vida e dá a ela um sentido” (OSTROWER, 2013, p.166).

A referência que confere suporte à Indústria Criativa é o escopo dos setores criativos desenvolvidos pelo Ministério da Cultura, em 2011, para o extinto Plano da Secretária da Economia Criativa. Ênfase duas áreas de atuação: o design e o artesanato - atividades que estão presentes na discussão proposta por esta pesquisa. De acordo com o escopo, o artesanato se encontra no campo das expressões culturais e o design localiza-se no campo das criações culturais e funcionais, conforme a Figura 01.

Figura 01 – Escopo dos setores criativos (Ministério da Cultura, 2011)



Fonte: Plano da Secretaria da Economia Criativa, 2012.

A respeito da fumicultura, o período posterior à década de 1970, marca uma série de transformações que tem como principal característica a centralização e desnacionalização das empresas. Para Silveira e Hermann (2001), a partir da década de 1960 percebe-se o aumento da produtividade e modificação na qualidade dos produtos exportados. Isso levou à ampliação na demanda, bem como a modificações no processo produtivo do fumo. Ambos os fatores trouxeram consequências para a zona rural, como o aumento da produção e da área destinada para a plantação do tabaco e um aumento do fluxo migratório da zona rural para a urbana, com intenso processo de emancipação de pequenos municípios, gerando novos desafios para a região (Vale do Rio Pardo). Levando em consideração o contexto descrito, Silveira e Hermann (2001) afirmam que:

[...] o principal desafio tem sido e ainda será garantir um modelo de desenvolvimento que viabilize sua sustentabilidade, uma vez que a dependência do setor primário, principalmente da fumicultura e a quase inexistência de atividades industriais ou de serviços que agreguem efetivo valor aos produtos são a tônica. A promoção de ações que incentivem o desenvolvimento local como as cooperativas de trabalhadores, a produção cooperada de produtos agrícolas ecológicos e a inauguração e o desenvolvimento de roteiros turísticos rurais e ecológicos orgânicos, certamente representam alternativas possíveis e factíveis (SILVEIRA; HERMANN, 2001, p. 250).

As coordenadas desse cenário sinalizam a urgência pela busca de alternativas que possibilitem o desenvolvimento de um projeto urbano local de emancipação para a região do Vale do Rio Pardo. Segundo Silveira e Hermann (2001), o projeto pode ter como base a valorização da região, suas paisagens urbanas, a riqueza e diversidade de seu patrimônio cultural e arquitetônico, “bem como na ação cooperada e no fazer comunitário que caracterizam historicamente a produção de seu espaço social” (SILVEIRA; HERMANN, 2001, p. 254). Aqui reside outra relevância deste estudo, uma vez que a possibilidade de reconfiguração da utilização da planta do fumo de corda pode contribuir para o desenvolvimento do projeto local de emancipação, fundamento enraizado em Silveira e Hermann (2001). Arrisco afirmar que esta reconfiguração pode proporcionar menor dependência dos produtores de fumo em relação à indústria fumageira. Ao mesmo tempo, a proposta de desenvolvimento de produto a partir do fumo de corda pelas artesãs de Segredo pode resultar em ações que favoreçam o progresso da região e valorizem aquele espaço territorial através da utilização de um insumo local, ou seja, o fumo de corda.

A intenção é de que esta pesquisa contribua para o crescimento econômico da região, resgate a identidade e, nos termos de Barbero (2004), reconstrua o sentimento de conexão com o outro, reconfigurando os novos sentidos que adquirem os laços sociais e auxiliando a demanda de reconhecimento e de produção de sentido.

Uma das partes deste trabalho está dedicada à realização de visitas à cidade de Segredo/RS, para buscar uma aproximação com os produtores de fumo de corda, visando, a partir de seu contexto social, investigar sua cultura, bem como obter o resíduo para a realização da aplicação prática. Como será visto no capítulo 2, durante a produção do fumo de corda, o talo é descartado; por esta razão, ele é o resíduo escolhido. Optou-se por utilizar o descarte da produção. Desta maneira, os produtores ainda têm a possibilidade de seguir com a elaboração e comercialização do fumo de corda, enquanto que os testes com o talo podem proporcionar nova opção a seu ofício.

Com o resíduo obtido, foi efetuada uma série de experimentos junto à oficina de reciclagem da Universidade Feevale, para o desenvolvimento de matéria-prima. Concomitante a esta etapa, contato com as artesãs para conhecer seu contexto e buscar a experimentação prática da matéria-prima elaborada foram realizados. A experimentação prática desenvolveu-se por meio de oficinas, com o intuito de propor alternativas para desenvolvimento de produto local, aliando assim o design e o artesanato.

Ressalta-se aqui que, ao buscar investigar a cultura e conhecer o contexto de produtores e artesãs, recorro a Geertz (2008), quando afirma que a cultura é o resultado de

indivíduos socialmente atuantes que buscam brindar um sentido ao mundo no qual estão inseridos. Dessa forma, quando se pretende dar sentido a determinada cultura, o ideal seria olhar através da perspectiva sob a qual ela foi construída. A cultura não é uma ciência experimental que busca leis para seu entendimento, mas sim uma ciência interpretativa, que busca significado. Seu sentido advém, principalmente, da maneira como a ação é organizada, de indivíduos que se articulam por meio de certas normas institucionais, interpretando suas situações e na tentativa de agir de forma harmônica com elas.

Partindo deste contexto inicial o problema de pesquisa ficou assim formulado: que transformações podem ser detectadas nas habilidades do grupo de artesãs de Segredo/RS, tendo em vista a proposição de desenvolvimento de produto local, proveniente de matéria-prima elaborada a partir do fumo de corda?

Objetivando encontrar respostas a este questionamento urge investigar assuntos pertinentes à temática. No capítulo 2 apresento dados a respeito da pesquisa de campo realizada com a participação dos produtores de fumo de corda de Segredo/RS e, ainda, descrevo informações sobre o município, no que tange a questões geográficas e demográficas, bem como sua relevância quanto ao cultivo do fumo e traços culturais da região. No capítulo 3 abordo a aproximação da pesquisadora com as artesãs de Segredo/RS, incluindo estudo sobre as contribuições do design ao artesanato. No seguinte capítulo, o quarto, intitulado *Saindo da comunidade de Segredo/RS rumo a Universidade: a pesquisa experimental com o fumo de corda*, relato os processos utilizados para a elaboração da matéria-prima a partir do talo de fumo de corda. No capítulo 5 discorro sobre as oficinas realizadas com o grupo de artesãs para a geração de alternativas de desenvolvimento de produto local a partir da matéria-prima elaborada por meio da pesquisa experimental. Por fim, apresento as considerações finais.

Na intenção de cumprir com os objetivos propostos, a escolha da metodologia de pesquisa recaiu sobre o método científico descritivo e exploratório de caráter qualitativo, aproveitando-se da pesquisa bibliográfica assim como da pesquisa documental, de caráter quantitativo. Para Manzo (1971, p.32), a bibliografia pertinente “oferece meios para definir, resolver, não somente problemas já conhecidos, como também explorar novas áreas onde os problemas não se cristalizaram suficientemente”.

A respeito da pesquisa documental, Gil (2008) afirma que ela é muito semelhante à pesquisa bibliográfica, sendo a natureza das fontes a única diferença. Classifica os documentos conforme sua origem, como fontes primárias ou secundárias. Fontes primárias seriam documentos que não receberam ainda qualquer tipo de análise, como reportagens de

jornal, cartas, gravações, fotografias, etc. Fontes secundárias seriam os documentos que, de alguma forma, tiveram alguma análise já realizada, como relatórios de pesquisa, tabelas estatísticas, etc. Enquadrado nesse contexto, a pesquisa documental deste estudo contempla dados primários como fotografias e gravações, assim como utiliza dados secundários, materializados através de tabelas de estatística.

Em conjunto com o levantamento bibliográfico e a pesquisa documental optou-se por percorrer as diretrizes do método da pesquisa por meio da técnica da observação participante (PRODANOV; FREITAS, 2013), e aproveitando-se do método de “estudo de caso” indicado por Yin (2001), com aplicação de entrevistas não estruturadas. Ainda, para o desenvolvimento da pesquisa de campo e as oficinas, foram utilizadas ferramentas da prática etnográfica (GEERTZ, 2008) através de registros do diário de campo, assim como da etnografia pelo design e do trabalho de campo (KOSKINEN; ZIMMERMAN; BINDER; REDSTÖM; WENSVEEN, 2011).

## **2 O INÍCIO DA TRAJETÓRIA: A APROXIMAÇÃO COM OS PRODUTORES DE FUMO DE CORDA DE SEGREDO/RS**

Neste capítulo reuni informações referentes à pesquisa de campo realizada com a participação dos produtores de fumo de corda de Segredo/RS. Busquei retratar as experiências do contato com os mesmos. A pesquisa participante foi o procedimento técnico adotado para o desenvolvimento desta etapa. De acordo com Prodanov e Freitas (2013) esse tipo de pesquisa ocorre quando existe uma interação entre pesquisadores e os integrantes da situação investigada. Como técnica de coleta de dados, optei pela observação participante. A observação participante “consiste na participação real do conhecimento na vida da comunidade, do grupo ou de uma situação determinada. Nesse caso, o observador assume, pelo menos até certo ponto, o papel de um membro do grupo” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p.105).

Para situar a localidade, inicialmente apresento informações sobre ao município de Segredo, no que diz respeito a questões geográficas e demográficas, bem como sua relevância no que tange o cultivo do fumo.

Quanto à pesquisa de campo, foi possível acompanhar a relação dos produtores com a tradição do cultivo do fumo de corda, assim como as práticas que norteiam o processo de plantio, colheita e produção desse tipo de fumo. Como diria Geertz (1989, p.4) no seu resgate à concepção weberiana, o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu. A contextualização das práticas observadas por meio da pesquisa de campo foi necessária para poder revelar sua lógica simbólica, ou seja, a lógica que orienta as práticas dos atores sociais dentro deste campo específico.

Finalizo este capítulo com breve histórico do cultivo do fumo no estado do Rio Grande do Sul, especificamente no Vale do Rio Pardo. Abordar esse contexto é relevante para identificar a importância desse cultivo, assim como os traços culturais da região.

### **2.1 SEGREDO: CONHECENDO A REGIÃO**

O município de Segredo é uma sociedade tradicional de base agrícola, localizado na região centro oriental do estado do Rio Grande do Sul, pertencente ao Vale do Rio Pardo e à microrregião do Norte. Sua emancipação data o final da década de 1980.

A respeito dos municípios da microrregião do Norte, Silveira e Hermann (2001, p. 232) admitem que os municípios pertencentes a esta microrregião, foram colonizados

tardiamente e de forma diversa das demais, apresentando uma miscigenação étnica proveniente dos fluxos imigratórios de colonos italianos, bem como fluxos internos e tardios em relação às primeiras colônias alemãs.

A partir da década de 20, a região foi ocupada por açorianos, italianos e alemães. Os trabalhadores que ali se instalaram migraram de outras localidades gaúchas como Nova Palma, Nova Treviso, Faxinal do Soturno, São João do Polêsine e Arroio do Tigre<sup>11</sup>.

Atualmente, a população do município é composta basicamente por descendentes de origem alemã e italiana, tendo como religiões predominantes a Católica Apostólica Romana, Evangélica de Confissão Luterana, Igreja Assembleia de Deus Gideões Missionários e Assembleia Universal do Reino de Deus<sup>12</sup>.

O município ocupa uma área territorial de 246,318 km<sup>2</sup> e, de acordo com o Censo demográfico de 2010, possui um total de 7.158 habitantes. O mapa 01 mostra a localização do município de Segredo. À esquerda tem-se uma visão geral da localização, e à direita, é possível visualizar os municípios vizinhos como Gramado, Sobradinho, Arroio do Tigre, entre outros.

Mapa 01 – O município de Segredo



Fonte: Montagem elaborada pela autora, com base no Google Maps. Acesso em: 03 abr. 2016.

A Tabela 01 mostra o crescimento demográfico na cidade de Segredo/RS entre os anos de 1991 a 2010, apresentando uma comparação com estado do Rio Grande do Sul e o Brasil.

<sup>11</sup> Prefeitura Municipal de Segredo. Disponível em: <<http://www.segredo.rs.cnm.org.br/porta11/intro.asp?iIdMun=100143396/>>. Acesso em: 29 fev..2016.

<sup>12</sup> Prefeitura Municipal de Segredo. Disponível em: <<http://www.segredo.rs.cnm.org.br/porta11/intro.asp?iIdMun=100143396/>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

Tabela 01 - Contagem populacional de Segredo/RS

Ano	Segredo	Rio Grande do Sul	Brasil
1991	6.950	9.138.670	146.825.475
1996	6.688	9.568.523	156.032.944
2000	6.911	10.187.798	169.799.170
2007	7.022	10.582.840	183.987.291
2010	7.158	10.693.929	190.755.799

Fonte: IBGE: Censo Demográfico 1991, Contagem Populacional 1996, Censo Demográfico 2000.

A respeito da produção do fumo, é possível afirmar que a fumicultura é relevante para a região. As tabelas a seguir mostram a produção de culturas temporárias na cidade de Segredo. Foram analisadas tabelas do Censo Agropecuário realizado pelo IBGE, dos anos de 2004, 2009 e 2014. Nas três tabelas analisadas, o fumo se destaca como a principal cultura, apresentando os seguintes valores de produção: R\$ 29.634.000 no ano de 2004, R\$ 43.714.000 em 2009 e 45.60.000 no ano de 2014.

A diferença entre as outras culturas é acentuada, uma vez que se for tomada como exemplo a segunda cultura da cidade, o cultivo da soja, são encontrados os seguintes valores: R\$ 1.360.000 em 2004, R\$ 3.614.000 em 2009 e R\$ 16.333.000 em 2014.

As Tabelas 02, 03 e 04 mostram a produção de culturas temporárias na cidade de Segredo, nos anos de 2004, 2009 e 2014. Foram sinalizadas em cada ano, as cinco culturas mais expressivas, no que diz respeito ao valor de produção. As demais culturas aparecem no item de número 6, quantificando o valor de produção total de todas as outras culturas juntas<sup>13</sup>. Pode perceber que o fumo aparece em primeiro lugar em todos os anos analisados e o seu valor de produção anual supera o valor de todas as demais culturas juntas.

<sup>13</sup> Estão entre as demais culturas os seguintes itens: alho, amendoim, arroz, batata-doce (dependendo do ano), batata-inglesa, cana-de-açúcar, cebola, ervilha, fava, feijão (dependendo do ano), melancia, melão, tomate e trigo.

Tabela 02 – Produção da cultura temporária na cidade de Segredo (2004)

<b>Censo Agropecuário 2004</b>		
<b>Produção agrícola municipal</b>	<b>Total</b>	<b>Unidade de medida</b>
<b>Valor da produção</b>		
1) Fumo (em folha)	29.634	mil reais
2) Soja (em grão)	1.360	mil reais
3) Mandioca	1.248	mil reais
4) Feijao (em grão)	988	mil reais
5) Milho (em grão)	971	mil reais
6) Demais culturas	1.139	mil reais

Fontes: IBGE, Produção Agrícola Municipal 2004 – Rio de Janeiro; IBGE, 2005.  
Montagem elaborada pela autora desta pesquisa.

A Tabela 03 apresenta dados da produção de cultura temporária, a partir do Censo Agropecuário de 2009. Nota-se um crescimento na produção do fumo, se comparado com os dados da Tabela 02. Em 2004, a produção total foi de R\$ 29.634.000 e em 2009, R\$ 43.714.000.

Tabela 03 – Produção da cultura temporária na cidade de Segredo (2009)

<b>Censo Agropecuário 2009</b>		
<b>Produção agrícola municipal</b>	<b>Total</b>	<b>Unidade de medida</b>
<b>Valor da produção</b>		
1) Fumo (em folha)	43.714	mil reais
2) Soja (em grão)	3.614	mil reais
3) Milho (em grão)	2.290	mil reais
4) Mandioca	2.253	mil reais
5) Batata-doce (em grão)	980	mil reais
6) Demais culturas	1.502	mil reais

Fontes: IBGE, Produção Agrícola Municipal 2009 – Rio de Janeiro, IBGE, 2010.  
Montagem elaborada pela autora desta pesquisa.

A Tabela 04 apresenta também um crescimento na produção do fumo, em comparação ao ano de 2009, totalizando o valor de R\$ 45.602.000.

Tabela 04 – Produção da cultura temporária na cidade de Segredo (2014)

Censo Agropecuário 2014		
Produção agrícola municipal	Total	Unidade de medida
Valor da produção		
1) Fumo (em folha)	45.602	mil reais
2) Soja (em grão)	16.333	mil reais
3) Milho (em grão)	6.000	mil reais
4) Mandioca	2.498	mil reais
5) Batata-doce (em grão)	1.166	mil reais
6) Demais culturas	2.007	mil reais

Fontes: IBGE, Produção Agrícola Municipal 2014 – Rio de Janeiro; IBGE, 2015.  
Montagem elaborada pela autora desta pesquisa.

A respeito do fumo de corda, não foram encontradas pesquisas específicas sobre o assunto. As informações constantes na tabela 05 foram obtidas por meio de contato telefônico com a EMATER<sup>14</sup>, no mês de julho de 2015.

Tabela 05 – Produção de fumo de corda no município de Segredo/RS. Safra 2015 e 2016

Produção de fumo de corda em Segredo/RS	
Número de produtores	20 produtores
Área total de plantio	27 hectares
Número de produção em 2016 (quantidade)	2500 kg/hectare
Número de produção em 2015 (quantidade)	1500 kg/hectare

Fonte: Montagem elaborada pela autora desta pesquisa, com dados da EMATER, coletados por meio do contato telefônico.

Os dados coletados permitem visualizar a relevância do cultivo do fumo para o município de Segredo/RS. Para dar continuidade aos assuntos propostos por este capítulo, relato, na seguinte seção, as experiências de campo com os produtores de fumo de corda. O contato com os produtores me permitiu conhecer alguns de meus parceiros de pesquisa como seu Paulo e seu irmão Ricardo, seu José e seu filho Renato, seu Antônio e seu Darci<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Empresa de Assistência Técnica e Extensão Rural. Disponível em: < <http://www.emater.tche.br/site/>>. Acesso em: 22 out. 2016.

<sup>15</sup> Os nomes próprios aqui referidos são fictícios, ditados pela norma ética de preservação da identidade pessoal dos participantes de estudo da pesquisa social.

## 2.2 OS PRODUTORES DE FUMO DE CORDA

Em julho de 2015 realizei a primeira viagem até o município de Segredo, onde conheci pessoalmente o seu Paulo, produtor de fumo de corda. Sua casa fica no limite entre Segredo e Sobradinho. Homem humilde e bastante simples me recebeu muito bem e não hesitou em auxiliar no que fosse preciso, embora ainda não soubesse exatamente o motivo de meu interesse pelo fumo de corda.

Seu Paulo sempre se dedicou à produção de fumo de corda, ofício que aprendeu com seu pai e avô. Hoje trabalha juntamente com seu irmão, Ricardo, que se divide entre o fumo de corda e o de estufa<sup>16</sup>. O produtor contou que já havia vendido toda sua produção anual, pois normalmente colhe o fumo até o final de fevereiro e logo inicia o preparo para efetuar a venda. Por essa razão, não consegui ver uma amostra do fumo no seu galpão.

Expliquei uma das ideias do projeto, a de desenvolver uma matéria-prima derivada do fumo de corda e o motivo pelo qual fazia esta aproximação com os produtores. Perguntei também se era possível conhecer o fumo de corda de algum outro produtor da região e levar uma amostra para iniciar a pesquisa experimental. O agricultor, sem hesitar, me disse que poderíamos visitar um colega, que ainda não tinha finalizado sua comercialização.

Seu Paulo se mostrou bastante empolgado com a possibilidade de uma nova utilização para o fumo, pois segundo ele não tem sido fácil seguir neste ofício. A cada ano o preço de venda muda, e não é sempre que existe efetiva procura. Além disso, comentou que seria uma ótima possibilidade de, com esta nova utilização, gerar mais empregos e fazer com que os jovens não deixassem a cidade em busca de oportunidades. “Não existe fábrica em Segredo”, afirmou, enfatizando que aqueles que podem, vão embora do município.

Depois desta breve conversa, seu Paulo me acompanhou para conhecer seu Darci, outro produtor, que ainda não tinha vendido sua produção. Era então a oportunidade de conhecer o fumo de corda, pronto para ser comercializado. Seu Darci e sua esposa, assim como seu Paulo, me receberam sem desconfiança alguma.

Além de plantar fumo, seu Darci possui uma área destinada para outros cultivos de subsistência como aipim, milho e feijão. Na sua casa, a conversa foi longa, falamos de família e da vida dura na lavoura, onde, segundo o agricultor, “se trabalha de sol a sol”. Várias vezes

---

<sup>16</sup> Tipo de produção de fumo a partir de tabaco de folhas douradas e escuras (Virgínia). No fumo estufa, após a colheita, as folhas são acondicionadas em estufas, onde sofrem um processo de cura (perda de água, modificação de cor e transformações bioquímicas). Essas transformações são essenciais para obtenção de características de distintas marcas de cigarros no que diz respeito ao sabor. Disponível em: <[http://www.souzacruz.com.br/group/sites/SOU\\_7UUVF24.nsf/vwPagesWebLive/DO7V9KLC?opendocument](http://www.souzacruz.com.br/group/sites/SOU_7UUVF24.nsf/vwPagesWebLive/DO7V9KLC?opendocument)>. Acesso em: 22 out. 2016

ênfâtizou que o trabalho na lavoura é muito desgastante, que “se sai de casa quando o sol está nascendo e se regressa quando ele se põe”. Seu Paulo concordou, finalizando “Não é nada fácil”.

Quando expliquei o motivo da minha visita, seu Darci se mostrou interessado e disposto a ajudar, porém me parece não ter compreendido exatamente a proposta. Entendeu que era algo positivo e isso foi suficiente para me auxiliar. Nossa conversa levou a tarde toda e parecia que nos conhecíamos há bastante tempo. Foi então que no final do dia, me levou até o galpão do fumo.

O lugar exalava um cheiro adocicado e bastante forte devido à utilização do mel do fumo (Figura 02), que consiste em um líquido espesso e de cor escura que é extraído durante a produção do fumo de corda. No processo de produção, esse líquido é fervido, formando uma espécie de calda que é passada nas folhas, assim como na corda feita por essas folhas. O mel é que mantém o fumo seco, auxiliando no processo de estocagem.

Figura 02 – Mel do fumo de corda



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

No galpão do seu Darci, o fumo já estava enrolado em hastes de madeira, pronto para a comercialização. Perguntei a ele quanto cobraria por uma amostra (Figura 03). E o homem, sem hesitar disse que era presente.

Figura 03 – Amostra do fumo de corda pronto



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Terminado o dia, agendei com seu Paulo uma próxima visita ao município, que seria feita no mês de agosto de 2015.

### 2.2.1 O processo de produção

No mês de agosto de 2015 fiz a segunda visita à Segredo, que durou uma tarde inteira. Nesta época, as mudas de fumo já estão sendo plantadas. A colheita normalmente ocorre de dezembro a fevereiro. Ao chegar na localidade, fui direto para a casa de seu Paulo, que estava trabalhando no galpão (Figura 04) com o plantio de mudas, juntamente com seu irmão.

Figura 04 – Galpão de fumo de corda



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

A etapa de plantio de mudas envolve trabalho extenso. É preciso separar muda por muda, que ficam separadas em uma caixa de concreto quadriculada, onde são colocadas uma a uma em cada espaço (Figura 05). Ficam plantadas nessa estrutura por algum tempo até serem transplantadas para o solo. Seu Paulo planta cerca de 12.000 mudas, com a possibilidade de lhe render em torno de R\$ 30.000,00 por ano.

Figura 05 – Processo de plantio inicial do fumo de corda



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

O produtor e seu irmão Ricardo optaram por seguir com a produção desse tipo de fumo por várias razões. Uma delas é que a técnica foi ensinada de pai para filho: o avô deles produzia, bem como o pai. Além disso, a produção permite que trabalhem sozinhos, sem ter que se preocupar em contratar alguém, pois hoje está muito difícil encontrar mão de obra qualificada: “Ninguém mais quer trabalhar com o fumo de corda. Hoje em dia já fazem diferente, ninguém quer mais levantar cedo”, afirmou seu Paulo. Outra razão é o baixo número de insumos, como agrotóxicos e até mesmo adubo, uma vez que “esse tipo de produção quase não necessita agrotóxicos. É preciso apenas escolher e preparar a terra”.

Seu Paulo perguntou se eu havia testado algo com a amostra de fumo que tinha levado para pesquisar por ocasião da primeira visita. Disse que ainda não, e expliquei o motivo. Na universidade, em conjunto com meus orientadores de pesquisa, decidimos esperar a época da colheita, para trabalhar diretamente com as folhas e talo do fumo e não com uma amostra já processada. Conforme mencionado anteriormente, em um primeiro momento foi utilizado apenas o talo.

Combinamos a próxima visita para o final do ano, momento em que seria possível acompanhar a elaboração da corda para fazer o fumo. Solicitei a seu Paulo que, assim que a colheita começasse, separasse os talos, deixando-os ao sol para secagem. Assim, na minha próxima visita eu os levaria para iniciar o processo experimental. O agricultor concordou sem problema algum, se mostrando ansioso para ver algum resultado. Neste mesmo dia, fiz o primeiro contato com as artesãs da Casa do Artesão de Segredo. Detalhamento maior sobre esta aproximação está descrito no capítulo 3.

Em novembro de 2015 realizei nova visita, momento em que foi possível fazer contato com outros produtores e conhecer o processo de produção do fumo de corda. Seu Paulo, meu principal contato com os produtores, contou que antigamente se plantava apenas fumo de corda na cidade de Segredo. Quem plantava outros tipos de fumo, como o Virgínia, eram os alemães. Com o passar dos anos, o consumo do fumo de corda foi caindo e o Virgínia acabou tomando conta do mercado. Segundo o produtor, esse tipo de fumo gera uma dependência muito grande das multinacionais, que compram muitas vezes por preços baixos. Como a cada ano o valor pago pelo fumo muda, o mercado se mostra instável. Mencionou a quantidade de veneno (ureia e salitre) utilizada na produção do Virgínia, enfatizando novamente como também um dos motivos pelos quais segue com o fumo de corda. Seu Paulo começou a trabalhar com o fumo quando tinha 7 anos. Nessa época, ajudava a colocar as folhas na vara e a alcançá-las para fazer a corda.

Atualmente os principais produtores de fumo de corda da região pertencem a Segredo. Relatou que no passado, esse tipo de fumo era tão forte na cidade que existia até uma cooperativa, que acabou quebrando, pois muitos produtores foram migrando para o Virgínia. Na produção do fumo de corda, os insumos não são financiados pela indústria fumageira, como acontece em outros tipos de produção: “O corda é para quem tem cabeça”, afirmou o produtor, lembrando os ensinamentos de seu pai. “Se não tiver uma reserva na poupança não é possível produzir”.

Sua rotina de trabalho começa cedo, desde 5 horas da manhã. Às 6 horas já está na lavoura. Quando lhe perguntei se ele gostaria de ter oportunidade de outro tipo de trabalho, me disse com um ar esperançoso: “Ah, eu gostaria sim”. “Seria ótimo se tivesse alguma outra forma de gerar emprego na cidade”, finalizou o agricultor, que acredita que logo a tradição da produção de fumo de corda vai se perder, pois muitos jovens já não estão interessados neste tipo de trabalho. Preferem tentar a vida na cidade grande. “Isso aqui vai virar um asilo de velhos”, refletiu. Segredo possui plantio de outras culturas como soja e uma pequena produção de leite, mas não existe fábrica alguma.

O produtor vende para empresários de médio e pequeno porte, que revendem para o interior do Rio Grande do Sul, Santa Catarina, Paraná e Mato Grosso. Quando conversamos sobre a possibilidade de trabalhar em conjunto com as artesãs, o agricultor mencionou seu receio, pois muitas são senhoras aposentadas. Acredita que talvez não tenham tanta vontade de investir em algo novo. Seu contato mais direto com as artesãs foi a partir de minha última visita à cidade, pois nunca tinha entrado na Casa do Artesão antes. Conhecia as senhoras “de vista”, “de vê-las na igreja no domingo”.

Da casa do seu Paulo seguimos para conhecer o galpão do seu José, outro produtor que vive na localidade. Seu José trabalha com seus filhos e esposa. Sua dinâmica é um pouco diferente de seu Paulo, pois são eles mesmos que produzem e vendem o fumo para outras regiões. Seu José afirma que desde pequeno sempre trabalhou com o fumo de corda: “tudo o que eu tenho hoje é devido ao trabalho com esse fumo aqui”, enfatiza, afirmando que não pretende mudar o tipo de produção.

Renato, um de seus filhos contou que queria aprender o ofício para manter a tradição, e mostrou as ferramentas que utiliza, que eram do avô. Para o agricultor, não é fácil viver da produção de fumo de corda e ficar na colônia. Ele mesmo chegou a trabalhar em construção civil em Sobradinho, mas decidiu voltar. Hoje já consegue trabalhar com o fumo e se manter na zona rural. Sobre a utilização do fumo para outra atividade, ambos, pai e filho se mostraram interessados e dispostos a ajudar no que fosse necessário, pois no ponto de vista deles, é mais uma oportunidade de negócio. No galpão de seu José pude acompanhar o processo de produção do fumo de corda. Etapa em que as folhas são colhidas e o talo (Figura 06 e 07) retirado.

Figura 06 – Folhas de fumo sem talo (processo de destalar o fumo)



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Figura 07 – Folhas destaladas (detalhe para talos no chão)



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

A partir daí as folhas passam por processo de amaciamento, ficando suspensas em taquaras (Figura 08) até adquirirem coloração amarelada, conforme a Figura 09.

Figura 08 – Folhas colocadas “na vara” para processo de amaciamento



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Figura 09 – Folhas em processo de amaciamento (coloração amarelada)



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Em seguida, são enroladas em uma máquina de madeira, comumente chamada de “burrinho”. No “burrinho” (Figura 10) as folhas são enroladas formando uma corda, que posteriormente é envolta pelo mel de fumo.

Figura 10 – Folhas enroladas no “burrinho” para fazer a corda



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Na etapa final desse processo de produção, a corda fica exposta ao sol para secagem (Figura 11).

Figura 11 – Fumo com o “mel de fumo” secando no sol



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Posteriormente, após o fumo de corda passar pela secagem ao sol (Figura 12), o produto pode ser encaminhado à comercialização.

Figura 12 – Fumo de corda pronto para ser comercializado



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Passei em torno de 2 horas no galpão de Seu José. Seu Paulo e sua esposa Marta me acompanharam o tempo todo. Antes de voltar para Porto Alegre, regressei a casa de seu Paulo para buscar os talos. O agricultor não tinha esquecido de meu pedido e me entregou duas sacolas de talos secos, cerca de dois quilos do material. Com os talos em mãos, seria então

possível começar a experimentação. Ainda, nesta visita realizei as entrevistas com as artesãs e a primeira oficina, etapa que consta descrita nos capítulos 3 e 5.

### 2.3 A PRODUÇÃO FUMAGEIRA NO RIO GRANDE DO SUL

De acordo com a Afubra<sup>17</sup>, na região sul é onde se localiza a maior produção de fumo no Brasil, totalizando em torno de 97,9% da produção nacional (Tabela 06) entre os anos de 2014 e 2015. De acordo com a Tabela 06, na safra de 2013/14 a região Sul atingiu um total de produção de 731.390 toneladas. No entanto, em 2014/15 este número caiu para 695.850 toneladas. Ainda, segundo dados do IBGE, o Vale do Rio Pardo possui a maior expressividade no que diz respeito à produção de fumo neste estado (Mapa 02).

Tabela 06 – Dados da fumicultura nacional

FUMICULTURA BRASILEIRA								
Safrá: 2014/15*								
REGIÃO	Nº de	FAMÍLIAS	HECTARES	PRODUÇÃO	Partic.	kg/ha	VALOR	
	Estados	produtoras	plantados	Ton	%		R\$/kg	Total
Sul	3	153.730	308.260	695.850	97,9	2.257	7,23	5.029.085.000,00
Nordeste	7	14.420	12.975	14.715	2,1	1.134	2,42	35.563.000,00
Outras	4	380	285	245	0,0	860	5,42	1.328.000,00
<b>TOTAL</b>	<b>14</b>	<b>168.530</b>	<b>321.520</b>	<b>710.810</b>	<b>100</b>	<b>2.211</b>	<b>7,13</b>	<b>5.065.976.000,00</b>
Safrá: 2013/14								
Sul	3	162.410	323.700	731.390	97,4	2.259	7,28	5.321.932.174,00
Nordeste	7	19.590	18.445	19.060	2,5	1.033	5,95	113.407.000,00
Outras	5	970	730	580	0,1	795	5,95	3.451.000,00
<b>TOTAL</b>	<b>15</b>	<b>182.970</b>	<b>342.875</b>	<b>751.030</b>	<b>100</b>	<b>2.190</b>	<b>7,24</b>	<b>5.438.790.174,00</b>

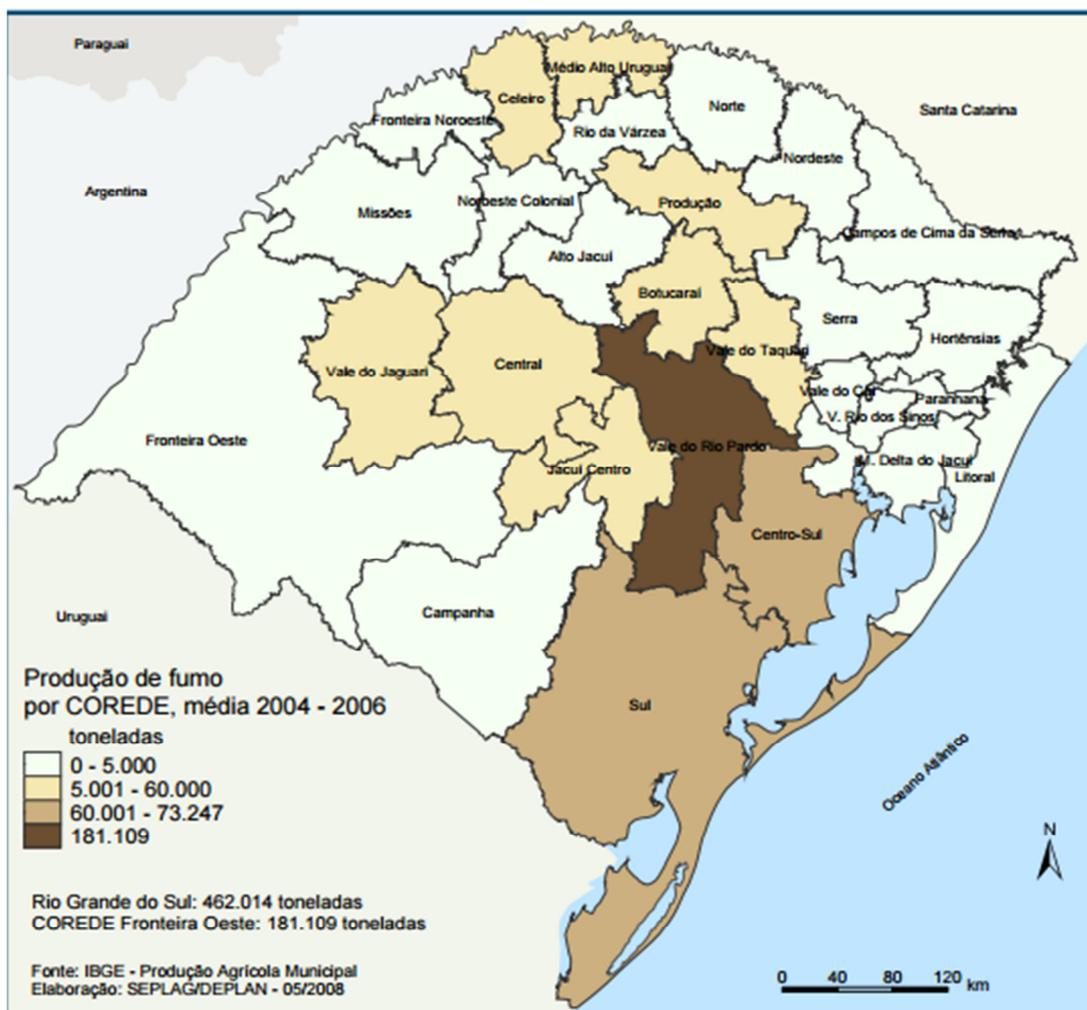
Fonte: Afubra/IBGE.

O mapa 02 apresenta o total da produção de fumo por Corede<sup>18</sup>, nos anos de 2004 e 2005. Percebe-se que a região do Vale do Rio Pardo apresenta a maior expressividade, com um total de 181.109 toneladas.

<sup>17</sup> Associação dos fumicultores do Brasil. Disponível em: <<http://www.afubra.com.br/>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

<sup>18</sup> Conselhos Regionais do Desenvolvimento do Rio grande do Sul. Disponível em: <[http://www.sri.rs.gov.br/conteudo\\_puro.asp?ta=1&modo\\_exibicao=&cod\\_menu=31](http://www.sri.rs.gov.br/conteudo_puro.asp?ta=1&modo_exibicao=&cod_menu=31)>. Acesso em: 09 jun. 2016.

Mapa 02 – Produção de fumo por Corede (2004 a 2006)



Fonte: IBGE/Secretaria do Planejamento, Mobilidade e Desenvolvimento Regional.

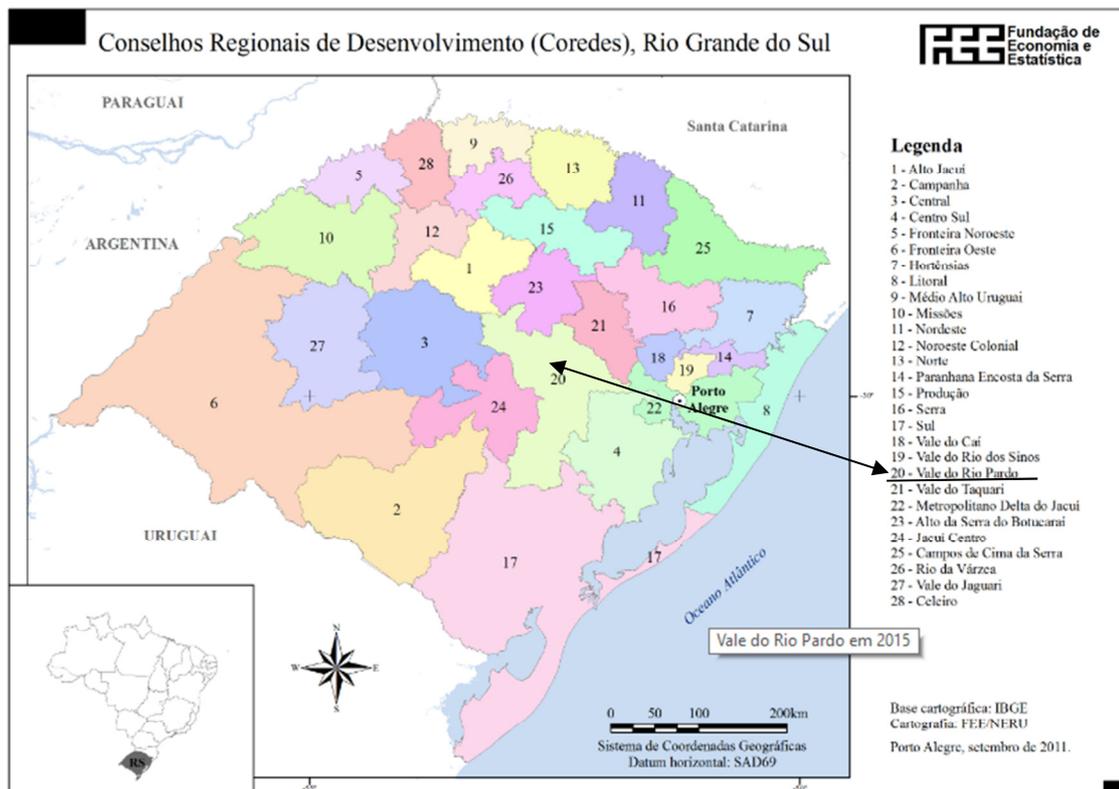
Considerando os dados constantes nas figuras acima é possível constatar a relevância do cultivo do fumo no Rio Grande do Sul, fragmento territorial escolhido para este estudo. Embora possa também ser comprovada, pelas informações da Tabela 06, a ocorrência de relativa queda na produção do fumo, na comparação entre as safras de 2013/2014 e de 2014/2015.

A região mais expressiva da fumicultura no Rio grande do Sul está localizada no Vale do Rio Pardo<sup>19</sup>. Situado na parte centro-oriental do estado, o território é assim denominado devido ao nome do rio que banha parte dos municípios que o compõem. Para Vogt (2001), a

<sup>19</sup> A Região do Vale do Rio Pardo compreende os seguintes municípios: Arroio do Tigre, Boqueirão do Leão, Candelária, Encruzilhada do Sul, Estrela Velha, General Câmara, Herveiras, Ibarama, Lagoa Bonita do Sul, Mato Leitão, Pantano Grande, Passa Sete, Passo do Sobrado, Rio Pardo, Santa Cruz do Sul, Segredo, Sinimbu, Sobradinho, Tunas, Vale do Sol, Vale Verde, Venâncio Aires e Vera Cruz. Informações retiradas do site: Disponível em: <<http://www.fee.rs.gov.br/perfil-socioeconomico/coredes/detalhe/?corede=Vale+do+Rio+Pardo>>. Acesso em: 29 jan. 2016.

zona apresenta baixo grau de homogeneidade em razão de suas diferenças geográficas, econômicas e socioculturais. Sua história está ligada à assimilação militar do território gaúcho e conseqüente expansão do império português. O Mapa 03 mostra a localização do Vale do Rio Pardo no território gaúcho. A região aparece com o número da legenda.

Mapa 03 – Localização do Vale do Rio Pardo



Fonte: Disponível em: <<http://www.fee.rs.gov.br/perfil-socioeconomico/coredes/detalhe/?corede=Vale+do+Rio+Pardo>>. Acesso em: 12 jun. 2016.

Os primeiros habitantes do território em foco foram os índios da tradição Umbu. Os indígenas não utilizavam a cerâmica para confecção de seus instrumentos, mas sim, técnicas de percussão, pressão e polimento de material lítico e teriam habitado a região há cerca de 8.000 a.C. (VOGT, 2001, p.70).

Um dos grupos étnicos que contribuiu para a formação social do Vale do Rio Pardo foi o açoriano. Em 1795, por exemplo, casais açorianos desembarcaram na cidade de Rio Pardo. Outro importante grupo foi o africano com seus descendentes. Em 1780, sua presença é constatada em áreas onde o cultivo de trigo é praticado, nas charqueadas, nas estâncias de criação e nos primeiros centros urbanos. Grupo que representa uma parcela expressiva da população na transição do século XVIII para o XIX (VOGT, 2001, p.94).

Ainda sobre a formação étnica, Correa (2001) afirma que ocorreu uma miscigenação em maior grau entre os grupos indígenas que habitavam a região, sendo esse o grupo que mais perdeu suas características:

Tapes, Minuano, Charrua e, principalmente, Guarani, foram se diluindo na amalgama que resultou em diversos mestiços. Marginalizada econômica e socialmente e sem representação política, essa população sofreu uma sedentarização que serviu como catalisador do seu processo de assimilação (CORREA, 2001, p. 143).

Correa (2001) reconhece a dificuldade de recuperar elementos dessas culturas, uma vez que não existem escritos sobre as tradições de seus ancestrais e não se tem registro de aspectos significativos da cultura material desses povos.

A respeito das atividades econômicas, inicialmente a agricultura não era prioridade para a região, onde o gado era criado de forma extensiva por meio da utilização de pequena mão-de-obra, tanto livre quanto escrava. Foi somente a partir de 1849, com a chegada de imigrantes alemães que o fornecimento para abastecer a cidade passou a ser assegurado por esses povoadores.

De acordo com Fernandez (2010), o Vale do Rio Pardo apresenta uma agricultura familiar do tipo colonial, formada por imigrantes europeus, e teve seu início na metade do século XIX. Prieb (2014) afirma que a ocupação daquele território resulta de um sistema de colonização coordenado pelo Governo Provincial, que teve a participação de imigrantes alemães que ali se estabeleceram: “Trata-se de uma atividade que desde cedo apresentou uma combinação entre uma forma industrial com utilização de trabalho assalariado, e outra, agrícola, vinculada ao trabalho familiar” (PRIEB, 2014, p.12).

A imigração alemã deixou profundas marcas na formação étnica da região: uma herança cultural que perdura até os dias de hoje. A organização em torno das cooperativas, da religião, das sociedades culturais nas suas mais variadas formas, é um legado dos colonos alemães.

Em torno do *ethos* do trabalho se impôs a necessidade da organização dos trabalhadores em cooperativas para otimizarem sua produção. Desassistidos, em termos de escola e religião, buscaram na organização das comunidades suprir essa lacuna. Carregando uma tradição associativa, os colonos também dispuseram esforços para criarem sociedades culturais nas suas mais diversas formas. Esse quadrinômio – cooperativa, comunidade, escola e sociedade identificam o colono alemão no RS (RADÚNZ, 2001, p.147).

Os imigrantes alemães contribuíram para a implementação de valores como religiosidade, respeito, trabalho, vocação, honestidade e poupança. Um espírito de sociabilidade fez parte do conjunto de tradições trazidas por esses imigrantes, uma vez que diante de um cotidiano permeado pelo duro trabalho na colônia encontraram, nos espaços de sociabilização, uma forma de compartilhar com seus pares algo mais do que as rotinas diárias de trabalho. Exemplificam-se as formas de sociabilização através do clube de Atiradores (Schützenverein), Lanceiros (Stechklub), Cavaleiros (Kavalleriev), Grupos de Bolão (Kegellklub), de Futebol (Fussballsport), de Canto e Leitura (Gesangverein) e as Damas (Damenverein) (RADÜNZ, 2001, p.157).

Segundo Heemann (2009), inicialmente os imigrantes alemães estabeleceram uma economia de subsistência, onde vestimentas, alimentos e utensílios eram por eles produzidos, bem como a produção de fumo de corda e em folha, sendo somente adquiridos em mercearias o sal, o café e os tecidos. Foi a partir de 1850 que as propriedades rurais da região começaram a se destacar na produção e exportação de produtos coloniais, como o fumo e a banha.

O fumo passou a ser cultivado no Rio grande do Sul no ano de 1824, na colônia de São Leopoldo, e foi em 1850 que se instalou no atual Vale do Rio Pardo, na então Colônia de Santa Cruz. Anteriormente, o tabaco era utilizado pelos indígenas guaranis, para satisfação pessoal.

Prieb (2004, p.13/14) ressalta que “apesar do cultivo do fumo ter sido iniciado no Rio Grande do Sul já no princípio do século XIX, isso não significou que o estado era o maior produtor nacional”. À época, a Bahia era o estado de maior tradição na produção, assim como nas exportações de fumo do país.

Prieb (2004, p.15) afirma que o período de 1878 a 1920 apresenta um crescimento da participação do fumo no valor total das exportações, no contexto da produção gaúcha. As exportações se caracterizaram pelo trabalho com o fumo não beneficiado, isso até meados de 1918. A data marcou a fundação da Companhia Souza Cruz no país. A partir daí foi se “estabelecendo uma articulação com as famílias colonizadoras”.

A caracterização socioeconômica da região do Vale do Rio Pardo é resultante tanto da forma como se deu a colonização ao norte do Rio Grande do Sul (elemento primário), como de posterior instalação do processamento do fumo. Muitos dos seus traços atuais conservam os costumes e tradições peculiares, mesmo após três gerações desde a vinda dos primeiros colonizadores (PRIEB, 2004, p. 15).

A fragmentação da propriedade agrícola se intensificou na região por volta de 1920, principalmente nas microrregiões centro e norte<sup>20</sup>, em áreas de colonização alemã e italiana, onde havia maior predominância do minifúndio. Alguns fatores contribuíram para a migração da população rural para as áreas urbanas. Um deles está relacionado a mudanças na dinâmica de produção, especificamente pela chamada “modernização” da atividade produtiva, que se percebe de forma mais expressiva na fumicultura e secundariamente na olericultura e no cultivo de arroz (SILVEIRA; HERMANN, 2001, p.240).

A fumicultura gaúcha pode ser dividida em duas fases diferentes: um período que antecede o ano de 1965, onde se encontram empresas fumageiras de capital nacional em sua maioria, com produção agrícola de base tradicional; e o período posterior à década de 1970, caracterizado pela centralização e desnacionalização das empresas. Nesse período, a produção agrícola enfrenta a etapa de modernização, similar ao que ocorreu no restante do país (PRIEB, 20014). Após o ano de 1960, os municípios de Santa Cruz do Sul, Venâncio Aires e Vera Cruz intensificam sua produção “alargando ainda mais a distância entre a anterior forma de produção, pautada em trocas não sistemáticas e autoconsumo, a objetivos cada vez mais nítidos, de uma produção voltada de forma crescente para o mercado externo” (PRIEB, 2004, p.18).

Durante a década de 1970, seguido de um período de estabilidade nas vendas no mercado interno, o mercado externo passou a dirigir uma dinâmica de acumulação, vinculada à modernização, o que permitiu o aumento da produção. Porém, faz-se necessário considerar que o início desta década foi marcado por um aumento nas exportações nacionais e gaúchas (PRIEB, 2004). Esse fator pontua a consolidação do complexo fumageiro na região, permeado por importante mudança: a passagem de um setor primordialmente nacional, para “um complexo quase totalmente transnacionalizado” (PRIEB, 2004, p.19).

A década de 1980 foi caracterizada por essa nova dinâmica e pela redução de um número considerável de empresas nacionais que atuavam no setor. Após 1990, e devido ao processo de transnacionalização, a exigência foi reduzir custos para aumentar a competitividade, o que resultou em melhoria no desempenho da produção de tabaco. De acordo com Prieb (2004), nos primeiros anos do Plano Real, após 1994, houve aumento nas

---

<sup>20</sup> De acordo com Stülpl (2001, p.167/168), um estudo de 1998, do COREDE do Vale do Rio Pardo, dividiu a região em central, norte e sul devido ao fato de que possuem características diferentes no que diz respeito ao clima, relevo, vegetação e economia. A região central é formada pelos municípios de Herveiras, Santa Cruz do Sul, Sinimbu, Vale do Sol, Venâncio Aires e Vera Cruz. A região norte engloba os municípios de Arroio do Tigre, Barros Cassal, Boqueirão do Leão, Estrela Velha, Gramado Xavier, Ibarama, Lagoão, Lagoa Bonita do Sul, Passa Sete, Segredo, Sobradinho e Tunas. Por fim, a região sul contempla as cidades de Candelária, Encruzilhada do Sul, General Câmara, Pantano Grande, Passo do Sobrado, Rio Pardo e Vale Verde. Constata-se que o município de Segredo se encontra na região norte.

exportações gaúchas, relacionados a fatores externos da economia brasileira. Em contrapartida, a partir de 1998 houve uma crise no setor, provocando queda nas exportações (PRIEB, 2004).

As experiências de campo e a pesquisa bibliográfica sobre a região do Vale do Rio Pardo permitiram estabelecer conexões no que tange às práticas sociais dos produtores de fumo de corda. Em primeiro lugar, vale ressaltar que, seguindo a linha de pensamento de Geertz (2008, p.11), as interpretações apontadas pela autora desta pesquisa são de segunda ou terceira mão, pois somente um nativo realiza a interpretação de primeira mão, uma vez que se trata de sua própria cultura. Trata-se de ficções no sentido em que são narrativas construídas, o que não quer dizer que sejam falsas ou não-fatuais. “Convencer-se disso é compreender que a linha entre o modo de representação e o conteúdo substantivo é tão intrajável na análise cultural como é na pintura” (GEERTZ, 2008, p.12). A respeito das conexões que as experiências de campo e a pesquisa bibliográfica me permitiram estabelecer ressaltar algumas observações a seguir.

Um dos motivos pelos qual os produtores seguem com seu ofício é a manutenção de uma prática que lhes foi ensinada, uma atividade que faz parte da realidade social dos mesmos desde a infância, pois aprenderam com seus pais e avôs. Constatei essas informações principalmente nas falas de seu Paulo, que com sete anos de idade auxiliava seu pai, levando as folhas de fumo para fazer a corda ou colocando-as na vara para amaciamento.

Renato (filho do agricultor José) explicita a relação com essa cultura, quando comenta que tentou trabalhar na cidade, mas prefere ficar na colônia, pois sente a necessidade de manter a tradição. O valor simbólico da cultura do fumo também se faz presente nas ferramentas utilizadas pelo agricultor, quando enfatiza que eram de seu avô. Ressalta-se aqui que não se trata de desvendar, por meio de uma teoria da semiótica, o significado destas ferramentas, e menos ainda a forma como estes objetos, visto como símbolos cumprem determinadas operações práticas no processo social. Interessa verificar a maneira como estes símbolos se manifestam como propagadores de uma cultura, em outras palavras, como influenciam a ação, maneiras de sentir e ver o mundo, assim como o pensamento dos indivíduos (ORTNER, 2011).

Trata-se de um saber-fazer, uma herança aprendida com as gerações anteriores e mantida pelas atuais. Porém, o medo de que o ofício se perca com o tempo e que a cidade se torne “um asilo de velhos” aparece no contexto e nas falas de alguns produtores, principalmente seu Paulo, que se mostra desapontado com a diminuição pelo interesse de

parte dos agricultores em seguir com este tipo de ofício, e que muitos jovens já não querem trabalhar com a atividade, preferem sair de Segredo em busca de novas oportunidades.

A instabilidade da fumicultura surge nas falas dos agricultores, assim como a opção de muitos produtores pelo fumo de estufa (Virgínia), uma vez que a indústria fumageira financia os insumos para este tipo de produção. Conforme foi abordado, a fumicultura gaúcha passou por um período de transição, iniciado na metade da década de 1960. Anteriormente, empresas fumageiras eram encontradas, em sua maioria, de capital nacional, com produção agrícola de base tradicional. Posteriormente, inicia-se um processo de desnacionalização destas empresas, que passam de uma produção marcada por trocas não sistemáticas e autoconsumo, para uma produção que se volta de maneira crescente para o mercado externo (PRIEB, 2004, p.18).

Ao olhar para a cultura e entendendo-a como uma ciência interpretativa (GEERTZ, 2008), permito-me afirmar que os acontecimentos de ordem econômica ou tecnológica que envolvem determinado grupo social podem provocar alterações em suas práticas porque, como ressaltaria Barbero (2004), os fenômenos culturais não se limitam apenas ao mundo das ideias - estão também relacionados às condições econômicas e tecnológicas vigentes.

A reformulação do complexo fumageiro, para atender demandas do mercado externo, pode ser uma das consequências que implicam na diminuição do processo artesanal do fumo de corda, uma vez que este tipo de produção não é financiado pelo mercado fumageiro transnacional. Não são apenas técnicas que estão sendo substituídas para acompanhar um ritmo de modernização. Quando uma técnica antiga começa a ser substituída por outra, é possível que se perca uma série de saberes, tradições e maneiras de organização do trabalho (ABREU; NUNES, 2012).

Tendo em vista o modo como se articula a organização das atividades para a produção do fumo de corda, percebe-se o caráter familiar e o valor do trabalho que esta prática faz emergir. Unidos pelo ethos do trabalho, os produtores relatam a rotina desgastante que este ofício demanda, onde se trabalha “de sol a sol”. Estas são heranças culturais deixadas pelos imigrantes europeus que, estabeleceram uma agricultura familiar na região, iniciada na metade do século XIX (FERNANDEZ, 2010). Radünz (2001) complementa, ressaltando a contribuição deixada pela imigração alemã com a implementação de valores como religiosidade, respeito, trabalho, vocação, honestidade e poupança, assim como um espírito de sociabilidade. O valor da poupança é percebido através das falas de seu Paulo, quando relembra os ensinamentos de seu pai: “O corda é para quem tem cabeça. Se não tiver uma reserva na poupança não é possível produzir”.

A possibilidade de utilização do fumo de corda para o desenvolvimento de uma matéria-prima é vista de maneira otimista pelos produtores e pode ir ao encontro do desenvolvimento de um projeto urbano local de emancipação (SILVEIRA; HERMANN, 2001). Nas palavras de seu Paulo, seria uma ótima possibilidade de, com uma nova utilização para o fumo de corda, gerar mais empregos para o município e manter os jovens na localidade. O fato de não existir atividade industrial, também é visto pelo agricultor como um agravante para a geração de novas oportunidades de trabalho. Para Silveira e Hermann (2001, p.250), a dependência do setor primário, principalmente a fumicultura, e a falta de atividades industriais ou de serviços na região são entraves que impedem e garantam o surgimento de um modelo de desenvolvimento que viabilize sua sustentabilidade.

Neste capítulo busquei relatar as aproximações de campo com os produtores de fumo de corda, assim como apresentar o município de Segredo, destacando um breve histórico da região do Vale do Rio Prado, estabelecendo associações com a relevância do cultivo do fumo e o aporte teórico sobre cultura. No capítulo seguinte aponto as narrativas a respeito de meu contato com o grupo de artesãs da localidade.

### **3 SEGUINDO O PERCURSO DE PESQUISA: O GRUPO DE ARTESÃS DE SEGREDO/RS**

Dando continuidade à pesquisa participante através da técnica da observação participante visando à coleta de dados, reservei este capítulo para descrever minhas experiências de pesquisadora com as artesãs de Segredo/RS, são elas: Luiza, Vera, Silvia, Helena, Joana, Eva, Maria e Ana<sup>21</sup>. A aproximação possibilitou investigar a rotina de trabalho do grupo, a relação entre as integrantes, bem como sua conexão com o fumo de corda. Permitiu também conhecer os produtos confeccionados, além das técnicas manuais que dominam. Com o intuito de aprofundar o conhecimento sobre o grupo de artesãs, foram realizadas entrevistas não estruturadas. O detalhamento das entrevistas é descrito na seção 3.2.

Para alcançar o objetivo proposto por esta pesquisa entendi como necessário identificar o contexto atual no qual estão inseridos os atores sociais da mesma. Quando me refiro em constatar as transformações nas habilidades do grupo de artesãs, trato das relações das integrantes com suas aptidões como, por exemplo, as técnicas manuais que dominam. Investigar as práticas que circundam estes indivíduos também se fez necessário, uma vez que proponho estabelecer conexões com a cultura local. Desta maneira, foi preciso conhecer o funcionamento das atividades do grupo, a forma como as artesãs buscam referências para desenvolver seus produtos, sua rotina de trabalho, assim como a troca de informações e conhecimento entre seus integrantes, bem como sua relação com a produção do fumo de corda, uma vez que muitas já foram produtoras ou ajudaram a família nesse ofício. Na próxima seção trato de discorrer sobre os primeiros contatos com o grupo de artesãs de Segredo/RS.

#### **3.1 A CHEGADA NA CASA DO ARTESÃO: O PRIMEIRO CONTATO COM AS ARTESÃS DE SEGREDO/RS**

A segunda visita a Segredo foi o meu primeiro contato com o grupo de artesãs. O encontro foi na Casa do Artesão Ovidio Zago, localizada no centro da cidade, ao lado da Prefeitura Municipal. Contando com uma área de aproximadamente 180m<sup>2</sup>, o espaço está dividido em duas salas principais: uma no térreo, onde se encontra os produtos

---

<sup>21</sup> Pelos mesmos motivos descritos em nota de rodapé anterior, os nomes próprios foram omitidos, sendo utilizados codinomes fictícios.

confeccionados pelas artesãs e outra, no segundo andar, para a realização de eventuais cursos e oficinas.

Seu Paulo e Dona Marta me acompanharam até a Casa do Artesão, onde permanecemos no espaço do piso térreo. Foi através de seu Paulo que conheci meu primeiro contato na Casa do Artesão: Dona Luiza, professora aposentada e integrante do grupo. No início de nossa conversa, as senhoras se mostraram desconfiadas, sem entender o objetivo da minha visita. Neste dia estavam presentes 6 (seis) integrantes. As artesãs de Segredo têm em torno de 60 a 70 anos.

Expliquei a elas a ideia da pesquisa e tentei ilustrar nomeando exemplos de produtos de caráter local que já são desenvolvidos em outras localidades. Acredito que parte da desconfiança que demonstraram foi devido a não conseguirem visualizar que tipo de produto poderia ser feito com o fumo de corda. Expliquei que o material seria processado na Universidade e retornaria com os testes para que pudéssemos trabalhar o produto local. Neste dia, a filha de uma das integrantes estava presente.

A mulher pareceu bastante interessada com a ideia que poderia, segundo ela, resgatar a tradição da cidade de Segredo através do artesanato. A realização de projetos de artesanato, a partir do resgate cultural de seus membros, pode contribuir para o aumento da autoestima dos mesmos. De acordo com Borges (2011, p.216/217): “Os projetos que trabalham as identidades culturais locais fazem com que os artesãos tenham maior orgulho em relação às suas origens e ao seu cotidiano, aumentam seu sentido de pertencimento”.

As identidades culturais possuem forte relação com o tempo e o lugar em que se vive e por essa razão são constituídas de maneira coletiva. Porém, os distintos grupos sociais, como vizinhos, colegas de trabalho ou de escola as processam de maneiras particulares, chegando, em última instância no indivíduo (BORGES, 2011, p.143). Para Castells (2002), a identidade é a fonte de significado e experiência de um povo e sua construção:

[...] vale-se de matéria-prima fornecida pela história, geografia, biologia, instituições produtivas e reprodutivas, pela memória coletiva e por fantasias pessoais, pelos aparatos de poder e revelações de cunho religioso. Todos esses materiais são processados pelos indivíduos, grupos sociais e sociedades, que reorganizam seu significado em função de tendências sociais e projetos culturais enraizados em sua estrutura social, bem como sua visão do tempo/espaço (CASTELLS, 2002, p. 23).

Enquanto papéis são definidos por uma série de normas articuladas pelas instituições e organizações da sociedade, a identidade constitui fontes de significado para os próprios atores, sendo construída por meio de um processo de individualização: “As identidades organizam significados, enquanto papéis organizam funções” (CASTELLS, 2002, p.23).

Quanto à prática do artesanato e no intuito de situar o conceito da atividade, toma-se como opção o significado contido na definição elaborada pela Unesco em 1997, e utilizada por Borges, em 2011:

Produtos artesanais são aqueles confeccionados por artesãos, seja totalmente a mão, com uso de ferramentas ou até mesmo por meios mecânicos, desde que a contribuição direta manual do artesão permaneça como o componente mais substancial do produto acabado. Essas peças são produzidas sem restrição em termos de quantidade 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 (BORGES, 2011, p. 21).

O artesanato é atividade disseminada pelo Brasil assim como em outros países da América Latina e designa a produção de objetos realizados de maneira coletiva, seja por um grupo familiar ou de vizinhos. As técnicas utilizadas para o desenvolvimento de produtos podem ser transmitidas de distintas maneiras, através de gerações de membros de uma mesma família ou por meio de habitantes mais velhos de uma comunidade (BORGES, 2011).

Conforme o tempo foi passando, as artesãs ficaram mais à vontade e conversamos sobre diversos outros assuntos, como culinária, segurança e religião. Não demorou muito para que lembrassem de exemplos de artesanato feitos com insumo local: comentaram que um grupo de Arroio do Tigre aproveita a palha do milho para confeccionar produtos.

Enfatizei que minha contribuição, devido minha aproximação com o design, seria no sentido de auxiliá-las no processo de desenvolvimento do produto local, e que trabalharíamos em uma relação de troca de experiências. No final, quando questionadas sobre fazer parte do projeto, se mostraram interessadas, sinalizando que sim, gostariam de participar. A Figura 13 mostra as integrantes presentes no meu primeiro contato com o grupo de artesãs de Segredo/RS.

Figura 13 – Grupo de artesãs do município de Segredo/RS



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

A respeito da relação entre o design e o artesanato, Borges (2011) afirma que ao contrário de outros países como Japão e Itália, por exemplo, onde o design se desenvolveu tendo como ponto de partida a tradição artesanal, no Brasil, estas duas atividades sempre viveram em mundos distintos, quase que opostos. Nesse sentido, o artesanato perde parte de sua importância com a institucionalização do design.

No Brasil, o processo de institucionalização do design foi efetivado através da ruptura com o saber ancestral, característico da cultura material brasileira. Tradição e manualidade eram vistas como parte de um passado de atraso, e as máquinas passaram a designar a ideia de um futuro promissor ao país. Pensamento que surge com força nos anos de 1960, com o programa desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek, que via a industrialização como única forma de crescimento para o país (BORGES, 2011).

A respeito do design, na década de 1960, ganha relevância a discussão sobre esta área com a criação da Escola Superior de Desenho Industrial (Esdí), no Rio de Janeiro. Sob a influência da Escola Superior de Design de Ulm, na Alemanha, a Esdí seguia os preceitos funcionalistas, priorizando a funcionalidade e a racionalidade. De acordo Sarmiento (2014), durante parte do século XX, o design tinha como enfoque o ato de projetar artefatos funcionais que atendessem uma produção seriada. Os usuários se adaptavam aos produtos produzidos pela indústria. Essa perspectiva priorizava critérios como funcionalidade, custo e ergonomia, sem contemplar a forma do usuário de ver, interpretar e conviver com os artefatos.

Na década de 1970 iniciaram as discussões a respeito da participação do usuário no projeto de design, a partir de uma abordagem que ficou conhecida como Design Participativo. O Design Participativo (*Participatory Design*) apresenta como característica a incorporação do usuário na etapa de desenvolvimento do projeto, identificando experiências e aptidões dos mesmos. De acordo com essa abordagem, o usuário faz parte do início do processo de design (DEL GAUDIO, 2014). Dessa maneira, o Design Participativo pode envolver um grupo de pessoas com experiências, gostos e formações distintas (SANDERS; BRANDT; BINDER, 2010, apud DEL GAUDIO, 2014).

Outra abordagem que envolve a participação do usuário ficou conhecida como *User Centred Design* (UCD). Sua contribuição efetiva se encontra na utilização de “estratégias, técnicas e ferramentas das ciências sociais como observação participante, a coleta de histórias, a experiência direta dos fenômenos” (DEL GAUDIO, 2014, p.42), uma vez que procura um entendimento a respeito da relação estabelecida entre usuário e contexto no momento da realização da atividade (DEL GAUDIO, 2014).

Seguindo essa linha de discussão, tem-se o Design centrado no ser humano, uma abordagem que vê nas pessoas sua característica como indivíduos e não como usuários. Para Krippendorf (2000), o Design centrado no ser humano é um instrumento que possibilita condições para provocar mudanças na sociedade no âmbito de suas práticas, levando as pessoas a compartilharem suas ideias e permitindo que o processo de projeção de design possa ser definido pela sabedoria coletiva. Por fim, apresenta-se o termo Co-Design, onde o usuário possui participação ativa no processo de design, sendo um “co-projetista e membro da equipe de desenvolvimento de projeto, ativo na geração de ideias e no fornecimento do serviço” (RIZZO, 2009 apud DEL GAUDIO, 2014, p.44).

Essas abordagens, por apresentarem uma visão mais participativa do processo design e menos focada no desenvolvimento de artefatos em série, proporcionam valiosa contribuição para relação entre design e artesanato, uma vez que provocam uma nova configuração a respeito do papel do designer. Ao apontarem a importância de questões como participação, conhecimento coletivo, usuário como co-projetista e diversidade de experiências estas abordagens podem auxiliar no estabelecimento de uma relação de trabalho mais democrática e humana do designer em conjunto com o artesão, estimulando a troca de experiências e a participação ativa de ambos os profissionais. Por essa razão oferecem uma importante contribuição para esta pesquisa e serão resgatadas para análise no capítulo 5.

Retomando a linha histórica da relação entre design e artesanato no Brasil, por volta da década de 1980 ocorre o movimento de aproximação entre ambas as profissões, em busca da revitalização do artesanato (BORGES, 2011, p. 45).

Inúmeras ações de revitalização podem ocorrer em parceria com o designer. Dentre elas, cito a melhoria das condições técnicas, a valorização da identidade e da diversidade e a potencialidade dos materiais locais. Borges (2011) entende por melhoria das condições técnicas o esforço para desenvolver parâmetros de qualidade, no que tange à produção e acabamento. E complementa, dizendo que os problemas decorrentes de um possível mau acabamento nos produtos pode ser atribuído à falta de informações e à perda de referências que fazem parte do contexto local, e não a um desleixo do artesão. Além disso, uma maneira de aprimorar as condições técnicas refere-se à adaptação de produtos para novos usos. Sobre esta proposição Borges (2011) questiona:

De que adianta fazer toalhas enormes, se as famílias diminuíram de tamanho? [...] Várias práticas artesanais surgiram para o consumo próprio do artesão, de sua família e de sua comunidade. Em sua casa um pano bordado pode ser usado para cobrir um pote de água ou “vestir” um liquidificador. Esse mesmo pano, numa casa urbana, terá outros usos, e o artesão precisa estar atento a eles para poder atender à demanda (BORGES, 2011, p. 74).

Quanto ao uso de materiais locais, Borges (2011, p.79) se refere ao aproveitamento das potencialidades dos insumos encontrados nas diferentes regiões brasileiras. Dentre outras ações tem-se, ainda, a construção de marcas, a parceria entre designer e artesão em uma relação de fornecedor e cliente, e ações combinadas entre esses dois profissionais, envolvendo processos de produção e gestão estratégica.

Sobre as ações combinadas, os designers podem atuar em questões específicas, como a melhoria da qualidade dos objetos, o aumento da percepção consciente dessa qualidade pelo consumidor, a redução de matéria-prima, a otimização de processos de fabricação, a interlocução sobre desenhos e cores e a adaptação de funções. Tem-se ainda o deslocamento de objetos de um segmento para outro mais valorizado pelo mercado, a intermediação entre as comunidades e o mercado, a comunicação dos atributos intangíveis dos objetos artesanais, a facilitação do acesso dos artesãos ou de sua produção à mídia, a contribuição na gestão estratégica das ações e a explicitação da história por trás dos objetos artesanais (BORGES, 2011, p.139).

De acordo com Borges (2011), a aproximação entre design e artesanato mostra-se relevante, na medida em que propicia impacto social e econômico e também possui um significado cultural. Porém, é preciso estar atento às atribuições das duas profissões e

favorecer interações nas quais ambos os lados possam ser beneficiados. Aqui, posso salientar que, neste processo, algumas tentativas pouco positivas têm ocorrido, e muitas delas acontecem quando designers, por possuírem uma instrução formal, se veem em posição superior aos artesãos (BORGES, 2011, p.137).

Dessa maneira, verifica-se a importância da troca de experiências entre as duas áreas, buscando ações conjuntas entre ambas. O designer pode contribuir com o artesão auxiliando no processo de autoria do mesmo, não se limitando apenas em ser um projetista de artefatos, mas sim como enfatiza Krippendorf (2000), um instigador de mudanças sociais e econômicas.

Visando aprofundar o entendimento sobre o grupo de artesãs de Segredo/RS realizei entrevistas com indivíduos participantes dessa entidade. Entrevistei a presidente do grupo e duas artesãs, referenciadas neste estudo como E1, E2 e E3 respectivamente. A escolha das entrevistadas tomou como base a relação das mesmas com a Casa do Artesão de Segredo/RS. A E1 é atuante no grupo, sendo a presidente. Já a E2 se envolve com capacitações fora da cidade, buscando aperfeiçoar sua técnica manual e os produtos desenvolvidos. Por fim, a E3 atua como responsável pelas atividades de confraternização que são realizadas.

Reservei a seção seguinte para relatar as entrevistas que foram gravadas no mês de novembro de 2015, em um arquivo audiovisual.

### 3.2 ENTREVISTAS COM AS ARTESÃS DE SEGREDO

A descrição desta seção foi elaborada através de entrevistas realizadas com as artesãs da Casa do Artesão Ovidio Zago. Apoiada na teoria de Yin (2001), a pesquisa percorre passos do método de estudo de caso único, tendo como objeto de análise o grupo de artesãs de Segredo/RS.

Para Yin (2001, p.22): “estudo de caso é uma investigação empírica que investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos”. Segundo o autor, uma das mais importantes fontes de informação do estudo de caso são as entrevistas. Para este estudo de caso foi elaborada uma entrevista não estruturada.

De acordo com Prodanov e Freitas (2013), a entrevista não estruturada permite certa flexibilidade no roteiro, e o pesquisador pode explorá-lo de maneira mais ampla e com mais liberdade. De modo geral, as perguntas são abertas. Para a estruturação das entrevistas será aproveitado o estudo feito com o auxílio da pesquisa bibliográfica.

Yin (2001) enfatiza que é comum que entrevistas para estudo de caso sejam conduzidas de forma espontânea: “Essa natureza das entrevistas permite que você tanto indague respondentes chave sobre os fatos de uma maneira, quanto peça a opinião deles sobre determinados eventos” (YIN, 2001, p.92). Para o contexto a ser analisado, considere esta a forma adequada para coletar as informações necessárias ao alcance dos objetivos propostos, uma vez que as artesãs apresentam como características a preservação da tradição e laços familiares fortes.

As questões elaboradas tiveram o objetivo de verificar as relações entre o grupo, como a forma de trabalho e rotina, o processo de desenvolvimento de produtos, as interações entre as integrantes assim como a disponibilidade para o desenvolvimento de novos produtos, bem como sua relação com o cultivo e produção do fumo de corda.

O grupo de artesãs de Segredo/RS é composto por mulheres, aproximadamente 10, na sua maioria professoras aposentadas, que trabalham com distintas técnicas manuais, das quais se destacam o crochê, o macramê e o bordado. As principais matérias-primas utilizadas para o desenvolvimento das técnicas manuais são linhas específicas para bordado e crochê, barbantes fio encerado, fitas de cetim e retalhos de tecidos.

O conjunto das operações desenvolvidas resulta na confecção de produtos para decoração da casa como toalhas bordadas e decoradas com crochê ou macramê, tapetes para banheiro e cozinha, toalhas de mesa, capas para fogão, porta sacola plástica, chaveiros, capa para térmica, jogo americano, bem como artigos de uso pessoal como bolsas, sandálias e chinelos. A Casa do Artesão fica aberta na parte da tarde, de segunda à sexta das 13h30min às 17h para atendimento ao público. As figuras 14 e 15 ilustram alguns dos produtos desenvolvidos pelo grupo.

Figura 14 – Produtos desenvolvidos pelas artesãs de Segredo/RS



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Figura 15 – Demais produtos desenvolvidos pelas artesãs de Segredo/RS



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

As artesãs se dividem para atendimento e cuidado com o local, sendo que a cada dia da semana duas das associadas se responsabilizam: enquanto desenvolvem seus produtos, ficam à disposição para informações e venda do que foi confeccionado e se encontra exposto no espaço. No espaço, a dupla troca informações sobre técnicas aprendidas, porém não existe

um momento determinado para desenvolver os produtos em conjunto. Normalmente produzem em suas casas e levam os artefatos para serem comercializados. Ainda, nem todas visitam semanalmente a Casa do Artesão, uma vez que aquelas que moram em localidades mais distantes, apenas pagam a mensalidade e deixam seus produtos para exposição e venda no local, ficando a cargo das outras a comercialização.

Na última sexta-feira de cada mês realizam uma reunião, momento em que todas estão presentes. Nas reuniões mensais são discutidos possíveis problemas de manutenção do espaço, divulgam as feiras de artesanato que estão para acontecer na região e ideias para cursos e capacitações. Tudo é registrado por meio de uma ata. Também são programadas as ações a serem realizadas no mês seguinte. Cada artesã possui o conhecimento de determinada técnica manual. Nem todas compartilham do mesmo conhecimento. Cito como exemplo a E2, que não sabe fazer crochê, mas domina a técnica do macramê e de bordado, técnicas que não são de conhecimento das demais integrantes do grupo.

Quando questionadas sobre a busca de informações externas como fonte de referência para o desenvolvimento de produtos, a televisão aparece como principal meio de pesquisa. Destaque que pode ser comprovado pelo relato da E1, que comentou o hábito de várias artesãs utilizarem referências da televisão, de canais específicos como a Rede Vida e o Século 21. Outra referência mencionada foram as revistas especializadas e os modelos de produtos encontrados em cidades vizinhas como Sobradinho, Arroio do Tigre, Ibarama e Santa Maria. Para E3, em menor escala, a internet também serve de referência, porém são poucas que podem contar com esta ferramenta de conhecimento. E2 aponta outro meio: a realização de cursos.

Sobre o aprendizado das técnicas manuais, as fontes de iniciativa dessas atividades variam entre a escola, a família, cursos e capacitações. A maioria aprendeu em casa, já outras realizaram cursos para buscar maior especialização como, por exemplo, a E2, que realizou aproximadamente cinco cursos em Santa Maria. A E1 relata que maioria das artesãs aprendeu em casa quando criança, com os familiares. Complementa e reforça o papel das escolas locais, que desenvolvem disciplinas de trabalhos manuais. Aqui, percebe-se uma conexão com o que sugere Borges (2011) de que as técnicas utilizadas para a elaboração de produtos artesanais podem ser transmitidas através de gerações de membros de uma mesma família ou por meio de habitantes mais velhos de uma comunidade.

Quando as artesãs deste grupo aprendem uma técnica nova, não deixam de repassar para as demais, porém, somente se elas demonstrarem interesse em aprender, não existindo um momento específico nem obrigatoriedade de ensinar as técnicas aprendidas.

O grupo normalmente trabalha com matérias-primas tradicionais (ex.: linha específica para bordar ou fazer crochê, bem como agulhas). No entanto, ao serem questionadas sobre a inserção de novas matérias-primas, as artesãs afirmam que têm interesse em aprender algo diferente e, segundo o relato da E3, o interesse do grupo em aprender coisas novas mostra-se acentuado, despertando o sentimento de que precisam constantemente trazer novidades para a Casa do Artesão.

Quando questionadas sobre a utilização dos conhecimentos aprendidos em cursos e capacitações para desenvolver novos produtos, algumas afirmam que os põe em prática, outras não. A E1 afirma que as técnicas novas são usadas no início do aprendizado e logo depois as artesãs acabam deixando de lado, voltando para o trabalho manual que já estão acostumadas. Já a E2 comenta que sim, e ela mesma já realizou vários cursos, sendo a maioria deles fora da cidade. A E1 menciona que as artesãs gostam de aprender técnicas novas, mas que na maioria das vezes ninguém quer assumir a técnica. Além disso, a dificuldade em incorporar nova técnica ou matéria-prima surge da falta de encontrar os materiais necessários no mercado local.

Sobre a disposição para aceitar novas ideias, as entrevistadas asseguram que este é um interesse comum e que estão dispostas a aprender novas técnicas, para assim desenvolverem produtos diferentes. Conforme relata da E3: “nós estamos até comentando que está na hora de inovar”.

Por fim, a respeito da conexão das artesãs com a produção do fumo de corda, constatei que todas têm relação direta com esta cultura. A E1 conta que desde sua infância teve contato com o fumo de corda, uma vez que seu pai era comerciante e trocava o fumo por produtos que podia vender no armazém. Já a E2 descreve que já foi produtora de fumo junto com seu marido, mas que foram tempos difíceis. O trabalho era desgastante e enfrentavam dificuldades para vender o insumo. A E3 também lembra seu passado e sua conexão com a cultura do fumo de corda. Ela e o marido trabalharam por longo tempo na lavoura. Conta ainda que suas filhas ajudavam neste ofício.

Esta seção permitiu conhecer um pouco sobre a rotina de trabalho do grupo de artesãs, assim como a forma de desenvolvimento de seus produtos e sua relação com a produção do fumo de corda. No capítulo seguinte, relato a pesquisa experimental para a elaboração de matéria-prima derivada do fumo de corda.

## **4 SAINDO DA COMUNIDADE DE SEGREDO/RS RUMO À UNIVERSIDADE: A PESQUISA EXPERIMENTAL COM O FUMO DE CORDA**

Reafirmo que parte do estudo de pesquisa que realizei consistiu em experimentações práticas por meio de oficinas, em conjunto com as artesãs, visando gerar alternativas para o desenvolvimento de produto local, a partir de uma matéria-prima proveniente do fumo de corda. A etapa a ser descrita neste capítulo destaca os processos utilizados para a elaboração da matéria-prima. Por ser descartado durante a produção do fumo de corda, o talo foi o resíduo escolhido para esta fase.

Com o resíduo em mãos, foi realizada uma série de experimentos junto à oficina de reciclagem da Universidade Feevale, para o desenvolvimento de matéria-prima. Por essa razão, utilizei como procedimento a pesquisa experimental onde, segundo Prodanov e Freitas (2013):

[...] o pesquisador procura refazer as condições de um fato a ser estudado, para observá-lo sob controle. Para tal, ele se utiliza de local apropriado, aparelhos e instrumentos de precisão, a fim de demonstrar o modo ou as causas pelas quais um fato é produzido, proporcionando, assim, o estudo de suas causas e seus efeitos (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 57).

A pesquisa experimental foi realizada entre os meses de novembro a maio de 2016. Na seguinte seção abordo os experimentos desenvolvidos a partir dos resíduos coletados e os resultados atingidos.

### **4.1 DESENVOLVIMENTO DE MATÉRIA-PRIMA A PARTIR DO FUMO DE CORDA: A PREPARAÇÃO DO MATERIAL**

Os resíduos coletados passaram, inicialmente, por um processo de secagem ao sol. Quando recebi os talos de seu Paulo, o material ainda não estava totalmente seco, tendo que ficar exposto ao sol por algumas semanas. Além do talo, também foram processadas algumas folhas que passaram pela mesma secagem, conforme a Figura 16.

Figura 16 – Talo e folhas secas



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Para esta etapa experimental contei com a estrutura da oficina de reciclagem da Universidade Feevale. Juntamente com auxílio de meus orientadores, definimos que seriam processados dois tipos de experimentos: o primeiro talvez possibilitasse o desenvolvimento de um material para sola de calçados e o segundo, um filamento, ainda não sabíamos exatamente para qual uso se prestaria. Porém, vale ressaltar que, para a segunda opção, o material foi processado e enviado para São Paulo, pois a oficina de reciclagem não possuía o equipamento necessário para desenvolver o filamento.

A seguir descrevo os processos de maneira separada, para que seja mais claro o entendimento de cada um deles.

#### 4.2 DESENVOLVIMENTO DE MATÉRIA-PRIMA PARA SOLADO DE CALÇADOS

O processo de desenvolvimento das solas seguiu algumas etapas até ser finalizado por meio de maquinário específico, denominado injetora, da marca BONMAQ, linha APTA. Inicialmente, o talo já seco foi processado em um moinho de facas (Figura 17), marca SEIBT, modelo MGHS 1.5/85, motor com potência de 2 hp e peneira de 6 mm de diâmetro. Com o talo já moído, foi misturado a esse material, óleo de cozinha e um polímero virgem denominado EVA (borracha termoplástica), que se encontra disponível na oficina de reciclagem. Foram testados diferentes percentuais de talo moído e EVA, sendo que o melhor resultado encontrado foi com um percentual de quase 50% do talo. A mistura pronta foi levada à injetora que, a partir de temperatura específica (em torno de 160°C), possibilitou o desenvolvimento de uma matéria-prima possível de ser usada na elaboração de solas para calçados.

Vale ressaltar, aqui, que essa matéria-prima necessita passar por uma série de testes - entre eles, o de resistência para confirmar o uso destinado ao segmento proposto. Ainda, esse material não foi utilizado pelo grupo de artesãs, uma vez que seria necessário reserva de mais longo tempo para efetuar os testes exigidos pelo processo. Para esta pesquisa, considereii suficientemente válido mostrar o resultado obtido, uma vez que novos testes poderão ser realizados para possível desdobramento à dissertação de mestrado.

A Figura 17 mostra o procedimento desenvolvido: à esquerda, o moinho de facas pelo qual o talo passou e, à direita, o resultado do processo. Ainda, à direita, a imagem superior mostra apenas o talo já moído e a inferior, o resíduo misturado com EVA e óleo de cozinha.

Figura 17 – Preparação do material



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Já a Figura 18 mostra o resultado final, após a passagem da mistura (talo, EVA e óleo de cozinha) pela injetora.

Figura 18 – Injetora e matéria-prima desenvolvida



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

#### 4.3 DESENVOLVIMENTO DO FILAMENTO

O desenvolvimento do filamento foi um processo mais complexo. O material foi preparado na oficina de reciclagem e enviado para São Paulo, para ser processado em uma extrusora de monofilamento (Figura 19).

Figura 19 – Extrusora de monofilamento



Fonte: <https://portuguese.alibaba.com/product-detail/pp-pet-monofilament-yarn-extrusion-line-pet-yarn-machine-587765683.html>. Acesso em 26 nov. 2016.

Primeiramente o talo foi processado no moinho de facas<sup>22</sup> e posteriormente passou por uma máquina chamada micronizador, da marca AX PLÁSTICOS, modelo 001 (Figura 20), com uma velocidade de 1700 rotações por minuto.

Figura 20 – Micronizador



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

A passagem do talo moído pelo micronizador permitiu a obtenção de um material mais homogêneo: o talo se transformou em um pó, de coloração amarelada (Figura 21).

Figura 21 – Talo triturado e micronizado



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

<sup>22</sup> Mesmo moinho de facas utilizado no procedimento para elaborar amostras de solado para calçado: marca SEIBT, modelo MGHS 1.5/85, motor com potência de 2 hp e peneira de 6 mm de diâmetro.

Em seguida, realizamos uma mescla que continha 10% de talo de fumo e 90% de polipropileno<sup>23</sup>, polímero disponível na oficina (Figura 22).

Figura 22 – Talo micronizado e poliprolileno



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Com o cálculo das porcentagens já efetuado e a mistura pronta, este material foi processado em uma máquina extrusora do tipo monorroscas, da marca SEIBT, modelo ES 25, rosca simples. Este maquinário, que possui um controle de temperatura em quatro estágios, variando de 125°C a 145 °C, transformou a mescla em um filamento bastante espesso, em forma de espaguete. O procedimento nesta máquina foi repetido duas vezes, para garantir uma mescla o mais homogênea possível entre o talo e o polipropileno (Figura 23).

---

<sup>23</sup> Polímero termoplástico derivado do propeno. Apresenta uma série de propriedades e facilidade de processamento. Disponível em: <<http://www.isolaplast.com.br/>>. Acesso em: 28 nov. 2016.

Figura 23 – Mistura sendo extrusada e resultado obtido



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Logo após esta etapa, o material extrusado em forma de espaguete foi cortado na forma de grânulos, denominados *pellets*. Para esta etapa, foi utilizado um picotador de laboratório da AX PLÁSTICOS, modelo GR 01 (Figura 24).

Figura 24 – Picotador (à esquerda) e *pellets* de talo de fumo e polipropileno (à direita)



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

A partir daí, os *pellets* foram enviados para empresa em São Paulo e processados em maquinário, uma extrusora monofilamento (Figura 19), com uma temperatura de 190°C, dando origem a dois filamentos: um deles com espessura de 3mm e outro de 1mm. Os filamentos apresentaram um aspecto plastificado, em razão da porcentagem de polipropileno utilizada (Figura 25).

Figura 25 – Filamentos desenvolvidos



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Poderíamos ter dado continuidade aos experimentos efetuados, modificando as porcentagens e utilizando outros tipos de polímeros na combinação com o talo fumo, bem como substituindo o talo pelas folhas. Porém, estes procedimentos demandam uma disponibilidade de tempo que ultrapassaria a duração do mestrado. Além disso, a pesquisa não tem como objetivo principal desenvolver um produto a partir do fumo de corda. Com efeito, visa identificar alternativas para este desenvolvimento. A proposição do produto pode levar a modificações nas habilidades do grupo de artesãs. Detectar estas modificações é o principal objetivo deste estudo.

Finalizada a pesquisa experimental, regressei a Segredo com o intuito de iniciar a etapa de experimentação prática da matéria-prima criada. Destaco que a matéria-prima escolhida para trabalhar com o grupo de artesãs foi o filamento, nas duas espessuras (1mm e 3mm). No capítulo 5 apresento a etapa prática e as alternativas para o desenvolvimento de produtos de caráter local.

## 5 A CONTINUIDADE DA JORNADA: AS INTERAÇÕES COM O GRUPO DE ARTESÃS POR MEIO DAS OFICINAS

Neste capítulo descrevo as oficinas realizadas com o grupo de artesãs para a geração de alternativas destinadas ao desenvolvimento de produto local, a partir da matéria-prima elaborada por meio da pesquisa experimental (filamento). Foram realizadas 5 oficinas, que aconteceram de novembro de 2015 a novembro de 2016.

A presente pesquisa se aproxima, em alguma instância, da prática etnográfica, realizada na Antropologia. Porém, a intenção pretendida não é a de realizar um registro etnográfico como fazem os antropólogos. Para Geertz (2008) a etnografia:

[...] é uma descrição densa. O que o etnógrafo enfrenta, de fato — a não ser quando (como deve fazer, naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados — é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras. [...] E isso é verdade em todos os níveis de atividade do seu trabalho de campo, mesmo o mais rotineiro: entrevistar informantes, observar rituais, deduzir os termos de parentesco, traçar as linhas de propriedade, fazer o censo doméstico [...], escrever seu diário. Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de "construir uma leitura de") um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado (GEERTZ, 2008, p.7).

A respeito das ferramentas da prática etnográfica utilizei, para compor este estudo, o trabalho de campo, por meio da observação participante, assim como as narrativas encontradas nos registros do diário de campo. Além disso, e devido ao fato de que o design está inserido no contexto deste trabalho, também aproveitei, como referência metodológica para esta etapa, de elementos da pesquisa pelo design construtivo<sup>24</sup>. Fazendo alusão a esta abordagem, utilizei a contribuição dos termos “etnografia pelo design” e do “trabalho de campo”<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> “*Constructive design research*” (KOSKINEN; ZIMMERMAN; BINDER; REDSTÖM; WENSVEEN, 2011, p.5) é uma abordagem derivada da Pesquisa pelo design (*Research through design*). Esta abordagem se refere à pesquisa pelo design, onde a sua construção, seja um produto, sistema, espaço ou mídia assume o papel central e se torna elemento principal para o desenvolvimento do conhecimento. Usualmente, é materializada por meio de protótipos, podendo ser também um cenário, *mock up* ou apenas um detalhe conceitual. Em outras palavras, é uma investigação que imagina ou constrói coisas, descrevendo-as, explicando estas construções. O que a pesquisa pelo design construtivo traz é a experiência como ferramenta integradora entre o design e a pesquisa (Livre tradução da autora).

<sup>25</sup> O “*design ethnography*” and “*field work*” (KOSKINEN; ZIMMERMAN; BINDER; REDSTÖM; WENSVEEN 2011, p.69).

De acordo com Koskinen, Zimmerman, Binder, Redstöm e Wensveen (2011), ao invés da pesquisa experimental, um número elevado de investigadores da área do design, tomaram emprestado métodos utilizados pelas ciências sociais interpretativas<sup>26</sup>. Esta aproximação apresenta a relevância da pesquisa de campo para o design e o contexto surge como sua principal característica. Ao enfatizar o contexto, os designers passam a ver o que as pessoas fazem na vida real.

Os métodos de pesquisa de campo aplicados ao design são reconhecidos pelos cientistas sociais, que são normalmente os profissionais que ensinam esses métodos aos designers. A etnografia pelo design difere da etnografia praticada pela antropologia, uma vez que utiliza *mock ups* e protótipos, focando no produto ou bens intangíveis. Suas técnicas analíticas alcançam desde brainstorming, workshops, ferramentas de co-design, jogos, utilização de legos para simular produtos e outras interações (KOSKINEN; ZIMMERMAN; BINDER; REDSTÖM; WENSVEEN, 2011, p.76).

Koskinen, Zimmerman, Binder, Redstöm e Wensveen (2011) afirmam que, nos últimos anos, pesquisadores do norte da Europa começaram a utilizar os termos co-design e co-criação para se referir a seu ofício. Para os autores, de acordo com esses conceitos, o processo de design é progressivamente aberto às pessoas e os designers atuam como facilitadores. O design deve ser algo desenvolvido em conjunto e seu processo deve refletir esse comportamento. Muitos designers que fazem trabalho de campo têm adotado esse modelo.

O trabalho de campo foi elemento fundamental para a realização das interações com o grupo de artesãs através das oficinas. Para esta etapa, resgatei elementos das abordagens participativas de design, na medida em que fiz uso da coleta de histórias e da experiência direta dos fenômenos ocorridos (DEL GAUDIO, 2014), assim como de conceitos do Co-Design, uma vez que os artesãos participaram ativamente do processo, atuando como co-projetistas.

Tendo em vista os conceitos de Co-Design, as atividades foram planejadas de maneira que as artesãs atuassem como co-projetistas, integrantes da equipe de desenvolvimento de projeto, participando de maneira ativa de todo o processo em conjunto com o designer. As atividades incorporaram as experiências práticas no que tange às aptidões manuais das artesãs, além de suas histórias de vida, que considerei como forma adequada de envolver a

---

<sup>26</sup> “*Interpretive social science*” (KOSKINEN; ZIMMERMAN; BINDER; REDSTÖM; WENSVEEN, 2011, p.69).

importância do contexto no processo de criação a partir das narrativas pessoais de cada participante, por meio da experimentação manual, através do desenvolvimento de protótipos, brainstorming e geração de ideias.

Sanders (2006) sinaliza a importância da experiência criativa no projeto de design. Segundo a autora, a utilização da expertise e experiência criativa das pessoas pode provocar uma mudança no processo de design e no papel de futuros profissionais. Essa mudança ocorre no sentido de que designers passam a projetar com as pessoas e não apenas para elas, aprendendo com as mesmas. Co-designing requer novas formas de comunicação para apoiar a criatividade coletiva que surge entre designers e pessoas comuns (SANDERS, 2006, p.29).

Todas as pessoas são criativas e existem quatro níveis de criatividade, na classificação de Sanders (2006). O nível varia de acordo com o interesse e experiência das pessoas ou pelo domínio que as mesmas possuem para determinada aplicação. Fazer é o nível mais básico de criatividade, onde a motivação é a realização de algo por meio de uma atividade produtiva como, por exemplo, organizar a casa ou exercitar-se. O segundo nível é adaptar. Por adaptar, Sanders (2006) considera a realização de algo que provoque determinada mudança como, por exemplo, a personalização de um objeto ou a adição de um ingrediente extra em uma refeição. Adaptar requer mais interesse e um nível de habilidade maior que o fazer. O terceiro nível é produzir. A produção implica em construir algo que não existia antes. Normalmente existe uma receita, um padrão ou guia. Produzir requer um interesse genuíno e maior experiência de domínio. O nível mais avançado de criatividade é criar, pois requer alto nível de experiência. Criar diferencia-se de produzir na medida em que necessita de materiais inéditos e a ausência de um padrão a ser seguido (SANDERS, 2006, p.29).

Nas seções seguintes relato as oficinas desenvolvidas com as artesãs de Segredo/RS. Tendo em vista as considerações de Geertz (2008) e Sanders (2006) sobre as abordagens participativas a respeito do processo de design que agregam contribuições na relação entre design e artesanato, entre outros autores, foram levadas em consideração, para a elaboração das oficinas, a criatividade, os conhecimentos e experiências tanto do designer quanto das artesãs, assim como a importância da cultura local neste planejamento.

### 5.1 A PRIMEIRA OFICINA: EXPERIMENTAÇÃO COM MATERIAIS NÃO-CONVENCIONAIS

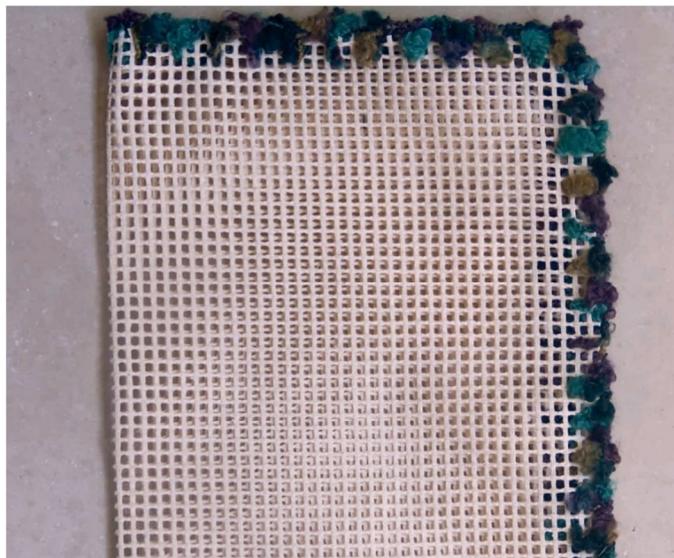
A primeira oficina foi realizada em novembro de 2015. O objetivo foi verificar a disponibilidade das artesãs para trabalhar com novas matérias-primas. Importa destacar que,

quando a atividade foi realizada, a pesquisa experimental com o talo do fumo de corda ainda não havia sido efetuada.

A atividade foi desenvolvida na Casa do Artesão e durou cerca de 2 horas. Estavam presentes seis (6) integrantes. Seu Paulo também participou, juntamente com Dona Marta. Porém, ambos preferiram observar.

A Figura 26 demonstra atividade com material a que as artesãs estão acostumadas a manusear.

Figura 26 – Bordado com lã



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Mostrei ao grupo materiais não convencionais, ou seja, distintos daqueles com os quais estão acostumadas a trabalhar, como corda, palha e fita magnética retirada de fita cassete. Com o material à disposição propus que os experimentassem, frente às técnicas manuais que dominam. A ideia foi desenvolver uma pequena amostra a partir de suas técnicas manuais.

Expliquei às artesãs que não sabia ainda que tipo matéria-prima seria possível desenvolver originada do talo e, por esta razão, decidi propor a atividade que estávamos realizando. Comentei também, que possivelmente na minha próxima visita já teria em mãos os testes feitos na Universidade, uma vez que estava levando amostras para iniciar os experimentos. O grupo se mostrou disposto a realizar a atividade, e apesar de sentirem certa dificuldade inicial, se acostumaram rapidamente com os materiais.

Ostrower (2013) sugere que o homem desenvolve seu potencial criador por meio de seu trabalho. A criação se materializa no trabalho porque ele carrega em si a necessidade geradora de possíveis soluções criativas. Independente da área de atuação, existe uma semelhança entre os princípios ordenadores que coordenam o pensar e o fazer, e verifica-se uma origem comum dos processos criativos em uma só sensibilidade. O que muda é o fazer concreto que se modifica, devido ao caráter específico de sua matéria.

A autora apresenta diferenças entre os termos matéria e materialidade. Diferente da matéria, a materialidade não é apenas um feito físico, mesmo que sua matéria o seja. A materialidade está impregnada em tudo aquilo que está sendo formado e transformado. Os universos de trocas, em um plano simbólico, são para o homem as materialidades. “A materialidade seria, portanto, a matéria *com suas qualificações e seus compromissos culturais*. É ela, matéria cultural, que propõe *os confins do possível para cada indivíduo*” (OSTROWER, 2013, p.43).

Por meio das formas próprias de uma dada matéria, em razão das ordenações específicas a ela, o homem se move no contexto de uma linguagem. A partir dessas ordenações, à matéria é conferido um sentido novo, como realização de potencialidades latentes. Mais que desenvolver amostras com materiais não convencionais, a atividade proposta tencionava gerar uma série de interações entre o grupo, além de conexões com novos conhecimentos.

Das interações entre o grupo e as conexões com novos conhecimentos percebeu-se que ao visualizar uma matéria-prima que não faz parte do seu contexto cultural, as artesãs passaram a trocar informações e conhecimento, trabalhando coletivamente na busca de resultados. Testaram, com as técnicas manuais que dominavam, se era possível aplicar um novo significado aos materiais propostos. As artesãs, ao desenvolverem as amostras acabaram realizando algo novo, fazendo uso do segundo nível de criatividade proposto por Sanders (2006), denominado adaptar.

Percebi, no grupo, a disposição para experimentar algo novo, principalmente a partir de uma matéria-prima local. O que se transforma não é apenas o cordão que assume uma textura de macramê (Figura 27), a fita magnética ou a palha, que acabam sendo usadas para desenvolver algum bordado. A transformação também acontece no âmbito individual, pois na medida em que visualizam a potencialidade de uma dada matéria, passam a enxergar suas próprias potencialidades, na medida em que visualizam a materialização de seu projeto.

Figura 27 – Macramê com corda



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

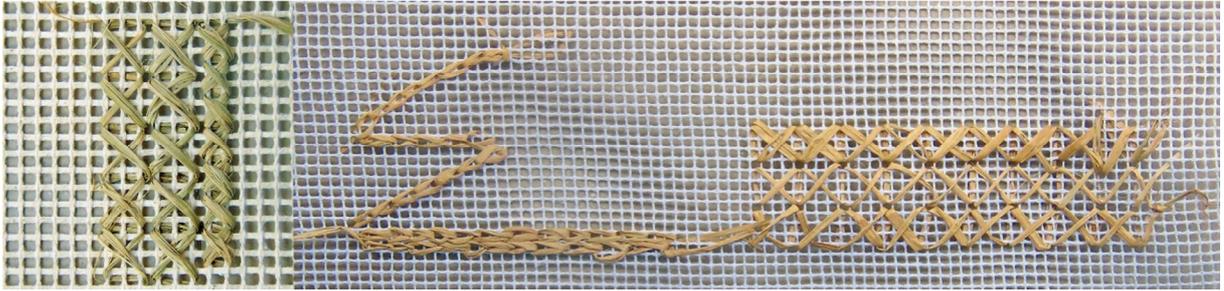
Ao buscar maneiras e ordenações para desenvolver a atividade prática, as artesãs não apenas interagem, buscando de forma coletiva auxiliar umas às outras. Desenvolvem autonomia de escolha, na medida em que decidem que material será experimentado, que tipo de técnica manual será utilizada para construir a amostra e como a mesma será executada, conforme exemplo da Figura 28, bordados com fita magnética e a figura 29, bordados a partir da palha. Desta maneira, acabam por elevar sua autoestima, uma vez que percebem a concretização de seu experimento (OSTROWER, 2013).

Figura 28 – Bordados com fita magnética



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Figura 29 – Bordados (ponto cruz e ponto corrente) com tiras de palha



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

As artesãs pareceram ansiosas para ver os resultados da pesquisa experimental. Durante o desenvolvimento da atividade, conversamos sobre a possibilidade de desenvolver produtos a partir do fumo de corda e como poderia ser a concretização deste projeto. Em momentos específicos, as artesãs lembraram o tempo em que trabalharam na lavoura com o fumo de corda, afirmando que: “eram tempos difíceis, pois o trabalho era muito desgastante”. Comentaram ainda, que nunca imaginaram que pudessem desenvolver algum produto derivado do fumo de corda. No final da atividade, Dona Eva, uma das artesãs que já foi produtora de fumo, brincou com seu Paulo, dizendo que “ia voltar a plantar o fumo e que seria sua concorrente”. O comentário gerou risos do grupo todo.

## 5.2 CONTANDO HISTÓRIAS E CONHECENDO OS VALORES COMPARTILHADOS PELO GRUPO DE ARTESÃS: GERAÇÃO DE ALTERNATIVAS PARA DESENVOLVIMENTO DE PRODUTO LOCAL

Em agosto de 2016 realizei nova visita a Segredo, com o propósito de desenvolver uma oficina com as artesãs, a partir da matéria-prima processada na Universidade Feevale, no intuito de verificar alternativas de uso da mesma. Na oportunidade, a visita teve a duração de dois dias.

Cheguei ao município por volta das 14h e, como de costume, fui até a casa de seu Paulo e Dona Marta. Em conversa, o agricultor relatou ter diminuído a produção de fumo de corda neste ano de 2016, e vários produtores já demonstram propensão ao não cultivo para o ano de 2017. O preço para venda da produção caiu e atualmente a oferta para aquisição do produto está em torno de R\$ 10,00 o quilo. No ano passado (2015) o valor alcançava aproximadamente R\$30,00. Mencionou que as artesãs comentaram sobre minha visita anterior e se mostravam ansiosas pela minha chegada.

Dirigi-me à Casa do Artesão juntamente com dona Marta, que acompanhou a oficina. O objetivo da primeira atividade foi identificar referências culturais que partissem da narrativa das artesãs. Tinha como intuito, buscar uma conexão das mesmas com a cultura local. Ressalto a importância de identificar referências significativas para o grupo, uma vez que dar sentido a uma cultura implica em assumir uma observação a partir da posição em que ela foi construída, verificando o compartilhamento de práticas simbólicas entre seus indivíduos (GEERTZ, 2008). Levando em consideração essas questões, a atividade não deveria ser algo imposto por mim: para fazer sentido, o processo deveria vir do próprio grupo social, pois assumir o controle do conhecimento não é função do designer, mas sim atuar como mediador, na medida em que:

O consultor externo pode ser um facilitador das conversas, um estimulador das descobertas, mas nunca alguém com uma receita pronta. A “descoberta” tem de ser compartilhada, caso contrário, ela não é absorvida pelo artesão (BORGES, 2011 p.143).

Estavam presentes seis (6) artesãs, porém apenas quatro (4) participaram da atividade. As outras preferiram apenas observar. Começamos no início da tarde. Minha intenção era pernoitar em Segredo, para continuar o trabalho na manhã seguinte.

Antes da visita, solicitei por telefone que as artesãs levassem uma foto ou objeto que remetesse a uma lembrança de suas vidas. A ideia era que cada uma explicasse o motivo de sua escolha para que, depois, fossem elencadas palavras que resumissem o sentimento de cada uma em relação à foto e/ou objeto.

Dona Vera trouxe uma foto em que estava na igreja, vestida de pastora, e encenava uma passagem bíblica, acompanhada de uma criança (Figura 30).

Figura 30 – Foto de Dona Vera (à esquerda) e objeto (abotoadura de camisa, à direita)



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Em sua fala, contou que trabalhou mais de 20 anos em serviço comunitário na igreja. Escolheu aquela foto porque uma das coisas que mais a fez feliz na vida foi o trabalho comunitário e principalmente com as crianças. Quanto ao objeto, levou uma abotoadura de camisa que era de seu pai. A maior lembrança do pai era que, quando pequena, ele a colocava no colo e ensinava orações. Suas principais palavras foram: alegria, felicidade, amor, carinho, oração, saudade e trabalho voluntário.

Dona Helena levou como objeto, um pote de vidro em forma de galinha, uma lembrança da casa de sua avó, conforme é possível observar na Figura 31.

Figura 31 – Objeto (pote em forma de galinha) de Dona Helena



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Contou que o pote servia para colocar mel. Lembrou de sua infância e de quanto a religião era importante para a família. Seu pai plantava fumo de corda e, todas as noites, a avó ia até galpão para rezar o terço. “O trabalho era tão importante para o meu pai que ele não deixava de fazer suas tarefas para rezar e por isso, minha avó tinha que ir até o galpão fazer a reza”, relatou a artesã. Suas principais palavras foram agricultura, avó, fumo de corda, fé, oração, trabalho, família e sacrifício.

Dona Luiza, a terceira artesã presente, levou uma foto antiga de sua família, de quando era criança (Figura 32).

Figura 32 - Foto de Dona Luiza



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Lembrou de um episódio triste que aconteceu com sua casa, quando a mesma pegou fogo e parte dela foi destruída. Foram outros familiares e vizinhos que ajudaram a reconstruí-la. Recordou com carinho de sua mãe, a estrela da casa. E de seu pai, que tinha muita habilidade com marcenaria: fazia bancos, gamelas entre outros objetos. Também ressaltou a importância de rezar o terço, oração que era feita todas as noites. Suas palavras marcantes foram: infância, comunidade, amizade, solidariedade, trabalho, terço e oração.

Dona Silvia, que não levou foto e/ou objeto, recordou o aniversário de 80 anos de sua mãe, que faleceu aos 85. Para ela, a família é tudo. Está sempre em contato com sua família, principalmente filhos e netos, e os vê quase todos os dias, pois são vizinhos, assim como ela era de sua mãe. Lembrou com saudosismo e muito carinho da mãe, que foi sua grande



Através de exemplos do trabalho de outros grupos de artesãos, como o projeto “Bichos do Mar de Dentro”<sup>28</sup> e o “Laboratório Piracema de Design”<sup>29</sup> e, ainda, por meio de um debate que retomou as palavras escolhidas pelo grupo, busquei auxiliar as artesãs a perceber o valor de suas histórias e o quanto isso poderia, de alguma forma, estar presente nos produtos por elas desenvolvidos, uma vez que o artesanato é fruto da mão do ser humano e carrega consigo uma série de significados construídos a partir de sua cultura (BORGES, 2011). A cultura envolve formas materiais e espirituais com as quais os indivíduos de determinado grupo convivem, “nos quais atuam e se comunicam e cuja experiência coletiva pode ser transmitida através de vias simbólicas para a geração seguinte” (OSTROWER, 2013, p.13).

A atividade permitiu ouvir as histórias daquelas mulheres e identificar os valores por elas compartilhados. Foi perceptível a importância da religião, da família e do trabalho. A religião aparece tanto nas recordações visuais quanto na fotografia de Dona Vera, assim como em seus relatos, quando a artesã afirma que a maior lembrança do pai são as orações que ele lhe ensinou. Dona Luiza reforça a importância da religião, lembrando o terço, rezado em sua casa diariamente.

O *ethos* do trabalho, assim como para os produtores de fumo de corda, surge como outra importante representação. Ao relatar o trabalho de seus familiares com o fumo de corda, Dona Helena deixa claro sua importância, bem como da religião, quando relembra que todas as noites sua avó rezava o terço no galpão do fumo, pois seu pai “não parava de trabalhar, nem mesmo para rezar”.

Por fim, constatei a valorização atribuída à família, que surge como elemento integrador tanto nas imagens quanto nas falas. O fato de ser vizinha de seus filhos e netos, assim como era de sua mãe, narração feita por Dona Silvia, revela traços culturais do grupo, que não deixa de ser a transmissão de uma experiência coletiva por meio de vias simbólicas para outras gerações, da forma como refere Ostrower (2013) e Geertz (2008). Dona Luiza reforça a importância da união familiar com sua foto e a partir da história da reconstrução de sua casa de infância.

---

<sup>28</sup> Projeto formado pelos municípios de Aceguá, Amaral Ferrador, Arroio do Padre, Arroio Grande, Candiota, Canguçu, Capão do Leão, Cerrito, Chuí, Cristal, Herval, Hulha Negra, Jaguarão, Morro Redondo, Pedras Altas, Pedro Osório, Pelotas, Pinheiro Machado, Piratini, Rio Grande, Santana da Boa Vista, Santa Vitória do Palmar, São José do Norte, São Lourenço do Sul e Turuçu, localizados no Rio grande do Sul. O projeto apresenta uma seleção de animais silvestres que vivem na região. A fauna é o motivo utilizado para a construção de distintas peças, feitas de barro, serigrafia, biscuit e costura. Fonte: <http://www.bichosmardedentro.com.br/>. Acesso em 20. Jan. 2017.

<sup>29</sup> Núcleo de pesquisa que integra profissionais de distintas áreas e desenvolve projetos em parceria com o artesanato em diversas localidades brasileiras (BORGES, 2011).

Conforme abordado anteriormente, trabalho e religião são heranças culturais da imigração alemã na região. A afirmação me faz retomar as definições de Radunz (2001), indicando ser, os valores inseridos no conceito, contribuições dos colonos alemães, assim como o desenvolver do espírito de sociabilidade, decorrente do árduo trabalho na colônia.

A atividade com as senhoras da Casa do Artesão durou cerca de 3 horas, e já estávamos no final da tarde. Mostrei a elas vídeos de outros grupos de artesãs e sua conexão com a cultura local, através da criação de produtos como, por exemplo, o trabalho realizado pelo estilista mineiro Ronaldo Fraga com o grupo de artesãs de Tucumã (Pará), que resultou numa coleção de bijóias com as sementes da Amazônia. Senti que gostaram da atividade, entretanto questionaram como isto poderia estar relacionado ao desenvolvimento de um produto local. A mais jovem delas, Dona Helena, pareceu compreender a proposta rapidamente e comentou que seria possível criar a partir de sua própria história.

O encontro do dia seguinte ficou marcado para as 8 horas. Saindo da Casa do Artesão com seu Paulo, fui conhecer outro produtor de fumo de corda, seu Antônio. Conteí a ele sobre meu projeto. O homem se mostrou animado e disposto a auxiliar, confirmando o que foi dito por seu Paulo: “a cada ano existem menos produtores de fumo de corda e que este ano menos ainda”. Ele mesmo, que também planta outros tipos de fumo, plantará menos de corda, devido a pouca procura e o baixo preço que o mercado está pagando. Ambos comentaram: “o corda vai acabar, se continuar desse jeito”.

No dia seguinte, na Casa do Artesão, das seis (6) artesãs que estiveram no dia anterior, estavam presentes apenas duas, sendo que mais tarde chegou outra. Dona Helena ligou avisando que não poderia comparecer por questões pessoais. As artesãs pareciam desanimadas. Foi então que resolvi perguntar o motivo do desânimo. Mencionaram que não estavam vendendo os produtos e por esta razão estavam abrindo o local apenas três vezes por semana. Questionei se sabiam o motivo das baixas vendas. Uma delas disse que acreditava ser porque faziam produtos iguais aos dos outros grupos, que não havia nada de diferente.

Antes de iniciar a atividade proposta para aquela manhã, elaborei com elas uma lista dos produtos que desenvolvem atualmente. São eles: almofada, guirlanda, tapete de crochê, guardanapo de crochê, toalha de ponto russo, toalha bordada, chaveiro de fuxico, boneca de pano, capa para térmica, capa para tampa de fogão, bolsa feita a partir de lacres de latas de refrigerante, toalhas de patchwork, peso para porta, toalha e pano de prato pintado, telas pintadas com motivos florais, chinelo bordado e sandálias de crochê, puxa saco, tampa para cuia, enfeites de natal, prendedor de roupa, bolsa de crochê, entre outros. Conversamos sobre a lista de produtos e, em conjunto, concluíram que vários outros grupos de artesanato fazem

produtos semelhantes. Algumas delas chegaram a mencionar: “a gente precisa fazer algo nosso, que seja a cara de Segredo”.

O artesanato pode ser uma ferramenta importante para representar a identidade<sup>30</sup> de um povo. Através dele, “não só os materiais e as técnicas, mas também os valores coletivos são fortemente representados” (BORGES, 2011, p.27). O produto desenvolvido pelo artesão é uma forma de materialização de seu patrimônio cultural. Sublinhe-se o contexto do artesão, evidenciando o respeito a suas escolhas, para que “não se sinta obrigado a usar determinado signo que não lhe diz nada só porque assim determinaram os designers ou consultores ‘de fora’” (BORGES, 2011, p.102).

O debate sobre os produtos já desenvolvidos produtos fez com que as artesãs mencionassem sua vontade de criar algo novo, que estivesse conectado com as referências culturais do grupo. Foi então que mostrei a matéria-prima (filamentos e amostra para solado de calçados) desenvolvida na Universidade com o talo do fumo. Olharam surpresas e questionaram se havia mesmo fumo no material. O foco ficou centralizado no filamento para realizar os trabalhos, enquanto que as artesãs indagavam que tipo de produto poderia ser feito com aquele material que, a seu ver, era diferenciado daquilo que estão acostumadas a trabalhar.

Por possuir um aspecto plástico, devido à mescla do talo do fumo com o polipropileno, o filamento é pouco maleável, por isso, não permite que algumas técnicas manuais sejam utilizadas como macramê, crochê ou bordado. Essas técnicas, no entanto, conforme observado nas entrevistas, são de domínio de parte considerável do grupo.

Sarmento (2014) apresenta três formas distintas de produzir artesanato a partir de insumos locais. Primeiro, o artesanato de tradição, que se refere ao conhecimento pertencente às heranças do passado de determinada localidade, sendo realizado com os materiais disponíveis no local como, por exemplo, utensílios feitos de barro. Segundo, o artesanato com materiais locais destinados a criar outros mercados ou associados a novas tecnologias para otimizar o seu uso e ampliar suas aplicações. As pastilhas de casca de coco constituem exemplos desse tipo de artesanato, assim como os produzidos a partir da fibra de bananeira. Em terceiro lugar, o artesanato a partir do reuso de materiais industrializados após o seu descarte, como bolsas feitas com latas de lacre de alumínio, artefatos com pneus e garrafas pet

---

<sup>30</sup> Quando se trata de discussão a respeito do artesanato e valorização da identidade local, importa dar atenção ao conceito de identidade. De acordo com Bonsiepe (2011), relações entre dominação e submissão, colonialismo e pós-colonialismo, padrões universais e particularidades locais são questões intrínsecas à discussão sobre o conceito de identidade. Defende que relações de poder podem permear o discurso da identidade e acrescenta que não existe um padrão universal entre as diferentes culturas. A identidade é uma construção que envolve questões culturais, políticas, ideológicas e históricas.

(SARMENTO, 2014, p. 70). Para esta pesquisa utiliza-se o conceito de artesanato a partir de materiais locais destinados a criar outros mercados ou conectados com novas tecnologias.

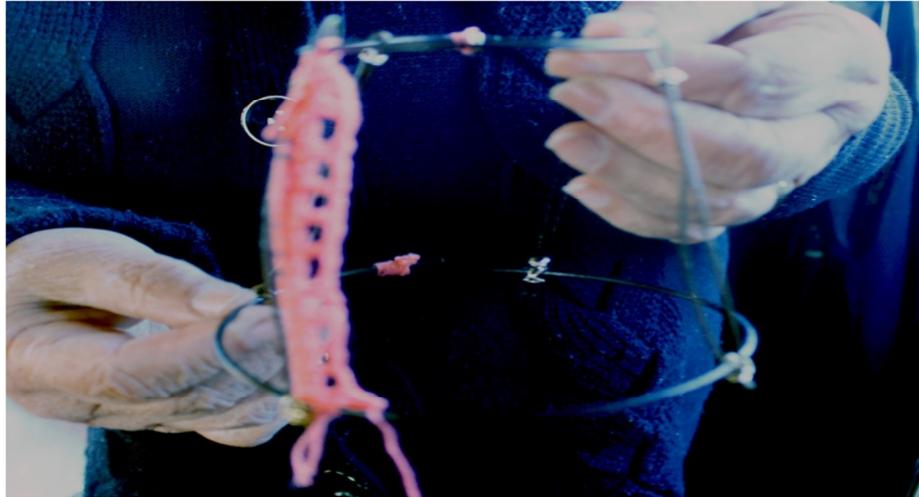
Em relação ao design, tecendo linha de pensamento que difere da ideia do design essencialmente conectada com o ato de projetar produtos, Manzini (2008) propõe um deslocamento. Sugere outra ideia sobre o desenvolvimento de produtos ou serviços, que devem ser concebidos como sistemas habilitantes, ou seja, sistemas que oferecem aos próprios usuários meios para participar de maneira ativa e empregar suas capacidades e habilidades, “estimulando seu desejo de fazer parte do jogo” (MANZINI, 2008, p. 59). Dessa maneira, outros aspectos além dos técnicos, acabam ganhando relevância, como a capacidade dos seres humanos no que diz respeito à sensibilidade, competência e espírito de iniciativa (MANZINI, 2008).

Tendo em vista o conceito de sistemas habilitantes proposto por Manzini (2008), iniciamos uma atividade que consistia em pensar um produto tendo como referência a oficina do dia anterior (memórias e valores a partir das fotos e objetos). Enfatizei a importância de partir do repertório construído naquela oficina, e não em pensar somente nos produtos já desenvolvidos. Com uma ideia em mente, poderia ser trabalhado o filamento, juntamente com materiais com os quais estão acostumadas, como linhas, lãs, barbantes e outros.

Inicialmente, as artesãs se mostraram ansiosas, pois não sabiam por onde começar. Assumindo a posição de facilitadora proposta por Borges (2011), assim como por Koskinen, Zimmerman, Binder, Redstöm e Wensveen (2011), tentei retomar com elas a atividade do dia anterior, a partir de suas fotos e objetos, das memórias e da lista de palavras que criamos juntas. Desta forma, o designer assume papel de apoiador para o desenvolvimento de inovações em uma comunidade, atuando como “promotor de capacidades projetuais difusas” (MANZINI, 2008).

Dona Vera pareceu assustada, pois não tinha ideia do que fazer. Retomamos sua foto e suas palavras (amor, carinho e alegria). Perguntei a ela que cores lembravam as suas palavras. Respondeu que rosa lembra o amor e que amarelo a alegria da criança. Falamos sobre a religião. Disse que azul também representava a paz e o amarelo a luz da vela, símbolo de religiosidade para ela. Da conversa com as outras senhoras brotou a ideia de fazer uma luminária. Auxiliei Dona Vera a fazer um pequeno protótipo (Figura 34). Sua estrutura foi feita com o filamento a partir do talo do fumo. Conversamos sobre misturar crochê. Ela ficou de testar o protótipo. A pequena quantidade do filamento é uma limitação. Por isso vamos fazer protótipos em uma escala menor.

Figura 34 – Protótipo estrutura luminária

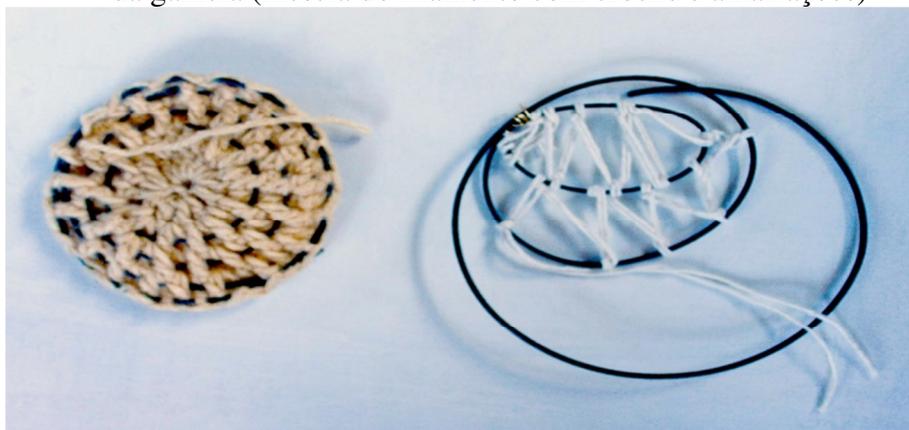


Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Com Dona Luiza conversei novamente sobre sua foto e as lembranças despertadas por meio da mesma. Retomamos as histórias contadas por ela. Sua primeira ideia foi uma cruz, realçando a importância da religião e, logo em seguida, pensou em fazer um assento para bancos, já que seu pai trabalhava com a construção de utensílios de madeira. Naquele momento, a artesã decidiu ir até sua casa para buscar um banco e uma gamela feita pelo pai. Regressando à Casa do Artesão, surgiu a ideia de criar uma gamela.

Definimos que a gamela seria feita misturando o crochê (técnica que ela domina) e o filamento. Deixei-a livre para fazer testes, e procurei não fazer muitas intervenções. A artesã testou o filamento criado no laboratório da universidade juntamente com outros fios e cordões (Figura 35).

Figura 35 – Experimentações realizadas por Dona Luiza para desenvolvimento da gamela (mescla do filamento com crochê e amarrações)



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Sentiu dificuldade de trabalhar com o filamento. Mas entendeu que faz parte de um processo e que estamos testando técnicas, processos e materiais. Disse que nunca imaginou que trabalharia com um insumo local para desenvolver um produto que pudesse resgatar parte de sua história. Comentou ainda que, muitas vezes, pensa em produtos para serem vendidos na Casa do Artesão, e que poderia sair desta dimensão, pensar em algo que pudesse ser vendido fora, até mesmo da cidade. Mostrou-se interessada. Pediu para ficar com um pedaço do material, pois estudaria acabamentos. Com calma e tempo, conseguiria um bom resultado.

Dona Eva, que não participou da dinâmica do dia anterior, auxiliou as colegas na atividade. Deixei uma parte das amostras do filamento com as artesãs, pois demonstraram interesse em fazer outros experimentos. Um ponto importante é que, a todo momento, conversavam entre elas, tentando ajudar umas às outras. Ao final do dia, o grupo parecia animado com as tarefas. Dona Vera comentou que gostou da dinâmica e pediu desculpas pela baixa participação. Disse a ela que se tivermos duas interessadas já é um ótimo número e que, aos poucos, outras se sentirão motivadas. Durante a dinâmica, que durou cerca de 3 horas, as artesãs comentaram que sentiram falta de Dona Helena. Que ela era criativa e inteligente e que ajudava as outras.

Com as tarefas definidas, agendei a próxima visita para o mês de setembro. Ficou combinado que trabalharíamos um dia apenas, da manhã à tarde. Nesta visita, as artesãs apresentariam os protótipos que ficaram de testar. Terminada a atividade, decidi ir até a casa de Dona Helena. Senti que ela era vista como líder pelo grupo. Conversei com ela que entendeu perfeitamente a proposta das atividades. Argumentou que, talvez, a baixa participação estivesse relacionada ao fato de as artesãs acharem que eu traria distintos materiais e fotos de revistas com ideias de produtos, que determinaria quais e como seriam feitos e que elas apenas os executariam.

Expliquei que esta não era minha função. Ela entendeu, afirmando que a minha proposta é que elas criassem, mas que, como muitas não estão acostumadas a este processo, talvez tenham achado difícil a realização da atividade. Dona Helena ainda concluiu “é preciso começar a fazer algo. Começando, logo as outras vão se motivar”. Deixei com ela as amostras do filamento nas duas espessuras (3mm e 1mm) e fiquei com seu contato para trocarmos informações até a próxima visita, em setembro.

Não cabe aqui a discussão sobre o processo desenvolvido atualmente pelas artesãs, no sentido de estarem criando ou reproduzindo objetos e utensílios. A dificuldade em desenvolver a atividade proposta reside no fato de que criar está intrinsecamente relacionado a dar forma a algo novo. De acordo com Ostrower (2013, p.9) “novo” refere-se a “novas

coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos”.

A busca por ordenações e significados é que motiva o ser humano a criar. Em cada ato realizado, e na tentativa de compreensão do mesmo, os indivíduos procuram interpretar fenômenos na busca por significados. O ato criativo “tem que vir ao encontro de conhecimentos existentes, de possíveis técnicas ou tecnologias, respondendo a necessidades sociais e aspirações culturais” (OSTROWER, 2013, p.40). Em breves palavras, e retomando a dinâmica desenvolvida com o grupo, se não for ao encontro de suas aspirações, motivações, conhecimentos e habilidades não se estabelece conexão com os indivíduos, fragilizando o ato criativo. A dificuldade em trabalhar com o filamento pode ser apontada como uma barreira para a geração de alternativas de produtos, porém, ao perceber este contratempo, as artesãs foram em busca de seus conhecimentos prévios, mesclando esta matéria-prima com outros materiais e técnicas manuais que dominam.

O fato de algumas artesãs terem maior envolvimento e compreensão que outras reside na interpretação de que, por mais que esteja trabalhando com um grupo social que compartilha códigos simbólicos, conforme destaca Geertz (2008), existe uma relação entre o contexto social e o próprio indivíduo. Ostrower (2013) contribui para o entendimento dessa relação na medida em que afirma:

O modo de sentir e de pensar os fenômenos, o próprio modo de sentir-se e pensar-se, de vivenciar as aspirações, os possíveis êxitos e eventuais insucessos, tudo se molda segundo ideias e hábitos particulares ao contexto social em que se desenvolve o indivíduo. Criam referências, discriminam as propostas, pois, enquanto os objetivos possam ser de caráter estritamente pessoal, neles se elaboram possibilidades culturais. Representando a individualidade subjetiva de cada um, a consciência representa a sua cultura (OSTROWER, 2013, p.16).

A cultura influencia os processos de conscientização do indivíduo, orientando seus interesses e seus desejos, suas necessidades de afirmação, propondo possíveis ou almeçadas formas de participação social, objetivos e ideias, influenciando a visão de mundo, o fazer e o imaginar individual (OSTROWER, 2013).

O que busquei propor, a partir da atividade, é que além de identificar referências culturais que fizessem sentido para o grupo, as artesãs visualizassem a possibilidade de desenvolver seus produtos a partir destas referências. Este processo se diferencia daquilo que normalmente realizam, pois conforme as entrevistas, a televisão, revistas especializadas, produtos desenvolvidos em localidades próximas e em última instância a internet são suas fontes de pesquisa.

Utilizando como ferramenta o discurso por meio da narrativa, foi possível aproximar as representações simbólicas compartilhadas pelas artesãs. As representações são apreendidas por meio do discurso e podem ser denominadas “‘mitos’ uma vez que se trata de narrativas sintéticas que possuem significado, valor e eficácia para os atores sociais que os compartilham” (DURHAM, 2004 apud SAPIEZINSKAS, 2012).

De acordo com Sapienzinskas (2012), os processos de reorganização da memória por meio da narrativa podem ser observados pela repetição e pela eleição de alguns ingredientes mais significativos da experiência daquelas senhoras, e são contados a partir do ponto de vista das mesmas. Revendo o discurso, nas falas individuais das artesãs, o trabalho, a religião e a família aparecem como valores essenciais do grupo, valores que foram incorporados na definição de alternativas para o desenvolvimento de um produto local. Vale ressaltar, aqui, que estamos desenvolvendo protótipos e não produtos finais, pois este não é o objetivo da pesquisa. A figura 36 mostra as experimentações feitas pelas artesãs.

Figura 36 – Artesãs e experimentações com distintas técnicas



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

A respeito das alternativas de produtos gerados, as artesãs contaram com meu auxílio para a definição dos mesmos, por intermédio da troca de experiências (BORGES, 2011). As ideias surgiram de nossas conversas, na direção do encontro de pensamentos, que remete às afirmações de Manzini (2008, p.96) evidenciando que o ato de projetar não é tarefa limitada apenas ao designer, uma vez que atinge o cotidiano da sociedade, pois diariamente as pessoas projetam e reprojeta seus negócios, sua vizinhança, seus modos de vida.

Ao retirar o ato de projetar exclusivamente das mãos do designer, ao contrário daquilo que pode parecer, valoriza-se a profissão. Isso porque a sociedade contemporânea, devido a modificações sofridas nos modos de vida, produção e consumo, revela-se por meio de uma trama de redes projetuais. Os designers possuem importante missão: a de participar de maneira ativa dessas redes, “alimentando-as com seu *conhecimento específico em design*: habilidades, capacidades e sensibilidades em *design* que, em parte, se originam na cultura e experiência tradicionais e, em parte, são totalmente novos” (MANZINI, 2008, p.98).

### 5.3 ENTRANDO NA ROTA DA CRIATIVIDADE: GERAÇÃO DE ALTERNATIVAS PARA DESENVOLVIMENTO DE PRODUTO LOCAL

Em setembro de 2016 regressei a Segredo para realizar mais uma oficina. Estava curiosa para saber o resultado das experimentações. As atividades ocuparam todo o dia. Iniciamos às 8h e 30min e terminamos às 17 horas. Marta me acompanhou até a Casa do Artesão e seu Paulo ficou na lavoura, pois tinha afazeres. Na Casa do Artesão, encontrei 3 (três) integrantes: Dona Helena, Dona Luiza e Dona Joana. Mais tarde chegou Dona Eva. Dona Vera não pôde comparecer, pois estava em Porto Alegre resolvendo questões de saúde.

Perguntei se haviam conseguido testar os protótipos que tínhamos definido ou se ainda tinham experimentado algo mais. Dona Helena tirou da sacola uma textura criada com o filamento desenvolvido com o talo, mesclando-o com barbante (Figura 37).

Figura 37 – Textura feita por Dona Helena



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Dona Luiza, que tinha ficado de experimentar a construção da gamela, contou não havia conseguido e que deveria ter pedido ajuda das colegas. Dona Eva mostrou um experimento com o filamento, que resultou no trançamento dos mesmos (Figura 38). Comentou que não teve tempo para fazer mais nada, pois naquele mês havia perdido seu esposo. Dona Joana não apresentou nenhum experimento, mas estava disposta a participar.

Figura 38 – Experimentação de Dona Eva (trançado com o filamento)



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Conversamos um pouco sobre família e rotinas. Notei que falavam muito de política (estávamos em pleno momento de eleições para prefeito e vereadores). Comentaram que não haviam recebido visita dos candidatos na Casa do Artesão. Acredito não ter mencionado

antes, mas a Casa do Artesão foi um espaço concedido pela prefeitura de Segredo/RS, no ano de 2007.

Relataram que, no passado, a prefeitura e a própria Emater auxiliavam levando-as para feiras fora da cidade, até mesmo em Porto Alegre e que hoje isso não vem acontecendo mais. Comentei que talvez fosse interessante agendar alguma reunião com a prefeitura e talvez começar a divulgar as atividades que estávamos realizando. Ficaram animadas, mas primeiro era preciso deixar passar as eleições para saber o que ia acontecer.

Depois de alguns mates<sup>31</sup> e nossa conversa inicial, começamos a trabalhar nos produtos e experimentar materiais. Mostrei a elas uma estrutura que havia testado em casa, a partir do filamento (Figura 39), que poderia servir para trabalharmos a luminária. Para elaborar este protótipo foi necessária a utilização de arames, outro material que não estão acostumadas a trabalhar.

Figura 39 – Teste de estrutura para luminária



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

---

<sup>31</sup> Mate ou chimarrão é uma bebida típica de regiões localizadas no sul da América Latina, “feita com folhas fragmentadas e sorvidas em um pequeno porongo, utilizando um canudo de taquara; na base, há um trançado de fibras para impedir que as partículas das folhas sejam ingeridas” (DURAYSKI; FONSECA, 2014, p.2). De acordo Durayski e Fonseca (2014), o costume por tomar chimarrão é antigo no sul do Brasil, sendo sua origem atribuída aos povos indígenas, que o consumiam sob o nome caá-i (água da erva) com o intuito de manter o bem-estar e a disposição (ROSA, 2008 apud DURAYSKI; FONSECA, 2014). Fonte de pesquisa: [http://www.anpad.org.br/diversos/trabalhos/EMA/ema\\_2014/2014\\_EMA313.pdf](http://www.anpad.org.br/diversos/trabalhos/EMA/ema_2014/2014_EMA313.pdf). Acesso: 18 nov. 2016.

As artesãs acharam a ideia interessante. Dona Helena me perguntou se podia trabalhar com aquela estrutura. Conversando, chegamos à conclusão que poderíamos mesclá-la com a técnica do macramê. Dona Helena escolheu um barbante na cor mostarda para trabalhar. Dona Eva decidiu também trabalhar com o macramê, a partir de outra estrutura de luminária que criamos. Testou cores, começou com o preto e nós muitos fechados, resultado que não lhe agradou e as colegas concordaram. Escolheu outro barbante e estudou outros tipos de nós.

Dona Eva e Dona Helena trabalharam quase em conjunto na criação de seus protótipos (Figura 40).

Figura 40 – Experimentações para desenvolvimento de produtos na oficina



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Dediquei parte de meu tempo para auxiliar Dona Luiza e Dona Joana, que pareciam estar em dificuldades. Retomei a ideia da gamela e de como poderia ser criado este protótipo. Decidimos que sua base seria de crochê, pois é a técnica manual que dominam, e que, a partir das experimentações feitas por Dona Luiza na oficina passada (Figura 35) entrelaçariamos o filamento para dar estrutura. Depois desta etapa, teríamos que pensar na parte superior do produto. Dona Luiza repetiu algumas vezes que não era muito criativa e, por isso, estava com dificuldade de trabalhar. Mas ao mesmo tempo, retomava o ânimo dizendo que tudo aquilo era um teste para ver o que ia funcionar.

A manhã passou rapidamente e na hora do almoço, momento que sempre precisam ir para casa para preparar a comida, as artesãs disseram que hoje não iam fazer muita coisa para o almoço e que já tinham deixado tudo preparado. Dona Luiza e Dona Eva saíram para almoçar, mas regressaram rapidamente. Dona Joana acabou chegando mais tarde. Dona Helena, Dona Marta e eu pedimos algo para comer e seguimos trabalhando.

Seguimos por uma tarde intensa de trabalho: Dona Helena e Dona Eva testaram o macramê nas estruturas da luminária feitas com o filamento. Definiram que uma luminária seria de mesa. A outra seria pendente, conforme Figura 41.

Figura 41 - Desenvolvimento de luminária pendente



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Passei a maior parte do tempo auxiliando Dona Luiza a montar a gamela. Decidimos utilizar o trançado elaborado por Dona Eva (Figura 38). Com uma ideia em mente, deixei a artesã livre para fazer intervenções com o próprio filamento, com barbantes ou qualquer outro material. Testou de várias maneiras, algumas vezes com dificuldade. Até que, no final da tarde, encontrou uma forma. Sentiu-se confiante e visualizou ali a possibilidade de criar algo novo. “Agora sim acertei e estou criando”, refletiu com ar de felicidade.

Quase às 17h e continuávamos trabalhando. As artesãs estavam empolgadas e relataram que agora estavam conseguindo visualizar o andamento do projeto. Confessaram que minha última visita foi um tanto quanto desanimadora, pois não imaginavam como aquele filamento que eu havia trazido, tão distinto dos materiais que estavam acostumadas, poderia

gerar produtos tão diferentes e, ao mesmo tempo, relacionar-se com suas histórias de vida. Ao final, questionaram quando seria minha próxima visita. Agendamos para novembro.

O dia na Casa do Artesão foi produtivo: Dona Helena trabalhou na construção do protótipo para a luminária pendente e Dona Eva iniciou a luminária de mesa, que ficou de finalizar em casa (Figura 42).

Figura 42 – Oficina para desenvolvimento de produtos



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Dona Luiza desenvolveu a gamela, ainda inacabada. A gamela, em razão da limitação da quantidade do filamento disponível, ficou com o tamanho reduzido, semelhante a uma fruteira, conforme a Figura 43.

Figura 43 - Desenvolvimento da gamela  
(detalhe para utilização do trançado elaborado por Dona Eva)



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Dona Joana auxiliou Dona Luiza com a gamela, conforme a Figura 44.

Figura 44 – Geração de alternativas de produtos na oficina



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Dona Joana também finalizou a textura que Dona Helena havia desenvolvido em casa, transformando-a em um recipiente (Figura 45). Para isso, utilizou a técnica do crochê.

Figura 45 - Desenvolvimento de recipiente a partir de textura desenvolvida por Dona Helena



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Constatai a ocorrência de transformações nas habilidades das artesãs. Conforme abordado anteriormente, o filamento criado com o talo do fumo e polipropileno tem um aspecto plástico e pouca maleabilidade, sendo diferente das matérias-primas que as artesãs daquela comunidade estão acostumadas a trabalhar. Por esta razão, não foi possível utilizar as técnicas que dominam com este material. Ao gerar as alternativas para o desenvolvimento de produtos locais, as artesãs mesclaram seus saberes e fazeres como novos experimentos, que demandaram a inserção de materiais inéditos para elas, como por exemplo, o arame para elaborar as estruturas feitas com o filamento.

Retomando os níveis de criatividade propostos por Sanders (2006), identifiquei que ao realizar a atividade prática de proposição de desenvolvimento de produto derivado de matéria-prima elaborada a partir do fumo de corda, as artesãs atingiram o nível de criação. Motivadas pelo desejo de inovar, trabalharam com um material inédito a elas e desenvolveram os protótipos por meio de uma experimentação manual que não prescindia de qualquer tipo de receita ou padrão a ser seguido. Vale ressaltar a importância do papel exercido pelo designer que, atuando como um facilitador e estimulador da criatividade, auxiliou o grupo neste processo, utilizando na prática o uso de ferramentas de Co-Design e Design Participativo.

Dentre elas, cita-se a incorporação do usuário na etapa de desenvolvimento do projeto, com a identificação de experiências e aptidões dos participantes, o envolvimento do grupo de pessoas com experiências, gostos e formações distintas, técnicas e ferramentas das ciências sociais na observação participante, na coleta de histórias, na vivência direta dos fenômenos, assim como na participação ativa dos artesãos no processo, no qual atuaram como co-projetistas. O designer teve papel importante no sentido de instigar e provocar, em conjunto com o grupo, mudanças nas aptidões manuais das artesãs.

As senhoras ainda relataram que foi uma das poucas vezes que trabalharam juntas na criação de produtos. Afirmaram que o processo é longo, uma vez que ainda se estava na fase de experimentação. As artesãs querem fazer os trabalhos com calma a fim de obter melhores resultados. Percebi que estavam animadas, enxergando em si mesmas a possibilidade de criar a partir da matéria-prima disponível (filamento).

Comprovei que as transformações nas habilidades das artesãs estavam sendo desencadeadas através da incorporação de novas aptidões como, por exemplo, o trançado com o filamento (Figura 38), o tramado do filamento com o crochê para construir a gamela (Figura 35, 43 e 44), a utilização de arames para desenvolver as estruturas para as luminárias (Figura 39), a textura desenvolvida com o filamento e barbante (Figura 37 e 45), entre outros. O resultado deste processo não se verifica somente na modificação de seus saberes e fazeres, mas na medida em que provoca transformação nas mesmas como indivíduos por meio da criatividade, bem como nas interações entre o grupo. No apêndice B encontra-se um quadro que sintetiza as principais transformações identificadas no grupo de artesãs de Segredo/RS.

O fazer concreto (OSTROWER, 2013) neste caso, diz respeito à proposta de desenvolvimento de um produto local a partir do fumo de corda. Neste contexto, a matéria é o filamento criado com o talo do fumo e polipropileno. Reafirmando conceitos abordados por Ostrower (2013) de que criar é dar forma a algo, um processo de mudança surge a partir da transformação da matéria pelo ato criativo. Formar implica em transformar.

Todo processo de concepção e desenvolvimento, envolve uma dinâmica de transformação em que a matéria, que orienta a ação criativa, é transformada pela mesma ação. Ao transformar-se, a matéria se diferencia, e ao assumir uma nova forma adquire unicidade, sendo definida como um modo de ser. Reafirmada em sua essência, sua configuração é impregnada de significações. Ao configurar uma matéria, o próprio indivíduo se configura: “estruturando-a, também dentro de si ele se estruturou. Criando, ele se recriou” (OSTROWER, 2013, p.51).

O homem ao conceber uma matéria “deixa sua marca, simboliza e indaga, movido por sua pergunta ulterior, que é pelo sentido do viver” (OSTROWER, 2013, p.52). Sua ação simbólica se faz sentir em seu fazer concreto. Os processos de criação não deixam de ser tentativas de estruturação e experimentação, onde o próprio indivíduo se descobre na medida que passa a se identificar com a matéria: “são transferências simbólicas do homem à materialidade das coisas e que novamente são transferidas para si” (OSTROWER, 2013, p.53).

Não é apenas o filamento, nem mesmo o desenvolvimento de um produto de caráter local. O que está em jogo são as histórias e representações que surgem a partir da ação de transformar o filamento em um produto. Ao experimentar este insumo, estruturando-o e configurando-o, as artesãs o impregnaram com a sua presença e seus valores que são carregados de significados. Significados compartilhados coletivamente. Ao estruturar o filamento com seu saber fazer, as artesãs também se estruturam, dando outro sentido para o seu próprio ser. Ao dar forma à matéria, ao ordená-la, configurá-la e dominá-la, os indivíduos acabam por ordenar-se interiormente, se conhecendo melhor, recriando suas potencialidades primordiais (OSTROWER, 2013).

A criatividade emerge neste contexto como ferramenta essencial. “Criar significa mais do que inventar, mais do que produzir algum fenômeno novo. Por meio de uma forma criada se intensifica um aspecto da realidade nova e com isso se reformula a realidade toda” (OSTROWER, 2013, p.134). Percebe-se aqui a conexão com a Indústria Criativa, pois, nas palavras de Florida (2011, p.6), as pessoas são a fonte basilar de criatividade e representam o principal recurso da nova era.

Retomando a proposta de Geertz (2008) de que estudar a cultura é buscar uma contextualização de práticas observadas, foi possível constatar no grupo não apenas uma motivação para criar e um sentimento de realização pessoal a partir da criatividade, mas também uma conexão com valores intrinsecamente conectados àquelas senhoras. Valores que foram evidenciados nas oficinas realizadas por meio das narrativas do grupo como, por exemplo, o trabalho, a religião e a família. A interpretação da realidade surge das exigências de nossa prática (SAPIEZINSKAS, 2012), e se reformula em um processo contínuo; cultura não é algo fixo e acabado.

As alternativas de produto criadas precisam se conectar com conhecimentos existentes, interligando-os com um contexto histórico, uma vez que toda atividade humana está inserida em uma realidade social, cujas carências e cujos recursos materiais e espirituais

constituem o contexto de vida para o indivíduo. São estes aspectos, transformados em valores culturais, que solicitam o indivíduo e o motivam para agir (OSTROWER, 2013, p.43).

A respeito da realidade social dos indivíduos com os quais tive contato (produtores e artesãs) e tendo em vista o filamento desenvolvido, verifiquei que a existência do mesmo pressupõe um tipo de agricultura específica que permita adquirir o resíduo (talo). Além disso, demanda processos técnicos e maquinário próprio que possibilite transformar o resíduo em uma matéria-prima, processo desenvolvido em conjunto com a Universidade Feevale. Requer ainda uma organização social que contemple uma divisão de trabalho entre a produção de fumo de corda e a produção de artesanato local. Da mesma maneira, presume a existência de propósitos culturais e motivações que proponham o desenvolvimento de produtos com esta matéria-prima (OSTROWER, 2013, p.40).

Os propósitos culturais e as motivações são expressas de formas diferentes pelos dois grupos: no de produtores, existe uma motivação para que a pesquisa se encaminhe no sentido de obter resultados positivos, uma vez que enfrentam processo de desaparecimento e desvalorização<sup>32</sup> da produção de fumo de corda. Visualizam também, novas oportunidades de negócio para seu ofício. As artesãs são movidas pelo desejo inicial de fazer algo novo. Retomo aqui as palavras de uma das entrevistadas (E3) quando afirma “nós estamos até comentando que está na hora de inovar”. Em outras palavras, são motivadas pelo desejo de criar, pois criar é dar forma a algo novo (OSTROWER, 2013).

Chegando quase ao final desta jornada de pesquisa, senti a necessidade de realizar mais uma visita à Segredo. Ocasão em que não tinha o intuito de apenas terminar os protótipos desenvolvidos, mas seria, também, a oportunidade de saber as impressões que meus parceiros de pesquisa formaram sobre o projeto.

A etapa de finalização das visitas de campo está descrita na próxima seção.

#### 5.4 O RESULTADO: A FINALIZAÇÃO DAS ALTERNATIVAS DOS PRODUTOS DESENVOLVIDOS

Em novembro de 2016 realizei minha última visita ao município de Segredo, que teve como um dos propósitos finalizar as alternativas de produtos que haviam sido desenvolvidas. A atividade teve a duração de um dia. Iniciamos às 8 horas e 30 minutos e finalizamos às 17 horas. Como de costume, ao chegar fiz uma visita à casa de seu Paulo e Dona Marta, e logo

---

<sup>32</sup> Sobre a desvalorização basta tomar como exemplo o preço pago pelo quilo de fumo de corda. Em 2015, o valor estava em torno de R\$ 30,00. Atualmente passou a valer em torno de R\$ 10,00. Ver informações no capítulo 2 deste estudo.

me dirigi à Casa do Artesão. Neste dia, estavam presentes 4 artesãs: Dona Luiza, Dona Vera, Dona Eva e Dona Helena. As senhoras se mostraram animadas e felizes com a minha visita.

Dona Eva mostrou o trabalho realizado com a luminária que havia ficado de finalizar. Desenvolveu-a com macramê. O filamento serviu como estrutura para o produto. Comentou que gostou de trabalhar com o filamento e que depois de fazer uma primeira vez, “pegou o jeito”, e “certamente as próximas tentativas ficarão melhores”.

Trabalhei com as artesãs auxiliando-as com a finalização de seus protótipos. Como estávamos em etapa de identificação de alternativas para o desenvolvimento de produtos, não foi objetivo desta pesquisa oferecer melhorias de condições técnicas. Por melhoria das condições técnicas, Borges (2011) sinaliza o esforço para desenvolver parâmetros de qualidade, no que tange à produção e acabamento. Seria esta uma possível etapa de continuidade da pesquisa, que não será aprofundada neste estudo.

Dona Luiza utilizou o filamento para criar uma textura e finalizar a gamela. Dona Helena terminou a luminária pendente, criando uma base superior feita de crochê e Dona Eva, a luminária de mesa. Dona Vera auxiliou as colegas, pois não estava presente na última oficina. Durante o processo, sentimos necessidade de criar uma base para a luminária de mesa. Em conjunto, decidimos que a base poderia ser feita de madeira. Perguntei para as artesãs se havia alguma marcenaria na cidade, da qual pudéssemos utilizar sobras para fazer a base. Sinalizaram que sim, e então acompanhei Dona Luiza e Dona Eva até a marcenaria para escolher as sobras (Figura 46).

Figura 46 – Escolhendo sobras de madeira na marcenaria



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Chegando na marcenaria, conversamos com um dos funcionários para ver se podia nos auxiliar. Dona Luiza explicou que queríamos fazer uma base para uma luminária de mesa, a partir de sobras de madeira. Mostrou o filamento feito com os talos de fumo de corda e explicou que foram desenvolvidos produtos a partir de suas histórias de vida. O funcionário se mostrou surpreso com o filamento. Pareceu não acreditar que tinha fumo de corda na sua composição. As artesãs estavam orgulhosas do produto e do processo criativo para o desenvolvimento do mesmo. Fomos para o galpão da marcenaria, onde escolhemos um pedaço de madeira redondo, que foi polido para dar um melhor acabamento, conforme a figura 47.

Figura 47 – Etapa de polimento da madeira para acabamento



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

De volta à Casa do Artesão, pedimos auxílio de um eletricitista para fazer a parte elétrica das luminárias. Com as tarefas finalizadas, perguntei às artesãs o que acharam de todo o processo. Contentes, se mostraram otimistas, mencionando mais uma vez que não imaginavam que conseguiriam desenvolver os produtos propostos e fazer algo diferente daquilo que estão acostumadas. O fato de trabalhar com um resgate de suas histórias de vida foi um ponto enfatizado pelo grupo, que pareceu interessado em comercializar os produtos. Por isso, sinalizaram que querem melhorar os acabamentos. Combinamos de criar uma página no facebook para divulgação do projeto e da Casa do Artesão de Segredo. Pediram meu auxílio para criar a página e organizar as fotos.

As figuras 48, 49, 50, 51 e 52 mostram as alternativas de produtos criados e o processo de desenvolvimento dos mesmos.

Figura 48 – Protótipo luminária de mesa



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Figura 49 – Luminária de mesa



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Figura 50 – Luminária pendente



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Figura 51 – Gamela/fruteira



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

Figura 52 - Artesãs e os protótipos desenvolvidos



Fonte: Foto do arquivo pessoal da autora da pesquisa.

No final do dia, fui questionada sobre dar continuidade à pesquisa. Expliquei que, para que isto ocorresse, teríamos que estudar sua viabilidade, por esta razão, combinei uma visita para janeiro de 2017. Sinalizaram, ainda, que para esta data pretendem ter conseguido agendar uma reunião juntamente com a prefeitura, para saber a disponibilidade de o Poder Público oferecer algum auxílio para o projeto.

Durante minha visita, as senhoras mencionaram que foram convidadas, por artesãs de Sobradinho/RS, para participar de uma excursão e conhecer uma feira de artesanato que aconteceria no mês de novembro/2016, em Porto Alegre. Comentei que seria uma ótima oportunidade para fazer contatos e conhecer o trabalho de outros grupos. Animadas com a ideia, e a partir de nossa conversa, decidiram participar da viagem. “Faz tempo que a gente não sai para ver coisas diferentes”, comentou Dona Helena. Combinamos então de nos encontrarmos na feira em Porto Alegre, no dia 24 de novembro de 2016. Até mesmo aquelas, como Dona Eva, que nunca visitaram feiras na capital, decidiram participar.

Ao final de minha visita fui até a casa de seu Paulo para me despedir. O produtor também questionou quando seria meu retorno ao município, e se vamos seguir testando o fumo de corda para o desenvolvimento de novas matérias-primas. Respondi que em janeiro estaria de volta, sendo esta uma oportunidade de organizarmos as próximas ações.

A cada ida para Segredo troquei diversas experiências e, retomando as ideias de Borges (2011, p.143), busquei atuar como “um facilitador das conversas, um estimulador das descobertas, mas nunca alguém com uma receita pronta”. Ainda, minha ação como pesquisadora possibilitou minha atuação de designer como mediador, que propõe auxiliar a identificação de valores culturais e qualidades locais, projetando em conjunto com outros atores sociais, colocando em prática algumas ferramentas de abordagens participativas de design. A trama de pesquisa foi composta pela pesquisadora, os produtores de fumo de corda e as artesãs de Segredo/RS, juntamente com a Universidade Feevale, por meio da pesquisa experimental.

A respeito das ações de revitalização do artesanato em conjunto com o design, proposta por Borges (2011), constatei a aplicação da valorização da identidade, da diversidade e a potencialidade dos materiais locais. O aproveitamento das potencialidades dos materiais locais foi materializado por meio de elaboração do filamento criado com o talo do fumo corda e, em uma instância menor, a utilização das sobras de madeira de empresa local para acabamento de um dos produtos.

A valorização da identidade e diversidade foi reforçada por meio da identificação de elementos culturais locais, muitos deles advindos das narrativas de produtores e artesãs. Isto ficou evidente quando Dona Luiza explicou ao funcionário da marcenaria o desenvolvimento dos produtos a partir de sua história de vida.

A respeito do contexto vivido pelo grupo de artesãs comprovo, a partir das entrevistas, que existem poucos ou quase nenhum momento em que desenvolvem seus produtos de maneira coletiva. Conforme as entrevistas, somente quando estão cuidando da comercialização dos produtos na Casa do Artesão é que trocam algumas informações. Porém, suas ideias já vêm preconcebidas a partir de referências retiradas de revistas especializadas, de canais específicos de televisão, da internet ou de cidades vizinhas.

Avalio que a proposição de desenvolvimento de produto local proveniente de matéria-prima elaborada a partir do fumo de corda provocou, não apenas modificações nas habilidades do grupo de artesãs, mas também transformações nas suas interações e processos comportamentais. Em conjunto, definiram os produtos novos a serem desenvolvidos, pois tivemos momentos específicos para trabalhar coletivamente nas experimentações, trocando informações e conhecimento. Das seis (6) integrantes que estavam presentes na primeira reunião, apenas três (3) seguiram trabalhando até o final do projeto. Durante a jornada, outras duas (2) integraram-se ao grupo, totalizando cinco (5).

Ainda, vale destacar que as oficinas proporcionaram uma modificação na rotina de trabalho das senhoras, que decidiram mudar os horários da abertura da Casa do Artesão, sinalizando o desejo de diminuir os dias em que a Casa fica aberta ao público para, ao invés de estarem apenas duas artesãs por dia no local, estarem juntas nos dias de atendimento da Casa, para assim podem trocar ideias e criar coletivamente. Esta informação foi revelada a mim pelo grupo na última oficina.

A necessidade de incorporação de habilidades novas para trabalhar com o filamento gerou certo desconforto inicial, e nem todas as integrantes participaram das atividades. Entretanto, ao perceber a estruturação dos produtos, experimentar inéditas texturas e maneiras de criar, se sentiram motivadas a continuar. No contexto das motivações que levam o homem a agir estão incluídas as carências, os recursos materiais e espirituais que constituem o contexto de vida do indivíduo (OSTROWER, 2013).

No filamento, ou seja, na matéria (OSTROWER, 2013) criada, repousam as histórias de vida de distintos atores sociais. Repousa sua organização de trabalho, visão de mundo, valores, seu ethos: o trabalho duro na lavoura de seu Paulo, seu José, seu Darci, seu Antônio, seu Ricardo, Renato e tantos outros produtores que não tive a oportunidade de conhecer, assim como as histórias de família, experiências de vida e de trabalho das artesãs com as quais convivi. Muitas delas ex-produtoras de fumo de corda, que recordaram a rotina desgastante que esse ofício envolve. Neste sentido, o filamento atua como uma espécie de fio condutor, pois sua concretização provocou uma conexão entre produtores de fumo de corda e artesãs que, através da narrativa de suas histórias de vida, relevou traços culturais semelhantes entre os dois grupos.

Ao transformar a matéria, as artesãs criam. Ao criar, reconfiguram seus saberes e fazeres, ampliando sua materialidade, reformulando sentidos e expandindo conteúdos para a ação humana. A capacidade de criar é “faculdade ordenadora e configuradora. [...] Nos significados que o homem encontra – criando e sempre formando – estrutura-se sua consciência diante do viver” (OSTROWER, 2013, p.132).

Levando em consideração a parceria entre design e artesanato, verifica-se que o design, atuando em conjunto com o artesanato, pode ir além do fato de projetar produtos ou serviços, buscando a valorização da cultura local, agindo dentro do contexto da Indústria Criativa, conectando atores como a comunidade e instituições, auxiliando o desenvolvimento de novas dinâmicas sociais. No caso específico, as dinâmicas foram materializadas por meio das transformações nas habilidades do grupo de artesãs, que acabaram por interferir na forma como são executados seus processos de trabalho, bem como a interação entre o grupo. Estas

transformações, desencadeadas por meio de processos de criatividade, que envolvem um resgate cultural, podem contribuir para maior automotivação e autonomia dos indivíduos, elevando o sentimento de autoestima e pertencimento (BORGES, 2011).

As visitas de campo à comunidade de Segredo terminaram, e esta pesquisa se aproxima do final. Porém, existe uma série de possibilidades para a continuidade deste estudo. No que tange ao desenvolvimento de produtos, a parceria entre design e artesanato pode vislumbrar a continuidade de ações de revitalização propostas por Borges (2011), como a melhoria das condições técnicas, a construção de marcas, a parceria entre designer e artesão, em uma relação de fornecedor e cliente, e ações combinadas entre estes dois profissionais envolvendo processos de produção e gestão estratégica. A respeito dos processos de produção e gestão estratégica, um componente importante entra em cena, que é a viabilidade econômica do projeto, algo que não foi contemplado por esta pesquisa.

Outra possibilidade de estudo futuro diz respeito ao aprofundamento das abordagens participativas no processo de projeção de design e sua contribuição para o desenvolvimento do artesanato local. Dentre as abordagens pode-se citar o Design Participativo, *User Centred Design*, *Human Centred Design* e o Co-Design.

Sarmiento (2014) diz que a troca de experiências entre designers e artesãos faz parte de um processo de hibridização cultural. Canclini (2003) corrobora com Sarmiento (2014) ao afirmar que o artesanato é um produto híbrido, porque nele é possível perceber a mescla entre seu caráter cultural com a lógica do consumo. Um possível desdobramento de pesquisa aponta para uma discussão a respeito do desenvolvimento de produtos de caráter local para um mercado global, contemplando assim aspectos mercadológicos desta união. A conexão entre o local e o global é vista como um dos pontos de equilíbrio, quando se trata de rever o modo de pensar e fazer design. De acordo com Manzini (2004 apud Krucken, 2009, p. 37), é possível estabelecer um contexto de desenvolvimento de produtos a partir de um panorama de *localismo cosmopolita*, ou seja, a partir de uma relação de equilíbrio da importância local com a global, valorizando de forma sustentável os recursos.

Ao retomar a pesquisa experimental, deparo com um seguimento de estudo de cunho técnico, uma vez que uma série de testes com o fumo de corda ainda podem ser realizados, com o intuito de descobrir e elaborar matérias-primas capazes de promover a autonomia de comunidades locais. Refiro-me às matérias-primas descobertas que tanto poderiam ser utilizadas pelas artesãs quanto contribuir para oportunidades de mercado aos produtores de fumo de corda, uma vez que o setor enfrenta sérias dificuldades, abrindo assim, possibilidades para estabelecer um projeto urbano local de emancipação (SILVEIRA; HERMANN, 2001).

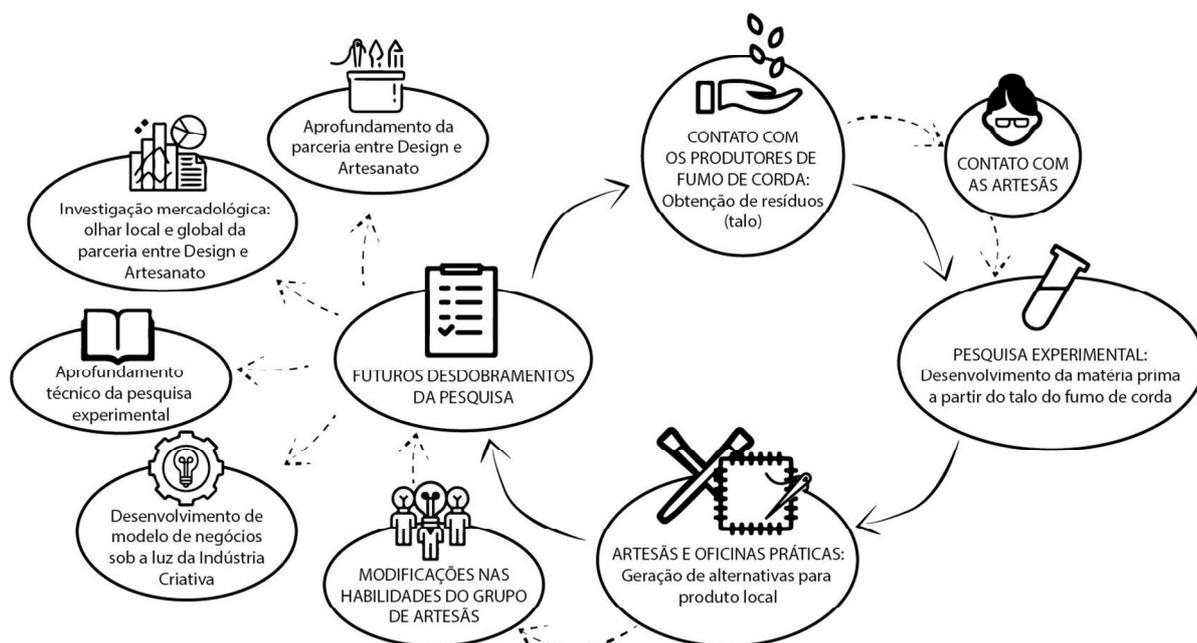
Por fim, e buscando uma conexão com o projeto urbano local de emancipação proposto por Silveira e Hermann (2001), saliento ainda, a necessidade da realização de estudo para verificar a viabilidade de desenvolvimento de um novo modelo de negócio, pautado pela Indústria Criativa, uma vez que a presente pesquisa promove a construção de uma trama de atores sociais, incluindo produtores de fumo de corda, artesãs, a Universidade Feevale e a própria pesquisadora. Neste ponto, recorro as ideias de Florida (2011) que sugere que a Indústria Criativa está inserida em um ambiente que diz respeito à nova forma de estruturação, fazendo emergir outras instituições e sistemas para a produção dos frutos da criatividade. Constituem estruturas mais eficazes na produção de bens e serviços, permitindo um amplo meio social, cultural e geográfico, propício a todo tipo de criatividade.

Florida (2011) afirma que um dos maiores mitos desta nova economia é a morte do lugar, em razão do fortalecimento da internet e outros sistemas de telecomunicação. Elementos fundamentais para o autor, o lugar e a comunidade se configuram na nova economia “a partir de grupos reais de pessoas que se concentram em lugares reais”. Autorizo-me a dizer que existe um potencial para a organização de um novo modelo de negócio no município de Segredo/RS, capaz de conectar os produtores de fumo de corda, as artesãs, universidades e outras instituições, bem como profissionais de distintas áreas, dentre elas o design.

A Figura 53 apresenta um infográfico que sinaliza todas as etapas desenvolvidas pela presente pesquisa e os futuros desdobramentos da mesma. O infográfico foi realizado de forma cíclica, iniciando pelo contato com os produtores de fumo de corda e artesãs de Segredo/RS. A segunda etapa demonstra a pesquisa experimental para a elaboração de matéria-prima a partir do talo do fumo. Em seguida, evidencia a etapa prática com o desenvolvimento das oficinas com as artesãs para a geração de alternativas de produto local.

As etapas acima descritas permitiram observar as modificações nas habilidades do grupo de artesãs que, como abordado anteriormente, provocaram também alterações em alguns processos do grupo. Enquanto que, por fim, o infográfico apresenta também os possíveis desdobramentos de pesquisa para futuras investigações, que se voltem para o contato com os produtores de fumo de corda, realizando assim, um ciclo, que inicia e termina com os mesmos.

Figura 53 – Etapas de pesquisa realizadas e futuros desdobramentos de investigação



Fonte: Montagem elaborado pela da autora da pesquisa.

Por este infográfico pode ser comprovado o desenvolvimento das etapas cumpridas por esta tarefa acadêmica dissertativa, bem como descortinar janelas com possibilidades de aprofundamentos para novas investigações, voltadas ao tema desenvolvido nesta pesquisa.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: O ENCERRAMENTO DA VIAGEM

Ao chegar ao final desta jornada, retomo seu início. Mas não apenas ao começo desta pesquisa. Importa ir além. O caminho foi traçado há mais tempo, por meio de vivências e experiências desta pesquisadora, com lugares e culturas distintas, o que permitiu a aproximação com outros contextos que contribuíram para a construção de valores e visões de mundo. Caso que propiciou resgatar os conceitos de Ostrower (2013) sobre o comportamento do homem ser esculpido por meio de padrões culturais e históricos dos grupos com os quais ele interage.

Movida pelo encantamento que o estudo da cultura proporciona, passei a questionar, ainda em solo peruano, o motivo pelo qual a moda se valia de referências internacionais para criar, o que me permitiu um novo olhar para esta profissão, levando-me a buscar uma maneira de valorizar a cultura local, seja nos projetos autorais pessoais ou em sala de aula, atuando como docente.

Apaixonada pela moda e pela cultura, fui apresentada ao design. Todos estes interesses aliados a uma conexão com a criatividade que, autorizados por meio de minhas escolhas profissionais, me permitiram alcançar outros lugares como, por exemplo, a comunidade de Segredo.

Através da trajetória social desta pesquisadora, amparada por seus orientadores e apoiada em um referencial teórico, que ultrapassa a Antropologia Interpretativa, passando pela criatividade e a Indústria Criativa, até alcançar as relações entre o design e o artesanato nasceu este estudo. Foram seis (6) visitas ao município de Segredo, mais de 3.000 quilômetros percorridos no período de quase dois (2) anos de pesquisa junto aos produtores de fumo de corda e as artesãs daquela localidade. Foram mais de 3.000 quilômetros de trocas de informações e experiências. Foram ainda, seis meses de pesquisa experimental, em conjunto com meus orientadores e a oficina de reciclagem da Universidade Feevale.

Um dos pontos de partida para realizar este estudo foi o objetivo principal, que consistiu em destacar, por meio da proposição de desenvolvimento de produto, proveniente de matéria-prima elaborada a partir do fumo de corda, as transformações que podem ocorrer nas habilidades do grupo de artesãs de Segredo/RS, estabelecendo conexões com a cultura local. A rota estipulada para alcançar este objetivo construiu uma trama complexa, envolvendo distintos atores sociais e extenso arcabouço teórico.

Ao estabelecer aproximação com os produtores de fumo de corda de Segredo/RS, por meio da pesquisa de campo, pude conhecer seu contexto e identificar algumas práticas sociais do grupo, que permitiram traçar conexões com a cultura local. Respalhada nos conceitos de cultura aportados por Geertz (2008), e por uma investigação a respeito da relevância da produção de fumo naquela região, bem como os traços culturais da mesma, foi possível estabelecer relações entre a teoria e a prática, e lançar uma interpretação a partir destes elementos. Interpretações de segunda ou terceira mão, como ensina Geertz (2008), uma vez que são intermediadas pelo olhar da pesquisadora, o que não significava dizer que não são verdadeiras. Ter consciência deste fator é importante, pois não se pretende tomar as descrições desta pesquisa como verdades absolutas; elas são, mais que nada, um recorte da realidade, dentre tantos outros que poderiam ter sido feitos.

Esta jornada de investigação proporcionou deslocamentos que se concretizaram entre a comunidade de Segredo/RS e a Universidade Feevale. Ao sair da comunidade para mergulhar na pesquisa experimental com o talo do fumo de corda, exemplifico a trama complexa referida anteriormente.

Assumindo a posição de facilitadora em uma relação de troca de experiências entre design e artesanato (BORGES, 2011) e sugerindo, por meio de ferramentas da etnografia (GEERTZ, 2008), do design etnográfico e do trabalho de campo (KOSKINEM; ZIMMERMAN; BINDER; REDSTÖM; WENSVEEN, 2011), a proposição de desenvolvimento de produto a partir de matéria-prima elaborada com o fumo de corda, foram realizadas uma série de atividades práticas junto às artesãs de Segredo/RS. Estas atividades desvendaram, por meio de narrativas, valores daquele grupo como trabalho, família e religião, heranças da imigração alemã na região (RADÜNZ, 2001).

Por meio das atividades práticas, chamadas de oficinas, das entrevistas realizadas e do contato com o grupo de artesãs, foi possível observar as transformações ocorridas nas habilidades do mesmo. Um componente essencial para esta etapa é a criatividade, uma vez que ela é “a essencialidade do humano no homem” (OSTROWER, 2013, p.166). Ostrower (2013) sugere que a criatividade é vista como um processo de crescimento contínuo nos indivíduos, “e não unicamente como fenômeno que caracteriza os vultos extraordinários da humanidade” (OSTROWER, 2013, p.132).

As artesãs, ao estruturarem a matéria (filamento), acabaram por reconfigurar alguns elementos relacionados ao sentido de suas próprias vidas. Criando, por meio da proposição de produto local, elas também se recriaram. Apesar de certa dificuldade inicial, ao visualizar a materialização do fazer concreto (OSTROWER, 2013), as senhoras não apenas incorporaram

novas habilidades aos seus saberes e fazeres, mas elevaram sua satisfação pessoal, na medida em que viram nelas mesmas a possibilidade de exercer seu potencial e realizá-lo em sentido criativo (OSTROWER, 2013). Conforme abordado, a transformação nas habilidades do grupo gera uma modificação nos seus processos de trabalho, bem como nas suas interações, contribuindo para a autonomia dos indivíduos, aumentando o sentimento de pertencimento e autoestima.

A respeito da conexão das alternativas de produtos geradas com a cultura local, não se efetivam apenas a partir do uso de um filamento elaborado com o talo do fumo de corda. Nem mesmo por meio de linhas de crochê ou pontos de bordado, entre outras técnicas de conhecimento do grupo de artesãs. A conexão com a cultura local verifica-se nas narrativas contadas pelos atores sociais envolvidos, suas histórias de vida e de trabalho, as representações compartilhadas coletivamente (SAPIEZINSKAS, 2012).

A partir do contexto descrito, volto ao início desta pesquisa, e o motivo pelo qual ingressei no mestrado em Indústria Criativa. Reforço que não foi apenas por trabalhar com setores incluídos nesta Indústria, mas também por acreditar que a valorização de potencialidades locais por meio da criatividade, possa ser um caminho para o desenvolvimento econômico e autonomia dos seres humanos. Encontro aqui, uma conexão de minhas motivações com o trajeto de pesquisa traçado. Este trajeto vai ao encontro das ideias do Plano da extinta Secretaria de Economia Criativa. De acordo com o Plano, a criatividade e a diversidade cultural constitui o elemento central para estimular os processos criativos e alcançar o desenvolvimento brasileiro (Plano da Secretaria de Economia Criativa, 2012, p. 12-13).

Apesar do título escolhido para esta seção, não acredito que tenha me aproximado do final desta trajetória. Geertz (2008) enfatiza que a análise cultural é essencialmente incompleta, e quanto maior a sua profundidade, menos completa ela se torna. Recorro a esta afirmação para justificar que minha jornada em Segredo recém inicia, uma vez que existe uma série de outras possibilidades para a continuidade deste estudo. Dentre elas destacam-se o aprofundamento da parceria entre design e artesanato, a investigação sobre apontamentos mercadológicos envolvendo ambas as atividades, a partir de um olhar a respeito do global e do local, e questões técnicas relacionadas a pesquisa experimental.

Por fim, ressalto que este estudo permite visualizar a possibilidade de desenvolvimento de uma nova estruturação, que faz emergir outras instituições e sistemas para a produção dos frutos da criatividade (FLORIDA, 2011). Acredito ser esta uma das principais fontes de desdobramento da pesquisa. Em outras palavras, a realização de uma

investigação sobre a viabilidade de estabelecer um novo modelo de negócios na comunidade de Segredo/RS, tendo a Indústria Criativa como força motriz.

Não posso deixar de mencionar neste momento a importância de minha posição como designer dentro do contexto pesquisado. Ao inserir-me na comunidade de Segredo, e a partir de todas as atividades realizadas, constatei, vivenciando in loco as transformações instigadas por meio de minha relação com aquele grupo de artesãs.

Questiono, ao final desta jornada, se haverá possibilidade de continuar com estas transformações, progressivamente, sem a presença da figura do designer. As artesãs de Segredo serão capazes, de forma autônoma, de dar continuidade ao processo iniciado a partir desta pesquisa? Ou retornarão à maneira como trabalhavam antes de minha inserção no grupo? A estas questões, até o presente momento não tenho respostas. Questões que me inquietam como pesquisadora, constituindo a força propulsora que me mobiliza para seguir na busca por alternativas de pesquisa, com o intuito de dar continuidade a este estudo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina; NUNES, Nina Lys. Tecendo a tradição e valorizando o conhecimento tradicional na Amazônia: o caso da “linha do tucum”. **Revista Horizontes Antropológicos**, v.18, n.38. Porto Alegre, 2012.

ACIOLI, Gustavo. A ascensão do primo pobre: o tabaco na economia colonial da América portuguesa: um balanço historiográfico. **Saeculum: Revista de História**, João Pessoa, n.12. p.22-37.jan. /jun. 2005.

BARBERO, Jesus Martín. **Ofício de cartógrafo**. São Paulo: Loyola, 2004.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George (ED.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. **Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadorias**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

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

BORJA DE MOZOTA, Brigitte; KLÖPSCH, Cássia; COSTA, Filipe Campelo Xavier da. **Gestão do design: usando o design para construir valor de marca e inovação corporativa**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

\_\_\_\_\_. **Design como prática de projeto**. São Paulo: Blucher, 2012.

BÜRDEK, Bernhard E. **História, teoria e prática do design de produtos**. São Paulo: Edgar Blucher, 2006.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O trabalho do antropólogo**. São Paulo: UNESP, 2000.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. (A era da informação: economia, sociedade e cultura; V.2). São Paulo: Paz e Terra S/A. 2002.

\_\_\_\_\_. **A sociedade em rede**. (A era da informação: economia, sociedade e cultura; V.1). São Paulo: Paz e Terra S/A. 2012.

CALOÊTE, Elsie Quintaes Marchini; WESTIN, Denise Gonçalves (Coords.). **Design no Brasil**: relatório 2014 do setor de design. Brasília: SEBRAE. Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas, 2014.

CENSO Agropecuário, 1995. Disponível em: <[http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/agropecuaria/censoagro/1995\\_1996/default.shtm](http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/agropecuaria/censoagro/1995_1996/default.shtm)>. Acesso em: 26 maio. 2016.

\_\_\_\_\_. Agropecuário, 2006. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/economia/agropecuaria/censoagro/>>. Acesso em: 26 maio. 2016.

CORREA, Sílvio Marcus de Souza. A poligenia étnica na formação social do espaço fronteiriço de Rio Pardo: 1750-1850. IN: VOGT, Paulo Olgário; SILVEIRA, Rogério Leandro Lima da. **Vale do Rio Pardo**: (re)conhecendo a região. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2001.

DAVID, T. **Economics and culture**. Reino Unido: Cambridge University Press, 2001.

DEL GAUDIO, Chiara. **Design Participativo e Inovação Social: a influência dos fatores contextuais**. Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2014.

DURAYSKI, Juliana; FONSECA, Marcelo Jacques. A dimensão sagrada do consumo do chimarrão. **VI Encontro de Marketing da ANPAD**. Gramado, 2014. Disponível em: <[http://www.anpad.org.br/diversos/trabalhos/EMA/ema\\_2014/2014\\_EMA313.pdf](http://www.anpad.org.br/diversos/trabalhos/EMA/ema_2014/2014_EMA313.pdf)>. Acesso em: 10. nov. 2016.

ETGES, V. E. **Sujeição e resistência**: os camponeses gaúchos e a indústria do fumo. Santa Cruz do Sul: Editoria da FISC, 1991.

FEATHERSTONE, Mike; **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo: Studio Nobel, 1990.

FERNANDEZ, Sarita Mercedes. **Da diversificação à especialização**: origem e evolução dos sistemas produtivos de tabaco em Sobradinho/RS. Disponível em: <[http://www.ufrgs.br/pgdr/dissertacoes\\_teses/arquivos/mestrado/.pdf](http://www.ufrgs.br/pgdr/dissertacoes_teses/arquivos/mestrado/.pdf)>. Acesso em: 20 jan. 2016.

FIRJAN. **Mapeamento da Indústria Criativa no Brasil**. 2014. Disponível em: <<http://publicacoes.firjan.org.br/economicriativa/mapeamento2014/#/2/>>. Acesso em: 20 maio. 2016.

FLORES, Maura Della Flora. **Objetos da identidade cultural gaúcha**: uma leitura através do design de produto. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/19050/000734568.pdf?sequence=1&locale=en>>. Acesso em: 03 abr. 2016.

FLORIDA, Richard. **A ascensão da classe criativa**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

GARCIA, Carol. **Imagens errantes: ambiguidade, resistência e cultura de moda.** São Paulo: Estação das Letras, 2010.

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

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas da pesquisa social.** São Paulo: Atlas, 2008.

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

HEEMANN, Fabiane. **O cultivo do fumo e condições de saúde e segurança dos trabalhadores rurais.** Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

HOWKINS, John. **Economia Criativa – como ganhar dinheiro com ideias criativas.** São Paulo: M.Books do Brasil Editora Ltda, 2013.

KOSKINEN, Ilpo; ZIMMERMAN, John; BINDER, Thomas; REDSTÖM, Johan; WENSVEEN, Stephan. **Design Research Through Practice: from the lab, field and showroom.** Whaltam: Elsevier, 2011.

KRIPPENDORFF, Klaus. **The semantic turn - a new foundation for design.** Boca Raton: Taylor & Francis, 2006.

\_\_\_\_\_. **Design centrado no ser humano: uma necessidade cultural.** Estudos em design, V 8, nº 3. Rio de Janeiro, 2000.

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

LANDRY, Charles. **Origens e futuros da cidade criativa.** São Paulo: SESI-SP, 2013.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LIPOVETSKY, Gilles. **A felicidade paradoxal: ensaios sobre a sociedade de hiperconsumo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MACHADO, Rosi. Da indústria cultural à economia criativa. **Revista Alceu**, v.9, n.18, p.83-95. Rio de Janeiro, 2009.

MARCONI, M. A.; LAKATOS, E. M. **Técnicas de Pesquisa: planejamento e execução de pesquisas, amostragens e técnicas de pesquisas, elaboração, análise e interpretação de dados.** 5. ed. São Paulo: Atlas, 2002.

MANZINI, Ezio. **Design para inovação social e sustentabilidade: comunidades criativas, organizações colaborativas e novas redes projetuais.** Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

MANZINI, Ezio; MERONI, Anna. In: KRUCKEN, Lia. **Design e território: valorização de identidades e produtos locais.** São Paulo: Studio Nobel, 2009.

MANZINI, Ezio; VEZZOLI, Carlo. **O desenvolvimento de produtos sustentáveis**: os requisitos ambientais dos produtos industriais. São Paulo: EDUSP, 2008.

MANZO, A. J. **Manual para la preparación de monografías**: una guía para presentar informes y tesis. Buenos Aires: Humanistas, 1971.

MORAES, Dijon de. In: KRUCKEN, Lia. **Design e território**: valorização de identidades e produtos locais. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

MYERS, Greg. **Análise da conversação e da fala**. IN: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Ed.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**: um manual prático. Petrópolis: Vozes, 2008.

OSTROWER, Faya. **Criatividade e Processos de criação**. Petrópolis, Vozes, 2013.

ORTNER, Sherry B. Teoria na Antropologia desde os anos 60. **Revista Documenta**, p.419-466. Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v17n2/a07v17n2.pdf>>. Acesso em: 02. nov. 2016.

PRIEB, Rita Ines Pauli. **Situação atual e perspectivas da pequena produção fumageira no Vale do Rio Pardo/RS**. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico** [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

PLANO de Secretária da Economia Criativa: políticas, diretrizes e ações, 2011–2014 Brasília, Ministério da Cultura, 2012. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10913/636523/PLANO+DA+SECRETARIA+DA+ECONOMIA+CRIATIVA/81dd57b6-e43b-43ec-93cf-2a29be1dd071>>. Acesso em: 20 maio. 2016.

POTS, Jason; CUNNINGHAM, Stuart. Four models os the creative industries. **International Journal of Cultural Policy**. Volume 14, 2008.

RADÜNZ, Roberto. A organização cultural dos alemães no Vale do Rio Pardo. IN: VOGT, Paulo Olgário; SILVEIRA, Rogério Leandro Lima da. **Vale do Rio Pardo**: (re)conhecendo a região. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2001.

REDIG, Joaquim. **Sentido do Design**. Rio de Janeiro: Imprinta, 1983.

\_\_\_\_\_. **Sobre desenho industrial**. Porto Alegre: Editora UNIRITTER, 2005.

REIS, Ana C. F. **Economia criativa como estratégia de desenvolvimento**: uma visão dos países em desenvolvimento. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

REIS, Ana C.F.; MARCO, Kátia de. **Economia da Cultura** – ideias e vivências. Rio de Janeiro: E-Livre, 2009.

SANDERS, Elisabeth. **Design serving people**. IN: Cumulus Working Papers. Helsinki: University of Art and Design Helsinki, 2006.

SAPIEZINSKAS, Aline. Como se constrói um artesanato – negociações de significado e uma “cara nova” para as coisas da vovó. **Revista Horizontes Antropológicos**, ano 18, n.38, p.133-158. Porto Alegre, 2012.

SARMENTO, Fernanda. **Design para sociobiodiversidade**: perspectivas para o uso sustentável da borracha na Floresta Nacional do Tapajós. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2014.

SECRETARIA do Planejamento, Mobilidade e Desenvolvimento Regional. Disponível em: <[http://www.atlassocioeconomico.rs.gov.br/conteudo.asp?cod\\_menu\\_filho=819&cod\\_menu=817&tipo\\_menu=ECONOMIA&cod\\_conteudo=1494.html/](http://www.atlassocioeconomico.rs.gov.br/conteudo.asp?cod_menu_filho=819&cod_menu=817&tipo_menu=ECONOMIA&cod_conteudo=1494.html/)>. Acesso em: 10 jun. 2016.

SILVEIRA, Rogério Leandro Lima da; HERMANN, Elisa. As cidades e a urbanização do Vale do Rio Pardo. IN: VOGT, Paulo Olgário; SILVEIRA, Rogério Leandro Lima da. **Vale do Rio Pardo**: (re)conhecendo a região. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2001.

STÜLP, Valter José. O setor primário da região do Vale do Rio Pardo. IN: VOGT, Paulo Olgário; SILVEIRA, Rogério Leandro Lima da. **Vale do Rio Pardo**: (re)conhecendo a região. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2001.

THAKHARA, John. **Plano B**: o design e as alternativas viáveis em um mundo complexo. São Paulo: Saraiva/Versar, 2008.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-ação**. São Paulo: Cortez, 1947.

VOGT, Paulo Olgário. Formação social e econômica da porção meridional do Vale do Rio Pardo. IN: VOGT, Paulo Olgário; SILVEIRA, Rogério Leandro Lima da. **Vale do Rio Pardo**: (re)conhecendo a região. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2001.

YIN, R.; K. **Estudo de caso**: planejamento e métodos. Trad. Daniel Grassi. 2.ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

## APÊNDICE A

### Questionário de entrevista com as Artesãs

- 1) Como é a sua relação com a cultura do fumo e como esta cultura influenciou o seu trabalho e a sua vida?
  
- 2) Me fala um pouco sobre a relação entre vocês no espaço de trabalho: como é o dia-a-dia de trabalho (horários, rotina, reuniões, etc)?
  
- 3) Que técnicas manuais vocês utilizam e como vocês aprenderam estas técnicas?
  
- 4) Vocês costumam fazer cursos ou capacitações? Se sim, o conhecimento aprendido é utilizado para confeccionar os produtos?
  
- 5) Onde vocês buscam informação para confeccionar os produtos?
  
- 6) Qual é o interesse em aprender novas técnicas manuais e criar produtos com outras matérias-primas?

## APÊNDICE B

### Quadro síntese das principais transformações identificadas no grupo de artesãs de Segredo/RS

	Antes da proposição de desenvolvimento de produto a partir de matéria-prima derivada do fumo de corda	Após a proposição de desenvolvimento de produto a partir de matéria-prima derivada do fumo de corda.
Forma e rotina de trabalho	Produtos desenvolvidos de maneira individual, normalmente em casa ou quando as artesãs ficavam encarregadas de cuidar da comercialização dos produtos na casa do Casa do Artesão (momento em que normalmente trocavam informações). A Casa do Artesão abria de segunda à sexta-feira, pela parte da tarde.	Protótipos desenvolvidos de forma coletiva, a partir do compartilhamento de ideias. As artesãs auxiliaram uma à outra, o que provocou o desejo de alterar o horário de funcionamento da Casa do Artesão. Relataram a vontade de abrir menos dias para que pudessem trabalhar mais em grupo.
Habilidades do grupo de artesãs	Utilização das técnicas manuais aprendidas na escola, no núcleo familiar ou em cursos ou capacitações, como crochê, bordados e macramê.	Ao trabalhar com o filamento passaram a mesclar seus saberes e fazeres com novos experimentos, que demandaram a incorporação de novas aptidões como o tramado do filamento com o crochê para construir a gamela, a utilização de arames para o desenvolvimento de estrutura para as luminárias, a textura desenvolvida com o filamento e barbante, a textura desenvolvida apenas com o filamento, como por exemplo o trançado (parte superior da gamela).

	Antes da proposição de desenvolvimento de produto a partir de matéria-prima derivada do fumo de corda	Após a proposição de desenvolvimento de produto a partir de matéria-prima derivada do fumo de corda.
Referências para o desenvolvimento de produtos	<p>A televisão aparece é o principal meio de pesquisa. De acordo com relato da E1, canais específicos como a Rede Vida e o Século 21. Revistas especializadas e os modelos de produtos encontrados em cidades vizinhas como Sobradinho, Arroio do Tigre, Ibarama e Santa Maria. Para E3, em menor escala, a internet também serve de referência. A E2 aponta outro meio: a realização de cursos.</p>	<p>As referências partiram das oficinas realizadas em conjunto com designer e artesãs. Foram utilizadas ferramentas das abordagens participativas de design em conjunto com elementos da prática etnográfica, como o uso da coleta de histórias, geração de ideias, processos de criação por meio da experimentação manual e desenvolvimento de protótipos. Artesãs atuaram como co-projetistas, realizando sua prática com mais autonomia, elevando seu sentimento de pertencimento e auto estima. Exemplifico esta afirmação nos próprios relatos das artesãs, como quando Dona Luiza explicou ao funcionário da marcenaria que estava desenvolvendo produtos a partir de sua história de vida, ou ainda, quando ao testar a textura com o filamento para o desenvolvimento da gamela sinalizou: " Agora sim acertei e estou criando".</p>